

# **ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Сборник научных статей  
по итогам V Международной  
научно-практической  
конференции-фестиваля «АРТсессия»  
(Челябинск, 29–31 октября 2012 г.)

Челябинск 2012

ББК 8:792  
УДК 83:85.33  
Л 64

Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. – 290 с.

ISBN 978-5-91274-170-8

В сборнике представлены итоговые материалы V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия»: «Литература и театр: Модели взаимодействия», проводившейся в октябре 2012 года в Челябинском государственном педагогическом университете. В статьях, составивших сборник, рассматриваются проблемы историзма и мифотворчества в драме, соотношения национального и межкультурного в исторической драме и историческом спектакле, исторической преемственности в воспитании зрителя.

Книга адресована филологам, культурологам, искусствоведам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также читателям, интересующимся проблемами современной драмы.

*Рецензенты:*

Доктор филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета Е.Г. Доценко

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра  
Российского университета театрального искусства (ГИТИС)  
Н.А. Шалимова

## ОГЛАВЛЕНИЕ

**К читателю**

### **ИСТОРИЯ НА СЦЕНЕ: ОБЗОРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**Никольский А.А.**

Театрализация истории и мифы идеологии

**Семьян Т.Ф.**

Визуально-стилевые особенности текстов современной европейской драмы о старой и новой истории

**Малютин Н.П.**

Образ исторического времени в фокусе зрительского восприятия современной драмы

**Шевченко Е.Н.**

Новейшая история в современной немецкой драматургии

**Пономарева Е.В.**

Драматический потенциал малой прозы в изображении исторической действительности 1920-х годов

**Четина Е.М.**

Вызовы времени и новейшая драматургия

**Кислова Л.С.**

«Гроянский синдром» в новейшей драматургии

## АВТОРСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ИСТОРИИ

### **Колесникова А.А.**

«Борис Годунов» А.С. Пушкина в режиссерской интерпретации В.Мейерхольда: «мгновения синтеза»

### **Яшина О.С.**

Интерпретация основных мотивов романов «Миссис Дэллоуэй» и «Орландо» В. Вулф в экранизациях второй половины XX века

### **Волокитина Н.И.**

Актуальность пьесы Ф. Верфеля «Человек из зеркала»

### **Загороднева К.В.**

Пьеса Н. Коуарда «PrivateLives» (1929) и фильм-спектакль К. Худякова «Интимная жизнь» (2002): историко-культурный аспект

### **Голованов И.А.**

Тема разбоя и разбойников в драматургии А. Платонова

### **Сейбель Н.Э.**

Образ имперской столицы в драматургии Хайнера Мюллера (Рим/Берлин)

### **Бодрова Л.Т.**

Повесть для театра «Энергичные люди» В.М. Шукшина: феномен развития сатирической интриги (историко-культурный аспект)

### **Кубасов А.В.**

Метатеатральность в пьесе Л.С. Петрушевской «Квартира Коломбины»

**Шилова Е.Н.**

Революция глазами иностранца: метадрама в пьесе К. Черчилл «Безумный лес»

**Федоров В.В.**

Постановки современной прозы (на материале «Письмовника» М. Шишкина)

**Седова Е.С.**

Комедия А. Сарамоновича «Тестостерон» как вариация популярной темы «о чем говорят мужчины»

**Загидуллина М.В.**

Драматургический потенциал событий и фактов прошлого: к вопросу о мотивах выбора исторических сюжетов для современного драматического произведения

**Улюра Г.А.**

Девичья субкультура: вневременное в пьесах Ярославы Пулинович (к проблеме прагматики Новой Драмы)

**Селютина Е.А.**

Проблема героя и «героического» в современной драме (на примере творчества Н. Мошиной)

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ**

**Литовская М.А.**

Адаптация языка классики к аудитории современного ТЮЗА

**Якушева В.А.**

История и драма: театральный фестиваль «Голоса России» в Вологде

**Маматенко В.Л.**

Актуальные проблемы работы с актерами-подростками на материале исторического романа в стихах Л. Костенко «Маруся Чурай»

**Степанов Б.Ф., Трущенко Г.Н.**

Традиции русского любительского театра и современность

## К ЧИТАТЕЛЮ

В сборнике представлены итоговые статьи и материалы V Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия «Литература и театр: модели взаимодействия», прошедшей в Челябинском государственном педагогическом университете 29 – 31 октября 2012 года. Формат мероприятия предполагает соединение научной части: докладов, обсуждений, круглых столов; театральной – показ лучших спектаклей студенческих театров, мастер-классы театральных педагогов и режиссеров; дискуссионной – обсуждение показанных спектаклей и связанных с ними литературных, театральных и общепедагогических проблем. Кроме того, АРТсессия включает открытые лекции ученых-литературоведов, занимающихся проблемами современной драматургии. Научная и фестивальная часть программы согласовываются таким образом, чтобы создавать единое поле для дискуссии, взаимно дополнять друг друга, ставить теоретические вопросы и представлять их решение в практическом ключе.

Идея мероприятия в таком формате возникла из уникального соединения, которым обладает ЧГПУ: шесть активно развивающихся кафедр, специализирующихся на филологических дисциплинах, и существующий семнадцать лет студенческий театр – действительный член Ассоциации студенческих театров России (АСТР). ЧГПУ – одно из крупнейших высших учебных заведений Уральского региона и России в целом, готовящее высококвалифицированных педагогов. Вуз представляет сильную базу для апробации креативных идей, одна из которых – конференция-фестиваль АРТсессия, проводимая двумя учредителями: ЧГПУ и АСТР.

Международная научно-практическая конференция-фестиваль АРТсессия «Литература и театр: Модели взаимодействия» является тематическим проектом, тема формулируется организаторами и направлена на максимально

плодотворный обмен творческими впечатлениями. Тема АРТсессии в 2012 году «1612 – 1812 – 2012: История на сцене». Обсуждавшиеся проблемы: взгляд в историю и историческая перспектива; металитературная драма (doc, verbatim, метадрама) и ее возможности в отражении актуальной истории; национальный и межкультурный аспекты историзма в драме; проблема исторической преемственности в восприятии молодого зрителя, – проблемы интересные и актуальные и для большой литературоведческой науки, и для «практического» театра.

В конференции приняли очное участие 27 ученых из Челябинска (ЧГПУ, ЧГАКИ, ЮУрГУ, ЧелГУ), Екатеринбурга, Перми, Уфы, Самары, Вологды, Москвы, Киева, Одессы, Астаны. 10 из них – доктора филологических наук. Было прочитано три открытые лекции: канд. филол. наук, доцента кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета Елены Николаевны Шевченко «Новейшая история Германии в современной немецкой драматургии»; канд. филол. наук, доцента кафедры русской литературы Тюменского государственного университета Ларисы Сергеевны Кисловой «"Жизнь в режиме реального времени": эстетические концепции Teatr.Dok»; режиссера, педагога, автора театральных передач на ТВ, пом. художественного руководителя театра «Et cetera» под руководством А.А. Калягина по спецпроектам Алексея Андреевича Никольского: «Театрализация истории и мифы идеологии».

В фестивальной части программы участвовали 5 студенческих театров из Томска, Екатеринбурга, Астаны и Челябинска.

Данный сборник представляет результаты научной работы АРТсессии.

Сборник состоит из трех разделов. В первом – статьи по теории драмы и историко-литературные работы обзорного характера. Во втором – статьи, посвященные конкретным произведениям или творчеству конкретных авторов. В третьем – статьи о фестивальных проектах и постановках тех или иных



текстов. Статьи во втором разделе сборника расположены в хронологическом порядке. За точку отсчета взят год рождения автора, произведениям которого посвящено соответствующее исследование.

Учитывая, что графика драматических текстов может существенно различаться и не всегда отражает авторскую концепцию, а является проявлением «произвола» издателя, в сборнике принята единая форма: ремарки печатаются курсивом, указание на говорящего персонажа – заглавными буквами, цитаты – обычным шрифтом. Исключения составляют случаи, где графика текста авторская, что оговаривается исследователем.

Поскольку в ходе дискуссий и обсуждений докладов ставились проблемы очевидно актуальные для науки и интересные читателю, некоторые фрагменты обсуждений также помещены в сборник и печатаются после соответствующей статьи.

Сборник адресован филологам, культурологам, искусствоведам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также читателям, интересующимся проблемами современной драмы.

## **ИСТОРИЯ НА СЦЕНЕ: ОБЗОРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**А.А.Никольский**  
*г. Москва*

### **ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИИ И МИФЫ ИДЕОЛОГИИ**

Театр – прикладное искусство. Это оксюморон, поскольку прикладной характер требует отзываться на нужды общества и даже отвечать его потребностям, а в основе творчества лежит абстрактный художественный образ. Эта двойная природа театрального дела предопределяет его непростые отношения и с историческим материалом, к которому обращается драматургия, и с современной историей.

Театр всегда был связан с историческими событиями, с исторической атмосферой, внутри которой он существовал. Важнейшие факты истории не всегда прямо отражались на сцене, но они всегда определяли идеологию и художественный облик спектаклей. Это началось давно, еще с Алексея Михайловича, который празднества по случаю рождения первенца увенчал театрализованными представлениями. Грандиозное десятичасовое представление 17 октября 1672 года осуществлялось, кстати, силами, в основном юных актеров: ученики школьного театра из Немецкой слободы, дети офицеров, купцов, ремесленников. Сам выбор материала для этого спектакля был глубоко идеологизирован. Во-первых, поскольку принципиально важным было отношение к спектаклю Православной церкви, пьеса была написана И.Г. Грегори по ветхозаветной книге (Артаксеркс и Эсфирь). Во-вторых, библейский сюжет прямо соотносился с историей второго брака царя Алексея, «легитимировал» дворцовые интриги, придавая им высший смысл. Театральное

представление, как бы ни далек был разыгрываемый сюжет от нуждающейся в нем реальности, сразу оказалось тесно связано с событиями сегодняшнего дня. Петр I был убежден, что важнейшие события государства должны быть освещены и доведены до населения. В связи с чем театр начал занимать место, аналогичное газете: вспомним, в 1702 году в культурной жизни России происходят два «рядоположных» события – учреждение общедоступного театра и печатной газеты «Ведомости». Победа над шведами, спуск корабля на воду обязательно должны были, по убеждению Петра, быть связаны с театральным представлением. Это был полноценный инструмент пропаганды. Николай II поддерживал Пушкина в его работе над «Историей Петра», поскольку хотел, чтоб в нем увидели приемника великого государя, поэтому, когда в 1831 году А.С. Пушкин обратился с просьбой допустить его в архивы, ему был дан *carte blanche*. Возможно, поэт потому и не закончил свою «Историю Петра», что осознал идеологическую задачу, возложенную на него.

Понятно, что когда пришло время советской пропаганды, театр тоже оказался востребован. Именно поэтому когда попытались осудить немое кино, с его «неактуальными» мелодрамами, с Верой Холодной, Верой Малиновской, Натальей Кованько, Ленин сделал так, чтоб это немое кино вернули. Но до них дали необходимую хронику, отражающую нужные события. Политика, осуществляемая уже на заре советской власти, была идеологически продуманная, чрезвычайно выстроенная. Причем касается это как «позитивного» (развивающего и поддерживающего искусство и его деятелей), так и «негативного» варианта: достаточно вспомнить, например, историю увольнения Маргариты Барской «за невозможность использования» и уничтожения многих ее еще более известных коллег.

В советское время идеологические мифы имеют важнейшее значение. Нужные и актуальные даты российской истории стали всесторонне освещаться. Театр снова оказался востребованным идеологическим механизмом: стали ставить спектакли к историческим датам. Так, например, именно театр

отреагировал на столетие отмены крепостного права к этой календарной дате стали ставить спектакли.

Сила театра в том, что он очеловечивает исторического деятеля, дает истории «образности» подробностями и живыми лицами. В этом смысле показательно творчество советского классика Всеволода Вишневского. Уже в «Оптимистической трагедии» (1933) он говорит – в реплике одного из пленных офицеров – «должна победить человечность». В пьесе «Незабываемый 1919» (1949) он наглядно показывает, как это происходит в отношении грандиозных исторических событий. Речь идет об эвакуации Петрограда. В соответствии с идеологической задачей, В. Вишневский переосмысляет частности в этой большой истории: «Звонок Ленину: Нужно эвакуировать Петроград», и Ленин говорит «Сталин. Теперь только Сталин». Напомним, что первое решение об эвакуации города было принято еще Временным правительством (25 августа 1917, когда появилось Постановление об уполномоченном по разгрузке Петрограда), затем «разгрузку» продолжили большевики (22 февраля 1918 создана Чрезвычайная комиссия по эвакуации и разгрузке не только Петрограда, но и еще ряда городов) и параллельно был начат процесс переноса столицы. События пьесы хронологически «сдвинуты» в пользу возрастающего авторитета Сталина, но даже в этом варианте рядом с Лениным огромная группа старых большевиков. Сталин, действительно участвовал в Петроградских событиях, но это никаким образом не говорит о том, что он был первой фигурой истории. Более того, на должность Председателя Чрезвычайной комиссии по эвакуации и разгрузке Петрограда был назначен В.А. Агласов. Но в пьесе, написанной в разгар культа личности главным лицом, безусловно, предстает И.В. Сталин, получивший, к тому же, завет от Ленина «будьте решительны и непреклонны». Далее в пьесе приведен замечательный пример такой непреклонности, свидетельствующий о несгибаемом характере нового вождя, о решимости его любой ценой выполнить свой долг, о готовности принести себя в жертву: Сталину сообщают, что поврежден путь, и он принимает решение: «Пойдемте пешком». Тоже

яркий пример переосмысления в драме исторического события: правительственный поезд, направлявшийся в Москву, был остановлен мятежными матросами и их остановили и разоружили только пулеметным огнем. Впрочем, возможно, что Вишневский вообще об этом не знал, а остановка поезда была нужна ему не как реальный факт, а как повод для демонстрации силы духа его героев. Это «переписанная» история, так же, как переписаны учебники, по которым учились и зрители спектаклей и фильмов по пьесам В. Вишневского. Вот таким образом придумывались удивительные пьесы, которые становились классикой.

Кстати, нужно сказать, что сам Вишневский до крайней степени мифологизации сознания не доходил: и он сам, и люди, которые играли пьесу, прекрасно осознавали, что это фантастическая ситуация, метафорическое обобщение, абстрактная модель, к истории отношения имеющая лишь косвенное. А поскольку это ставилось талантливо, сознание читателя и зрителя воспринимало эти фиктивные картины как достоверный рассказ о советской истории. Этим «забывалась» истинная история. Вишневский и его соавторы обнажали и условность, и назидательность своих произведений, и их идеологическую составляющую. В частности по пьесе «Незабываемый 1919» был снят фильм, который начинается с крупного плана: показан учебник истории большевистской партии – прямое указание: это переписанная история, так же, как переписана эта пьеса по этому учебнику. Не менее ярко и вступление к фильму, снятому в 1963 году по «Оптимистической трагедии» С. Самсоновым: ушедшее поколение обращается к грядущему, наложенные друг на друга кадры соединяют воедино портреты людей, делавших революцию, бушующее море, камни памятников, поставленных балтийским морякам. Люди возмущены, как море, и уничтожают старый мир, как накатившая волна, или море стало могилой для воевавших матросов, поглотив их подвиг, но камни увековечили их в памяти потомков – видеоряд, сам по себе многозначный, снабжен дополнительно обращением моряков-краснофлотцев к будущему поколению с просьбой о памяти.

Понятно, таким образом, что история здесь заведомо переосмыслена, это не попытка «разобраться» в реальных событиях, а message для зрителя.

Но потом пришло время переосмысления фигуры Ленина. Ленин такой, Ленин сякой. Эта фигура в нашей истории уникальная, поскольку, несмотря на все перипетии, обладает устойчивым положительным историческим лицом. Речь скорее шла не о переосмыслении его исторической роли – это, видимо, еще впереди – а о его «человеческой ипостаси». В этой связи показателен фильм «На одной планете» (1965). Этот фильм прошел малым экраном, вероятно потому, что его содержание составляет не столько эпохальная деятельность, сколько повседневная жизнь вождя пролетариата. Ленин вместе с Крупской встречает Новый год (время действия фильма – 31 декабря 1917 - 1 января 1918), пишет статьи, встречается с Фрицем Платтенем – старым другом еще по годам эмиграции. Сложно закрыть фильм о Ленине, по сути, невозможно. Но в этой работе очевидно «человеческое» отношение автора (И. Ольшвангер) к своему герою, иногда восхищенное, иногда ироническое и даже покровительственное. В фильме появляются человеческие, неофициозные детали и подробности, из которых складывается непарадный облик вождя. Например, у Крупской ломается каблук. Какая-то немислимая совершенно человечность. Кроме того, И. Смоктуновский играет там совершенно другого Ленина. Что значит другого? Хуже? Лучше? Вовсе нет, просто, не вписывающегося в официальный миф об историческом деятеле, созданный к этому времени.

Актуальная история, таким образом, неизбежно деформирует осмысление исторических событий, которым посвящены драмы или спектакль.

Кроме того, в русской традиции существенным фактором «деформации» выступает привычка к эзопову языку. Мы почти 300 лет жили, используя эзопов язык. Мы все время намекали.

Конечно, история как повод для разговора о современности – прием, характерный не только для русской литературы (Генрих Манн, Бертольд Брехт). Сложно сказать, что по Шиллеру, или по Гюго можно изучать историю. Но их

главная задача не идеологическая и не историческая – они развивали свою концепцию истории, часто оказываясь на острие оппозиционных настроений. Шиллер разворачивает конфликт Марии Стюарт и Елизаветы как личное противостояние чести, веры, любви и лживости, власти. Для него история движется личностями, которым он уделяет основное внимание в своей трагедии. Гюго начинает драму «Мария Тюдор» темой «Человек из народа», а Кромвель в его трактовке решительно осужден, – это позиция, очень смелая, революционная позиция автора, утверждающего, что не короли, а народ – движущая сила истории, развивающейся от революции к революции через накопление народного гнева и бунт. Сочетание же информационной идеологии с эзоповым языком – это сочетание, которое нельзя найти во французской или немецкой драматургии. Это сочетание исключительно наше. Позиция «это о прошлом» всегда была оборонительной для русских критических пьес. Кстати, не только пьес, вспомним, когда Жуковский правил пушкинский «Памятник», он просил Пушкина вместо «Александрийского столба» написать «наполеонова столба». Лишить текст локальной и временной конкретики – самый надежный путь «закамуфлировать» его критическое содержание. В этой правке видно, как можно было, сохраняя мысль, снять исторический аспект, который был так важен Пушкину. Очень интересно и последовательно в этом направлении работает Островский. Он регулярно отодвигает события своих пьес либо в пространстве (действие драм «Бедность не порок», «Гроза», «Грех да беда на кого не живет» и др. происходит в безымянных уездных городах), либо во времени («На бойком месте», «Пучина», «Горячее сердце», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и пр. пьесы, в которых действие происходит 30–40 лет назад). Через «тогда» он показывает «сейчас», поэтому собственно исторического содержания в этих пьесах просто нет.

Показательно, что сам Островский – гений «псевдоистории» – позже стал поводом для творчества новых «историков». «Мой дом – театр» – фильм о жизни писателя. А.Н. Островского играет молодой тогда Александр

Кайдановский. Там лишь слегка переосмыслен идеальный облик русского классика, показаны события, которые не вписывались в принятую трактовку. Впервые, например, возникла тема непринятия Щепкиным пьес Островского. Во всех классических энциклопедиях есть текст: «Был дружен с А.Н. Островским...» А между тем, это важнейшая часть культурной полемики, порожденная духовной атмосферой того времени. Только в 1973 году опубликовали, что пишет Островский о Щепкине: «Холоп, лакей, пустое место». Только через 110 лет, после смерти М.С. Щепкина. Неприятие это было взаимно: «этот текст, эти тулупы, этот зритель!». Щепкин, который пришел в театр с текстами Шекспира, Пушкина, Гоголя, был категоричен по отношению к драме «в ситце». Это было не его.

Более поздний пример эзоповой исторической драмы: «Интервью в Буэнос-Айресе» Генриха Боровика (1976). События в Чили. Генрих Боровик пишет пьесу о внутренних метаниях журналиста, который сначала был за Пиночета, но постепенно начинает сомневаться в целях и средствах, используемых в ходе переворота. Получился политический детектив, несколько даже с элементами эротики. Но главное, насколько актуальная оказалась тема для русской действительности. Лавочники, частный капитал за огромные деньги купили армию, разорили страну, открыли дорогу жестокости, бесчеловечности, войне с собственным народом. Популярность фильма пришла на то время, когда у нас пошли «чеховики», частники и т.д.

Когда ушел Эзопов язык в связи с перестройкой, исторический жанр стал меньше востребован. Стало не на что намекать после того, как появились «Взгляд» и «Московский комсомолец». До этого любой намек считывался публикой и воспринимался почти как революция. Эта революция кончилась! Кстати, кончилась вместе с теми деятелями культуры, которые играли только на этих политических подтекстах. Потому что, рассказывая об истории, надо говорить о любви, о чувствах, о том, что вечно. Эзоповы пьесы временны: через них мы, считая, что прикоснулись к исторической правде, оказываемся лживы, предположим, непреднамеренно. Более



того, ложная история в театре способствовала тому, что темы патриотизма, гражданского долга, любви к своему отечеству стали называться конъюнктурными. Ничего более безнравственного представить себе невозможно. Мы потеряли и общественно-политический и историко-бытовой театр.

Наконец, историческая пьеса, как любая другая, требует своевременного воплощения. Должна возникать нормальная преемственность в прочтении драмы, исторической именно, преемственность взаимоотношений поколений, которые работают над этим материалом. Сегодня эта тема актуальна в связи с тем, что хотим мы, или нет, театр быстро меняет эстетику. А потому, если пьеса не прочитана вовремя, она может оказаться не прочитана никогда. И это еще один важный аспект бытования истории в театре.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

*– Есть еще один аспект осмысления истории – современная документальная драма (документальные проекты), которые по самой своей природе отражают текущий исторический процесс, диагностируют изменения, происходящие в обществе. Тот же Театр.doc – очень важная часть новой драмы, о которой можно как угодно рассуждать, и можно считать, что это провальный проект, о котором никто не вспомнит через какое-то время. А можно считать, что это, как многие критики сейчас считают, гениальный проект, золотой век драматургии, о котором только и будут вспоминать в ближайшее десятилетие.*

– С другой стороны, говорить о Театр.doc сейчас выгодно, потому что там есть много материала, и люди, которые занимаются не только практическим делом, но пишут манифесты, теоретические работы, статьи. Материал прибавляется и прибавляется. Теоретически все очень обоснованно. Но когда дело доходит до самих текстов,

происходит вот эта обратная метаморфоза: они хаотичны, часто кажутся неупорядоченными, и, конечно, приходится с ними биться.

– Цель вербатим-драматургии – травмировать зрителя, лишить его душевного равновесия, посредством разрушения критериев рационального. Документальная пьеса воплощает бесконечный кошмар повседневности, нарушая, тем самым, иллюзорное спокойствие окружающего мира и обнажает глубокую сущностную дисгармонию, царящую во внешне благополучном пространстве.

*– В случае с фильмами по злободневным событиям, ясно, что он снят и остается в истории, а как быть с пьесами о сегодняшнем дне, не потеряют ли они своей актуальности в будущем, спустя 20-30 лет? Спектакль сейчас актуален, он нужен, а как быть с пьесой?*

– Конечно, не каждая пьеса выживет, но, алгоритм, по которому пишется документальная драматургия, достаточно универсален. Что касается каких-то исторических событий, то возможно, что пьесы потеряют актуальность, но не думаю, что «Курск», например, быстро забудется, «Комсомолец»-то не забылся. Вот тот же Г. Боровик с его пьесой «Интервью в Буэнос-Айресе». События в Чили сейчас переосмыслены, судьба Пиночета вызывает вопросы, то, что там происходило, требует повторного осмысления, но сам спектакль я, например, не могу забыть, потому что его жизнь в сфере искусства, а не истории.

**Т.Ф. Семьян**  
г. Челябинск

## **ВИЗУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМЫ О СТАРОЙ И НОВОЙ ИСТОРИИ**

Современная драма является средоточием интересов, как науки, так и культуры; её бурно обсуждают критики и учёные, зрители и читатели, театральные и кинорежиссёры. Мнение о

том, что современная драма активно видоизменяется и трансформирует классические каноны, высказано много раз: изменился герой, конфликт, лексика, стратегия работы со зрителем при театральной постановке. Ниже будет подробно исследован тот аспект существования драматического произведения, который представлен в литературном тексте и, конкретнее, в его внешнем облике, поскольку визуальное воплощение текста – это яркий показатель тех изменений, которые происходят в современной драме.

Современная теория литературы указывает, что существуют визуальные определители каждого литературного рода. Визуальные качества драмы отчетливо являют действительную природу этого вида искусства: в списке действующих лиц, которые будут представлены на сцене, в том, что текст поделен на акты (действия), реплики, в которых явлены мысли и переживания героев, ремарки, выражающие авторское слово скупое, но прямую.

Краткий экскурс в историю визуального облика драматического текста показывает, что изменения внешних форм выражения, с одной стороны, развиваются в векторе привычных, конвенционально проверенных элементов текста, с другой стороны, визуальное и содержательно изменяясь, выражают мировоззренческие перемены в сущности драмы.

Несмотря на то, что ниже речь пойдет о визуальном ярких, необычных текста, хочется указать на то, что обращение к истокам родовых канонов, интерес к античной драме, её идеям, героям и художественным особенностям существует постоянно. Очевидно, что поэтика античной драмы содержит значительный потенциал, который даёт возможности для эксперимента и развития драматургии уже многие века.

Пьеса немецкого драматурга Фолькера Брауна «Смерть Ленина» (*Lenins Tod*, 1970) начинается с части, выделенной названием «Железная машина», функционально и стилистически построенной как пролог в античном театре. Персонаж произносит риторически-пафосную речь от первого лица: это монолог Ленина, который видит себя за

рулём железной машины, символизирующей революционное движение, тяжёлую и страстную борьбу за новые идеи. Заканчивается монолог пророческими словами персонажа: «Машина станет моим мавзолеем, моей могилой».

В конце 1990-х годов Браун подверг пьесу серьёзной переработке, запретив критикам упоминать о первом её варианте, а театрам – ставить этот вариант. Пересмотрев основной конфликт, автор создал вторую редакцию пьесы, темой которой становятся уже не трагедия вождя, а деградация ленинизма. Прежний пролог в патетическом стиле – с символическим железным вагоном-броневиком, футурологической машиной с Лениным за рулем, способной устранять недостатки собственной конструкции и самосовершенствоваться сменяет новый – с печально знаменитым философским пароходом.

Патетический монолог от первого лица, открывая пьесу Брауна, с одной стороны, отсылает к истокам античного действия, с другой стороны, занимая объём в три страницы, определяет новые визуальные стандарты, формирующиеся в слиянии разных родов литературы, в данном случае драмы и эпоса. Пьеса Брауна, написанная ещё в 1970 году, поражает авангардными визуальными приёмами и демонстрирует интерес одного из ключевых литературных родов к радикальным изменениям эстетических законов.

В семнадцатой части драматург располагает текст в два столбца, разбивает действие на два, происходящие параллельно, но в разных пространствах, об этом говорит и ремарка, которая тоже разделена на два столбика:

17

Крошечная тёмная комната.  
Ленин в постели, бодрствует.

Политбюро. Зиновьев,  
Каменев, Сталин – у окна

Браун воспроизводит напряжённую ситуацию истории советского государства, когда втайне от смертельно больного Ленина обсуждается политический переворот в среде соратников вождя:

«ЛЕНИН (*кричит*). Газеты!  
Смех.  
*Фотиева приносит газету,  
садится рядом. Ленин берёт у  
неё из рук газету*

КАМЕНЕВ. Он найдёт нас в  
полном единстве. Лучше  
**больше**, да лучше...  
СТАЛИН. Ворошилов.  
Пожалуй, ещё Лашевич» [1,  
361, 363].

Расположение текста на странице является ярким визуальным определителем литературного рода – коротко говоря, вертикальное расположение одинаковых по числу слогов строчек (фраз, синтаксических фрагментов) с увеличением левого и правого поля страницы характеризует визуальный облик стихотворного текста; плотно заполненное пространство страницы с линейным расположением текста обозначает эпические жанры. Акцентированно сегментированный визуальный облик отличает драматические тексты: традиционными элементами здесь являются – название, список действующих лиц, маркировка действий, явлений, картин, обозначение ремарок и реплик. Можно также отметить, что визуальный облик драмы в целом характеризуется вертикальной доминантой, которая является генетической отсылкой к первоначальному периоду, когда драма имела стихотворную форму.

Долгие века, практически до второй половины XX века классический набор визуальных средств в драме оставался неизменным. Внимание к визуальному облику текста, осознание его содержательного потенциала способствовало появлению ярких образцов внешне выразительных текстов. Безусловно, изменение традиционного визуального облика свидетельствует о глубинном пересмотре задач и эстетических особенностей одного из классических родов литературы.

Поиски новых форм ведутся по пути синкретизма форм и методов, в стратегии сращения, а значит и взаимообогащения разных видов искусства. В связи с этими процессами элементы классической драмы в современных текстах меняют свой вид/объём и статус. Накопился интересный эмпирический материал, можно привести яркие образцы современных пьес, которые имеют радикально неклассический вид.

Итак, самый яркий случай нарушения канонов – когда в пьесе отсутствуют как таковые все основные традиционные элементы драматического текста. Можно назвать несколько таких пьес. Например, в пьесе французского драматурга Жоржа Перека «Увеличение» (*L'Augmentation*, 1970) текст поделен на пронумерованные от 1 до 6 высказывания. Блоки в 6 предложений отделены звездочками:

1

Вы опять идёте к Начальнику вашего отдела.

5

Его в кабинете нет

6

В этом случае вы ждёте в коридоре, когда он вернётся.

\*

1

Вы ждёте в коридоре, когда вернётся Начальник вашего отдела.

2

Он вернётся или нет, чёрт возьми!

6

К Иоланте! [3, 278].

Стиль реплик лаконичный, отрывистый, имитирующий стилистические особенности устных поведенческих инструкций либо устной речи. Очевидно, что персонификация устранена, пронумерованы неперсонифицированные реплики диалога. Действующие лица пьесы – это Предложение, Альтернатива, Утвердительное предположение, Отрицательное предположение и т.д. Сюжет пьесы представляет собой варианты рекомендаций по поведению в офисе.

Необходимо сказать несколько слов об изменившихся стандартах нумерации действий и других частей пьесы. Современные драматурги могут не использовать традиционные обозначения частей пьесы и предпочитают только цифровое обозначение. Классическая терминология, например, «Действие первое явление третье» сегодня почти не используется, авторы лаконично нумеруют очередную часть произведения, причём

объём части зависит от их авторской воли и может быть значительно меньше других, как, например, в пьесе Фолькера Брауна «Смерть Ленина» шестнадцатая часть имеет объём 11 строк вместе с ремарками и репликой одного участника этой части Ленина.

Кроме того, классическое деление пьесы на пять действий уже тоже в прошлом. Современные драматурги не ограничивают себя – количество частей может достигать до сорока.

Текст пьесы «Торговцы» (*Lesmarchands*, 2006) Жюэля Помра, которого называют одним из наиболее ярких современных драматургов и режиссеров Франции, визуально также представлен в виде пронумерованных блоков вертикально расположенного, иногда по одному слову в строчке, текста, не разбитого на реплики и ремарки. Это рассказ женщины о своей жизни и только её речь составляет всё произведение:

28

Она

даже

жалела,

что он остался цел и невредим,

потому что,

сказала она,

не того

она хотела,

нет, не того.

Она хотела совсем другого [4, 515].

Всего пронумерованных эпизодов – 40.

Фразы в пьесе могут быть отделены увеличенными пробелами, что визуально также выглядит необычно:

Он сказал,

всё кончено,

друзья мои, всё кончено,

вот и всё,

мне очень жаль[4, 548].

Приемы, сегментирующие текст пьесы, в данном случае выполняют интонационно-партитурную функцию, т.к. сюжет пьесы драматичный, героине тяжело вспоминать о происходящих событиях, и такое расположение текста демонстрирует неторопливый темп речи героини, паузы значительной протяжённости, затруднённая, взволнованность эмоциональной речи.

По сюжету пьесы женщина рассказывает о своей странной подруге, которая видит умерших родственников, ей хорошо известно, что мир, в котором мы живём, ненастоящий, и только мёртвые существуют по-настоящему. В результате она убивает своего сына ради общего дела, ради того, чтобы не закрыли предприятие, на котором работали жители всего города, и этот чудовищный поступок нужно понимать как протест против, как это ни странно и страшно звучит, абсурдной логики каждодневного. Все мы – говорится в пьесе – торговцы своей жизнью, жертвуем единственным, что у нас есть по-настоящему в угоду миражам общественных норм. К осознанию странностей жизни главная героиня-рассказчица так и не приходит, она прозревает только на какие-то мгновения, во время катастрофических событий. Сюжет этой пьесы нужно понимать как притчу о двуплановости нашего существования – внешнего, в соответствии с приятными в обществе нормами, и внутреннего, настоящего с пониманием ценности бытия.

В этой пьесе Жоэля Помра отсутствует такой традиционный элемент, как афиша и представление действующих лиц, хотя в сюжете участвуют не только главная героиня и её подруга, но многочисленные родственники и жители города, но, как становится понятно из авторского предисловия, эти участники пьесы присутствуют на сцене в виде пантомимы. Авторское предисловие – это ещё один



нетрадиционный элемент новой драмы, который необходим современному драматургу как компенсация тех привычных составляющих текста (реплики и ремарки), от которых он отказался.

От ремарок отказывается в своей пьесе «Семь еврейских детей» (2009) одна из самых известных сегодня английских драматургов Кэрил Черчил. Пьеса поделена на семь пронумерованных текстовых блоков, расположенных вертикально, никакие визуальные элементы драмы не обозначены. В примечании вначале пьесы сообщается, что слова могут быть поделены между героями любым способом. В каждой сцене – новый герой, иное время и другой ребенок. Количество актеров не ограничено. Понятно, что каждый пронумерованный фрагмент – это отдельная реплика нового персонажа:

1

Скажи ей, что это игра  
Скажи, что это серьезно  
Только не напугай ее  
Не говори ей о том, что ее убьют  
Скажи, что нужно сидеть тихо  
Скажи, что получит пирожное, если будет хорошей девочкой  
Скажи, чтоб свернулась калачиком, будто спит  
Только не пой.  
Скажи ей, чтоб не выходила наружу  
Скажи, чтоб не высовывалась, даже если услышит крики  
Не напугай ее  
Скажи ей, чтоб не выходила, даже если за долгое время не  
услышит ни звука  
Скажи, что мы вернемся и найдем ее  
Скажи, что мы будем рядом все время.  
Расскажи ей что-нибудь о тех людях  
Скажи, что они проиграют  
Скажи, что все это – сон  
Скажи, что они уйдут

Скажи, что она сможет заставить их уйти, если будет сидеть  
спокойно  
Словно по волшебству  
Только не пой.

2

Скажи ей, что на фотографии – ее бабушка, дяди и я  
Расскажи, что все ее дяди умерли  
Не говори ей, что они убиты  
Скажи, что убиты  
Не напугай ее [7].

Неслучайно пишут о кризисе персонажа в современной драме. Персонаж словно бы освобождает место для фигуры чтеца, просто голоса.

Современная драматургия минимизирует количество персонажей, а при театральной постановке и актеров. Может быть, логично говорить об осознанном или неосознанном возврате к поэтике античной драмы, которая начиналась с участия одного актера, постепенно Эсхил и Софокл добавили второго и третьего. Современная драма в обратном движении убавляет персонажей, сводя к двум, одному.

Так, в пьесе Фабриса Мелькио «Так узнал я, что ранен тобою, любовь моя» (*C'est ainsi mon amour que j'appris ma blessure*, 2003) – всего один персонаж, названный ОН. Поскольку отсутствуют реплики второго персонажа, визуальное пространство текста выглядит монолитным, повторяет особенности произведений эпического жанра. Такой же пример – пьеса Николая Коляды «Шерочка с Машерочкой». В ней два персонажа – женщина Ада Сергеевна и кошка, поэтому пьеса имеет логичный подзаголовок «Монолог», а реплики героини занимают две страницы типографского шрифта. Сюжеты пьес – будто бы разговор героя с самим собой, исповедь самому себе.

Действие пьесы британского драматурга Марка Равенхилла «Продукт» (*Product*, 2005) представляет собой речь кинопродюсера Джеймса, уговаривающего актрису Оливию сняться в кино. Джеймс подробно рассказывает киносценарий,

сочиняя по ходу дополнительные детали, эпизоды, продумывая мотивировку поведения женского персонажа, и всячески старается заинтриговать Оливию, заморозить её именами то Гуччи, то Версаче. Джеймс пытается уговорить Оливию сняться в каком-то третьесортном фильме, неслучайно и пьеса называется «Продукт». Кино будет сниматься по всеми узнаваемым клише массового искусства – гламур, соблазнение, секс, немного актуальной политики.

Марк Равенхилл – профессиональный филолог – безусловно, смеётся над такими «продуктами» киноиндустрии; основанная интонация пьесы ироничная, гротесковая. Хотя по сюжету пьесы продюсер пытается обмануть актрису, раскрыть обман читателю помогает подозрительно эмоциональная, сбивчивая речь Джеймса: «Ты – крупным планом Удивление, ужасное предчувствие, не знаю, я просто хочу... Просто сыграй это». Ритмическая стремительность речи персонажа передана через парцелляцию, слитно произнесённые/написанные слова («Да маматётсясоседка да»), значительное количество глаголов с семантикой движения, фразы Джеймса рубленные, информативные: «Ты с детства сидишь у окна, и он встаёт, чтобы тебя пропустить, и ты открываешь багажный отсек, расположенный над сиденьями, – а багаж у тебя весь от Гуччи, Гуччи снаружи, Гуччи внутри, это будет великолепно смотреться, а ты открываешь багажный отсек и видишь...» [5, 654].

В речи Джеймса много местоимения «ты», поскольку продюсер моделирует действия женского персонажа, он же произносит реплики героев будущей картины (стюардесса в самолёте, попутчик героини, сама героиня), причём в тексте Равенхилла эти реплики никак не маркированы, а идут общим потоком как абзацы лаконичного объёма. Общий вид пьесы сегментированный, «разрыхлённый», каждый пассаж речи Джеймса отделён пробелом. В пьесе есть интересный пример переноса фразы на другую строку немотивированный синтаксически, но объяснимый как партитурный знак, знак паузы:

«И наступает пустота. Пустота, которую заполнял он. И ты опять начинаешь жить. Ты опять начинаешь летать вокруг глобуса» [5, 675].

Продюсер модулирует голосом, проигрывает перед актрисой ситуацию личной драмы героини будущего кинофильма, он передаёт эмоции, и этот перенос фразы выражает эмоционально наполненную паузу, после которой слово «жить» должно быть акцентировано.

Оливия молчит на протяжении всей пьесы, читатель даже не знает её реакции на рассказ Джеймса, нет и ремарок, через которые можно было бы догадаться, о чём думает актриса. Только в финале пьесы Джеймс сообщает кому-то по телефону: «Але. Она в восторге. В восторге. Просто в восторге». Очередной кинопродукт будет изготовлен.

В таких драматических произведениях активно востребована техника имитации внутренней речи, поскольку пространство произведения представляет собой внутренний диалог. В литературной форме внутренний диалог является воспроизведением индивидуумом в собственной речи различных смысловых позиций, определенным образом взаимодействующих между собой. Внутренний диалог передается различными формами: употреблением местоимения «вы», «ты», посредством вопросов, которые можно считать риторическими, потому что не происходит ответа на них. В пьесе Фабриса Мелькио персонаж любит женщину, в которую влюблен, но не решает с ней заговорить («Я никогда не осмелюсь с тобой заговорить»), и весь текст пьесы – это его монолог, который он произносит как бы внутри себя, обращаясь к возлюбленной, которая молчит, поскольку даже не замечает его. Используя определенно-личные предложения со значением обращения, драматург тем самым активизирует технику внутренней речи: «Видишь, я перебросил руку через спинку скамейки, это чтобы лучше видеть тебя /.../ Молчишь, точно я ничего не сказал».

В пьесе известного швейцарского драматурга (и писателя) Томаса Хюрлимана «Синхрон» ремарки присутствуют в традиционном виде, заключены в скобках и функционал их

классический – коротко описать движение персонажей в рамках пространства сцены (Они садятся за столик справа), но в целом визуальный облик пьесы не канонический. Текст пьесы представляет собой XXV пронумерованных сцен. Классически оформленные сцены с репликами персонажей (Сибиллы, Цумпе, Фрунца) и ремарками перемежаются сценами, представляющими собой зону речи, оформленную как монолог одного из персонажей. В этих блоках монолитного текста присутствуют элементы внутреннего диалога в виде вопросов и обращений: «Кто вы? Кто вы?! Я? Кто я? Где Сибилла? Сибилла! Фрунц! Ваш друг? Да. Меня зовут Фрунц. Как моего друга. Она только что была здесь. Кто. Сибилла. Сибилла. Моя подруга. Ее зовут Сибилла?» [6].

Критика пишет, что Хюрлиман словно бы спорит с Толстым, уверяя, что все семейные пары несчастны абсолютно одинаково, *синхронно*. Хюрлиман трактует жизнь человека как набор сплошных клише. Все, что ты сказал и почувствовал, уже было бесчисленное количество раз сказано и почувствовано другими. Жизнь – сплошной синхрон, в котором X может озвучить Y, а Z – N. Поэтому совершенно неважно, кто произносит текст, все взаимозаменяемы.

Другая причина, по которой в современной драме актуализируются элементы внутренней речи, и как следствие меняется классический визуальный облик – усиление авторской позиции, активизация авторской зоны речи. Ярко это проявляется именно в ремарках современных пьес.

Пожалуй, можно говорить о том, что в настоящий момент в драматических произведениях существует два вида ремарок.

Первый вид ремарки – это своего рода инструкция в помощь актёру-режиссёру, описание жест, костюма, интерьера, когда ремарка представляет собой чисто функциональный элемент. Ремарки такого типа чаще всего сохраняют традиционные визуальные особенности, т.е. объём их незначительный, всего несколько фраз.

Другой вид ремарки это зона расширения границ – во-первых, жанрово-родовых, потому что здесь драма сближается с эпосом – в детализации, в описательности. Во-вторых, это расширение авторского поля – в таких ремарках автор может более открыто, ярко, индивидуально объявить свои интересы, эстетические предпочтения. Очень показательно, что современные драматурги (и отечественные – Сигарев, Коляда, Вырыпаев и зарубежные – Жоэль Помра) активно совмещают занятие режиссурой, что даёт им возможность быть со зрителем почти без посредников.

Как и ремарка первого вида, объёмная ремарка остается «плюсом автора», но ещё более нагруженным, в ремарках данного вида обнаруживается обращённость к адресату, напрямую или опосредовано. Расширение границ, желание автора выйти на открытый контакт с адресатом (зрителем/читателем), может быть, реализация своих писательских потребностей увеличивает объём ремарки в значительной степени.

Особенно важными являются непосредственные замечания драматурга о визуальных знаках в тексте. Прозаики достаточно часто оставляют высказывания о том, как печатать их произведения в дневниках, записках редактору (как А. Белый), драматурги делают это крайне редко, тем драгоценнее для исследования подобные факты. В пьесе «Topgirls» в части «Сведения о персонажах», среди которых реальные исторические личности и литературные персонажи, Папесса Иоанна и Терпеливая Гризельда, Кэрил Черчил даёт замечания по расположению текста: «Как правило, персонаж начинает говорить сразу после того, как предыдущий заканчивает, НО:

1. Если персонаж начинает говорить до того, как предыдущий закончил, место, где он вступает в разговор обозначено значком / . ...

2. Иногда один из персонажей начинает говорить свой текст не после того, кто говорил непосредственно перед ним, а раньше, и тогда место, где он вступает, обозначено значком \*» [8, 21-22]. Эти ценные для постановщиков и исследователей замечания позволяют не только проникнуть в творческую лабораторию драматурга, но глубже осмыслить стилистические установки времени.

### Библиографический список:

1. Браун, Ф. Смерть Ленина [Текст] / Ф. Браун // Избранное. Сборник: пер. с нем.; сост., предисл. А Гугнин. – М.: Радуга, 1991. – С. 321-375.
2. Мелькио, Ф. Так узнал я, что ранен тобою, любовь моя [Текст] / Ф. Мелькио // Антология современной французской драматургии. Т.2 Пер. с фр. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.– С.405-442.
3. Перек, Ж. Увеличение [Текст] / Ж. Перек // Антология современной французской драматургии. Т.2 Пер. с фр. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С.271-326.
4. Помра, Ж. Торговцы [Текст] / Ж. Помра // Антология современной французской драматургии. Т.2 Пер. с фр. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С.505-558.
5. Равенхилл, М. Продукт [Текст] / М. Равенхилл // Антология современной британской драматургии. Пер. с английского. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С.651-682.
6. Хюрлиман, Т. Синхрон [Электронный ресурс] / Т. Хюрлиман // Режим доступа: <http://world-play.ru/?page=catalog&cat=3970&id=3971>
7. Черчил, К. Семь еврейских детей [Электронный ресурс] / К. Черчилл // Режим доступа: <http://kilgor-trautt.livejournal.com/243219.html>
8. Черчилл, К. Topgirls[Текст] / К. Черчилл // Антология современной британской драматургии. Пер. с английского. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С.19-116.

**Н.П. Малютина**

*г. Одесса*

## **ОБРАЗ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ В ФОКУСЕ ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ**

Явление кризиса традиционной драматургии как феномена текста связывалось такими известными исследователями как П. Шонди, Г.-Т. Лехманн (автор концепции постдраматического театра) с разрушением категории времени. П. Шонди в своих работах убедительно показал, что деструкция образа социально-исторического времени как некоего континуума в модерной и постмодерной драме способствовала переключению внимания читателя (зрителя) на субъективное время сознания воспринимающего и переживающего действие субъекта. Исследователь выявляет двойственность категории времени, присущей современной драме, и, в частности, опираясь на Х. Мюллера, пишет о формальном времени представления и об эпическом времени нарратива, с которым связывается содержание истории [6, 144]. Наиболее эффектно такое монтажное «восполнение» временных реалий осуществляется, по его мнению, в драмах, напоминающих современную светскую мистерию как, например, в драме Вилдера «Долгий праздничный обед». Во время беседы семьи, празднующей Святой вечер, осуществляется монтажное наложение образа времени отцов, которые чтят традиции обрядовых праздников, и молодого поколения, занятого бытовыми пустяками [6, 145]. Взаимодействие временных планов (прошлого и настоящего) представлено драматургом как реинтерпретация этих субъективных представлений феноменального времени, данного в сознании индивидов.



Ссылаясь на работы Э. Штайгера, П. Шонди обращает внимание на то, что в современной драме каждая минута сценического времени должна содержать зародыш прошлого, истории, и в этом он усматривает новое понимание драматургами требования единства времени. Следует отметить, что интенцией, связывающей временные планы, он считает категорию эпического «я» (нарратора) [6, 15]. Это тем более убедительно, что П. Шонди анализирует явление брехтовского и постбрехтовского эпического театра.

Изменилась, как отмечает Г.-Т. Лехманн, эстетика восприятия времени в качестве общего для зрителей и воплощённых на сцене персонажей опыта, общего переживания происходящего на сцене. [2, 259]. По его мнению, время событий, разворачивающихся на сцене, а, значит, и образ исторической эпохи, представленной в драме, всё отчётливее сближается со временем зрительской рефлексии. В этом исследователь справедливо усматривает отличие между основами эпического (брехтовского театра) с присущей ему выразительной дистанцией между временем драматурга, героев и зрителей, и постдраматического театра, в котором фрагментарно понимаемое время тяготеет к некому единству, организованному состоянием эстетического восприятия, переживания.

Более того, как отмечает Г.-Т. Лехманн, сцена становится местом рефлексии над актом восприятия или видения, над способом рецепции зрителей [2, 262]. В связи с этим обнажаются темпоральные аспекты самого театрального образа как «формы референции». Наложение зрительского представления об исторической эпохе (знаний, эмпатических реакций, воображаемых представлений, коллективных стереотипов) на воссоздаваемый на сцене семиотикой спектакля образ пережитого времени (в котором также соединяется опыт драматурга, клише массового восприятия, литературные традиции, образующие план виртуального отнесения) создаёт некое единство рецепции.

Такой эффект симультанного образа времени обеспечивает определённую внутреннюю целостность театральной наррации, которая, как это ни парадоксально, возвращает нас к Аристотелевской концепции единства действия.

Как показывает театральная практика, такое наложение субъективного и объективированного временных планов часто обнаруживает гротескно-трагикомические, гипернатуралистические, деструктивно интеллектуальные тенденции, о которых, на материале русской постмодерной драмы писал М. Липовецкий в статье «В жанре исторического отходняка» [1]. Ироническая попытка драматурга отстраниться от образа исторической эпохи (подобно тому, как это сделал ещё в середине XX в. Ф. Дюрренматт, назвав пьесу «Ромул Великий» «исторически недостоверной комедией в 4-х актах») порождает трагикомедийную, а подчас и трагифарсовую модальность. Современному зрителю особенно близка подобная интерпретация исторической эпохи в силу того, что она сливается с опытом восприятия нашего времени.

В контексте сказанного интересно проанализировать несколько спектаклей, которые довелось увидеть на сцене театра имени Ванды Семашковой в польском городе Жешуве за последний год. Прежде всего, речь идёт о спектакле «Смерть прекрасных серн», поставленном на основе автобиографических рассказов чешского писателя Ота Павла, созданных в начале 70-х годов XX в., и комедийного фильма режиссёра Карела Качина (1986 г.). В театральной интерпретации польского режиссёра Павла Шумца через экзистенциальный опыт обычного служащего, чешского еврея Леона Поппера, который делает фантастическую карьеру, реализуя в среде небогатых чешских мещан, далёких от цивилизации, пылесосы и холодильники фирмы «Электролюкс», воссоздаётся полное оптимизма состояние предвоенной эпохи. Все усилия Леона направлены на благополучие семьи и на привлечение внимания жены начальника. Комедийный образ предвоенной жизни обывателей дополняется средствами «немого кино» – в ткань действия вплетаются кадры исторической чёрно-белой хроники.

Незаметно для зрителя почти счастливое состояние обывательского благополучия сменяется образом военного времени, черты которого обозначены гротескными сценами наступления немцев, кадрами кинохроники и изменением психологического состояния Леона Поппера. Его сыновей насильно уводят в концлагерь, и отец, рискуя жизнью, старается добыть для них мясо лесных серн (его преодоление себя в момент решения этой задачи и составляет экзистенциальную кульминацию действия).

В спектакле отсутствуют элементы мотивационной структуры, какие-либо пояснительные указания (драматург и режиссёр рассчитывают на эмоциональный опыт зрителя, чутко реагирующего на диктат насилия фашизма). Образ исторической эпохи «достраивается» в восприятии публики благодаря целой системе пресуппозиций, которые автоматически переносятся и на эпоху послевоенного тоталитаризма коммуны. Несмотря на трагифарсовую развязку – Леон погибает, раздавленный фанатизмом коммунистического террора, соотносимого с паранойей ПРЛ, – зритель не теряет заданную в начале спектакля тональность трагикомедии. Усиливается симультанный образ времени, которое утрачивает историческую конкретику, но зато несёт общую для многих эпох идею подавления в человеке простых человеческих радостей и стремлений. Следует отметить, что во время спектакля режиссёру удалось сохранить единство действия, преодолеть опасность фрагментарности (зрители не различают три эпохи исторического времени), а, напротив, воспринимают некоторый обобщённый опыт времени, вобравшего эмоциональное сознание нескольких поколений, в том числе, и нынешнего.

Подобные эффекты реинтерпретаций образа исторического времени в пьесах на историческую, даже, точнее, политическую тематику, проанализировала на материале польской драматургии 60-х – 90-х годов XX века К. Рута-Рутковская, которая обнаружила в пьесах М. Буковского, В. Томчика, Т. Слободзянека рефлексию о польской ментальности. В пьесах реализуется принцип *theatrum mundi*: стирается грань

между фикцией и историей, текст позволяет зрителю ощутить, что он вовлечён в игру, он – часть исторического вселенского спектакля [3].

Сильное впечатление катарсиса вызвал увиденный на этой же сцене спектакль варшавского театра «Атенеум» по пьесе польской писательницы Магды Фертач «Траш Стори, или Пьеса (не) памяти» (*Trash Storyalbosztuka (nie) pamięci*). По словам автора драмы, в пьесе представлена весьма актуальная драматичная ситуация возбуждения исторической памяти. Дух невинно убитой немецкой девочки Урсуллы встречается с обитателями дома, Матерью, Сыном и Вдовой, которые живут на бывшей немецкой территории. Текст пьесы был написан Магдой Фертач под впечатлением довольно долгого пребывания на территории бывшего лагеря Освенцим, работы в его архивах, репортажей В. Новака. Она пыталась сломать бытующие стереотипы польского и немецкого послевоенного сознания, показать относительность исторических оценок, позиций жертв и героев [5].

Монологи постоянно играющей с куклой Урсуллы постепенно восстанавливают картину исторического прошлого: она вспоминает, каким ужасом для немецких женщин и детей стал приход польской армии. Её память сохранила страшную сцену, когда матери убивали своих детей, чтобы они избежали насилия освободителей. Жизнь Урсуллы оборвалась тогда, когда её повесила собственная мать. В этом спектакле (в отличие от предыдущего) знания об истории, стереотипы сознания намеренно ломаются: Магда Фертач добивается того, что образы жертв и освободителей утрачивают историческую определённую. В данном случае, представления о войне, имеющиеся у зрителя, претерпевают некоторый сдвиг: формируется образ истории без изначальных определений и оценок. Этому же в спектакле, поставленном Эвелиной Петровяк, способствует приём ретроспекции: суггестирующее воздействие происходящего на сцене усиливает монтаж из трёх писем (немецкого солдата, находящегося на восточном фронте, узника Аустерлица и польского солдата, участвующего в специальной миссии в Ираке) [5].

Пьеса, несомненно, апеллирует к нашей памяти, к осознанию связи с историей, которая приобретает личностную интерпретацию. Такая ревизия исторического опыта и времени имеет определённую традицию в драматургии 60 – 70-х годов, воссоздающей способ формирования истории в перспективе отдельной человеческой судьбы. Подобные тенденции рассматривает А. Сколасинска в драмах Х. Мюллера и Т. Ружевича этого периода: она связывает тему трагичности умолчания взаимной вины (в пьесе Мюллера «Битва») или отношения к войне как к причине современных социальных конфликтов (в пьесе Т. Ружевича под названием «В расход») с субъективным восприятием истории II мировой войны [4, 114].

Как отмечает исследовательница, механизм истории в более поздних драмах Г. Мюллера (например, в его пьесе «Описание образа» (1983)) связывается с погружением в обостренное сознание и вытолкнутое на поверхность чувство вины [4, 122].

Образ времени в рассмотренных выше спектаклях формируется в зрительской рецепции, активизирующей механизмы памяти, и поэтому приобретающей экзистенциально-феноменальный характер. При этом время протекания самого действия осложняется процессами темпорализации восприятия. Образ исторического прошлого складывается из ряда составляющих: заложенной в сюжете картины мира, субъективного опыта зрителей, стереотипов восприятия и механизмов памяти, авторского и режиссёрского видения, благодаря которым создаётся метафизическое единство осознания времени как интересубъективной категории.

### **Библиографический список:**

1. Липовецкий, М.Л. В жанре исторического отходняка / М.Л. Липовецкий // Новое литературное обозрение – 2005 / [magazines.russ.ru/neo/250/73/ei27\\_pzhtml](http://magazines.russ.ru/neo/250/73/ei27_pzhtml)
2. Lehman, H.-Th. Teatr postdramatyczny. – Kraków: KA, 2004. – 353 s.

3. Ruta-Rutkowska, K. Reinterpretacje przeszłości w dramacie najnowszym // Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia pod red. W. Boleckiego i T. Madejskiego. – W-wa: IBL PAN, 2010. – T. 90. – 455 s.

4. Skolasińska, A. Tuż obok nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych. – Kraków: KA, 2003. – 319 s.

5. Театральные рецензии / режим доступа: [www.students.pl/kultura/teatr](http://www.students.pl/kultura/teatr)

6. Szondi, P. Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950 / tłum. Edmund Misiólek. – W-wa, PJW, 1976. – 170 s.

**Е.Н. Шевченко**

*г. Казань*

## **НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Надо сказать, что современная немецкая драматургия не особенно активно осваивает тему недавнего прошлого Германии. Осмысление истории XX века и связанного с ней широкого круга проблем – власть и личность, жизнь в условиях диктатуры, механизмы насилия, формы несвободы, интеллигенция и власть, универсальный характер соотношения сил на исторической арене и т.д. – находилось в центре творчества выдающегося драматурга Хайнера Мюллера, ушедшего из жизни в 1996 году. В 1989 году другой крупный немецкий драматург Бото Штраус пишет пьесу «Финальный хор» (*Schlusschor*), в которой в зашифрованной, метафорической форме воссоздает картину объединения Германии, разрушая официальный миф о долгожданном обретении немцами национальной идентичности. В остальном же, театр Германии не откликнулся на судьбоносные события новейшей немецкой истории с той активной заинтересованностью, какой от него ожидали. По-видимому, требовалась определенная временная дистанция, необходимая для осмысления происходящего, и опыт жизни в объединенной Германии.

В последнее время молодые немецкие авторы, пришедшие в драматургию в 90-е годы, начинают все чаще обращаться к истории своей страны. При этом в одних случаях их интересуют вневременные проблемы – человек в момент принятия жизненно важного решения, соотношение исторической правды и мифа, роль женщины в политической борьбе, взаимоотношения палача и жертвы (Д. Лоэр «Комната Ольги», «Левиафан» и пр.), в других – собственно «немецкая судьба» (М. фон Майенбург «Камень»).

Рассмотрим, как преломляются факты истории XX века и немецкой истории, в частности, в современной драматургии. Обратимся с этой целью к творчеству уже упомянутых авторов: Х. Мюллера, Б. Штрауса, Д. Лоэр и М. фон Майенбурга, представляющих три поколения современных драматургов Германии.

Хайнер Мюллер (1929-1996) по праву считается одним из самых выдающихся драматургов второй половины XX века, крупнейшим немецким драматургом после Брехта. При всём тематическом многообразии его творчества центральное место в пьесах Мюллера занимает история.

Историзм Мюллера носит особый характер и определяется следующими факторами: скепсисом по отношению к истории и прогрессу, сведением участников исторического процесса к трём ролям: «хитрого государственного мужа», «невинного убийцы» и «жертвы», критикой идей как таковых и идеологии в целом, мыслью о перерождении истории человечества в историю манипуляций, осуществляемых дельцами, о бессмысленности сопротивления и неизбежности поражения личности в борьбе с властью. Всё это в совокупности позволяет говорить об «историческом пессимизме» Мюллера – факт, неоднократно подчеркиваемый исследователями его творчества. Обращается ли драматург к событиям недавнего прошлого или к античному материалу, полемизирует ли он с Шекспиром или создаёт ролевые монологи, всякий раз Мюллер представляет не отдельно взятый персонаж, а некий стереотип поведения и пытается показать, как «архетип античной жестокости» неизменно побеждает в борьбе с прогрессом.

В трагедии «Филоктет» (*Philoktet*, 1964) подход Мюллера к истории проявился наиболее ярко и цельно. Поэтому обратимся к более подробному анализу этой пьесы. «Филоктет» является переработкой одноимённой пьесы Софокла. В трагедии Софокла холодный прагматизм олицетворён в образе Одиссея. Он безжалостно расстаётся с раненым Филоктетом, одним из ахейских царей, потому что тот больше не помощник в борьбе с Троей. Рана от укуса змеи причиняет Филоктету страшную боль и источает невыносимое зловоние. Крики страдальца и смрад деморализуют греков, охлаждают их воинственный пыл на пути в Трою. А потому Одиссей приносит своего товарища в жертву политическим интересам и бросает его на необитаемом острове Лемносе без еды и питья, вооруженного одним только луком Геракла. Однако, когда по прошествии времени Одиссей получает предсказание и понимает, что без Филоктета Трою не завоевать, он, не испытывая никакого раскаяния, отправляется на Лемнос, где влачит жалкое животное существование некогда славный герой, чтобы завладеть его чудесным луком и – добром ли, силой ли – доставить того в Трою. Он берёт с собой невинного и благородного Неоптолема, сына Ахилла, чтобы с его помощью сломить сопротивление Филоктета. Х. Мюллер, в основном, опирается на версию Софокла, но смещает акценты, заостряет ситуации и характеры, меняет некоторые сюжетные ходы и финал, и представляет взаимоотношения Одиссея, Филоктета и Неоптолема как универсальную вневременную модель. По этому поводу Мюллер писал: «В истории есть три фундаментальных роли: роль хитрого, прагматичного государственного мужа, роль невинного убийцы и роль жертвы, являющейся частью истории и выполняющей в ней свою функцию» [10, 130; *здесь и далее перевод наш – Е.Ш.*].

Если конфликт у Софокла связан с противоречием между практической целью человеческого поведения и нравственным долгом, то есть лежит в морально-нравственной плоскости, то у Мюллера он связан с концепцией истории и приобретает, с одной стороны, общефилософское, с другой стороны – конкретно-историческое звучание. По сути, пьеса Мюллера – это драма идей. За каждым героем, согласно тезису



автора, стоит определённая идея, определённая роль в истории. Но «...противоположные позиции всегда действуют консервативно», – утверждает драматург, – «Другими словами, история всегда консервативна» [Там же]. Правых в истории, по мнению Мюллера, нет и быть не может: «У невинного в конце всегда запачканы руки» [Там же]. В подтверждение этой мысли автор, идя в разрез с первоисточником, заставляет своего героя Неоптолема убить Филоктета, спасая жизнь Одиссею, и таким образом запятнать себя кровью невинного.

Мюллер не разделяет позицию ни одного из своих героев. «Мой выбор вне пьесы», – признаётся драматург [10, 131].

Серьёзным изменениям подвергся у Мюллера и образ Одиссея. Как и у Софокла, это образец не знающей сомнений и жалости прагматичности. Но у Софокла за всеми действиями греков, в том числе и Одиссея, стоят Боги и их воля, являющаяся для них законом. Одиссей Мюллера не только беспринципен, но и безбожен. Одиссей играет в пьесе «роль хитрого, прагматичного государственного мужа». Он руководствуется исключительно политическими интересами и олицетворяет собой беспощадную власть, всегда действующую во имя своих корыстных целей и легко избавляющуюся от тех, кто стал обузой или просто больше не представляет для неё интереса. У Мюллера Одиссей манипулирует ситуацией и людьми более цинично и изощрённо, чем у Софокла, в результате чего его образ приобретает более опасный и зловещий характер. После того, как Неоптолем, раскаявшись, возвращает лук обманутому Филоктету, Одиссей искусно подводит его к мысли об убийстве Филоктета. Но даже саму его смерть Одиссей использует в своих целях, мгновенно изобретая новую ложь: якобы, Филоктета коварно убили троянцы за то, что он отказался перейти на их сторону. Таким образом, смерть Филоктета сделает то, чего не смогла сделать его жизнь – поднимет дух греческих воинов и вызовет новый прилив ненависти к троянцам. Одиссей для Мюллера – фигура

пограничная: «С ним история народов капитулирует перед политикой дельцов, судьба теряет своё лицо и становится маской манипуляции» [10, 144].

Филоктет, играющий «роль жертвы», обречён. Несмотря на силу духа, на волшебный лук и сочувствие Неоптолема, он не в состоянии противостоять власти в лице Одиссея, которая всегда оказывается сильнее, так как пользуется всеми доступными средствами, какими бы аморальными и жестокими они ни были. Таким образом, в противоборстве «власть – личность» личность, какой бы сильной, незаурядной и достойной она ни была, – всегда жертва, обречённая на поражение. К тому же Мюллер снижает возвышенный трагизм героя Софокла и делает своего Филоктета более озлобленным, недоверчивым и желчным. Тот словно сходит с котурн и напоминает не столько античного героя, сколько затравленного, озлобившегося человека, раздавленного вопиющей несправедливостью. Это делает «роль жертвы» более узнаваемой и универсальной и вызывает множество ассоциаций и исторических параллелей.

Неоптолем в пьесе Мюллера, как уже отмечалось, играет третью роль – «роль невинного убийцы». У Софокла образ Неоптолема сначала занимает промежуточную позицию между двумя антиподами – прагматичным Одиссеем и непреклонным благородным Филоктетом. Ненадолго Одиссею удаётся соблазнить юношу лукавыми речами и толкнуть его на обман. Но Неоптолем вовремя осознаёт низость своего поступка и спешит исправить несправедливость, вернув Филоктету лук и став на его сторону. У Мюллера коллизия разрешается пессимистически: в борьбе за юношу верх одерживает Одиссей. Неоптолем убивает Филоктета и, запятнав себя убийством, заслуживает похвалу Одиссея. Неоптолем благороден, ему претят ложь и лицемерие. Подобно своему отцу, он предпочитает добиваться своего в открытом бою. Но, прямой и простодушный, он тоже не в состоянии оказать отпор изощрённой власти и становится орудием в её руках. Сопrotивление бесполезно. Личное

решение индивидуума, продиктованное соображениями морали, не играет роли. Машина истории, движущей силой которой является власть, подчиняет личность своей воле или уничтожает её.

В очерке о «Филоктете» Мюллер пишет: «... Идеи производят мёртвые тела. Пока существует история... существуют жертвы» [10, 131]. История зиждется на крови, и любые идеи, ею двигающие, враждебны человеку.

Х. Мюллера исторические ситуации интересуют не сами по себе, а с точки зрения их повторяемости, «архетипичности». Объясняя причины своего обращения к мифу о Филоктете, он говорит о том, что ему интересно в условиях современного нового поворота истории, «...когда на повестке дня стоит уничтожение классового общества, посмотреть на эту коллизию по-новому», и что «этот взгляд на старый поворотный момент с позиций нового чрезвычайно важен и продуктивен, равно как важна и продуктивна новая интерпретация коллективного опыта, переданного в этих текстах» [Там же]. (Не забудем, что «Филоктет» написан в 1964 г., в разгар строительства социализма в Восточной Германии). Между тем, Мюллер признаётся, что его интерес к «повторению одного и того же» связан с желанием бунтаря «взорвать непрерывный ход событий». В литературе он видит «взрывчатку и революционный потенциал» [Там же].

Актуализация мифа, выявление повторяющихся элементов, проведение многочисленных параллелей, явных или скрытых, – особенность работы Мюллера с историческим материалом. Здесь драматург продолжает линию Брехта, для которого осмысление истории – это путь к пониманию современности. Брехт стремился вписать мифы и исторические события прошлого в систему координат современного человека. Мюллер на материале древнего мифа показывает, как действуют механизмы власти во все времена и какая участь постигает личность в условиях диктатуры.

Однако «Филоктет» содержит и конкретно-исторический пласт, связанным с тем, что предметом осмысления в пьесе стала, прежде всего, теория и практика марксизма-ленинизма.

Победа над Троей с этой точки зрения является аллегорией победы в классовой борьбе. Возникают ассоциации с политической реальностью ГДР и СССР, когда всякий политический шаг, вопиющий с точки зрения морали, оправдывался великой целью – победой социализма. В центре внимания автора – марксизм-ленинизм как реальная власть, безжалостно избавляющаяся от бывших соратников по борьбе, если необходимость в них отпала. В этом контексте образ Одиссея несёт явные черты Сталина. В пользу такого прочтения говорит обращение к пьесе Мюллера «Германия 3», написанной в 1996 году, когда писатель отказывается от языка аллегорий и называет вещи своими именами. Протагонистами драмы являются Гитлер, Ленин, Сталин, Э. Тельман, Р. Люксембург, Б. Брехт и многие другие участники истории XX века. Чудовищный по своему цинизму монолог Сталина, называющего Гитлера козырем в борьбе против собственного народа, замени мы имена, мог бы принадлежать Одиссею. А упоминание Сталиным трупов, устилающих путь в светлое будущее, звучит, с одной стороны, как цитата из «Филоктета», с другой стороны, излагает кровавую правду истории социализма.

Что касается Неоптолема, то Мюллер, по собственному признанию, связывает этот образ с позицией интеллигенции, «которая не переносит вида крови, но хочет её выпить» [10, 132].

Филоктет при таком прочтении пьесы выступает как принесённый в жертву бывший соратник Сталина, а в более широком понимании – это образ народа, ставшего жертвой власти в лице тирана. Такого принципа работы с античным материалом Мюллер придерживается и в других своих пьесах – «Геракл 5» (1966), «Эдип-тиран» (1967), «Прометей» (1969), «Гораций» (1969).

Подобную же линию проводит Мюллер и в своей пьесе «Гамлет-машина» (1977), написанной по мотивам трагедии Шекспира. Гамлету, представляющему в пьесе интеллигенцию, история также видится чередой актов насилия и ответного насилия, результатом жестокого миропорядка, заведённого «отцами». Но, несмотря на это знание, он и сам, совершая отмщение (убивая Полония и насилуя мать), продолжает кровавую историю.

В сцене, которая переносит Гамлета во времена восстания в Венгрии, он как интеллигент тоже оказывается несостоятельным: не в силах занять чёткую позицию, он утрачивает свою общественную роль и замыкается в себе. Интеллигент, по Мюллеру, не в состоянии прервать бесконечную цепь насилия, остановить трагический ход истории.

Таким образом, становится очевидным, что, к какому бы материалу ни обращался Мюллер – к античному, современному или к литературному, – пьесы его содержат два пласта: конкретно-исторический, когда за персонажами стоят узнаваемые исторические лица, а ситуация является аллегорией вполне определённого исторического события, и общефилософский, связанный, прежде всего с архетипическими ситуациям и универсальными моделями поведения участников исторического процесса, когда за частными конфликтами угадываются трагические коллизии, глобальные проблемы истории человечества. При этом концепция истории у Мюллера отмечена крайним пессимизмом.

Одной из ключевых фигур современной немецкой драматургии является Бото Штраус (г.р. 1964). Он вошел в литературу в начале 70-х, продолжив традицию «театра безысходности», воплотившуюся в творчестве В. Хильдесхаймера, Фр. Дюрренматта, М. Фриша и др. Его герои – это, как правило, люди, в эпоху политической и общественной стагнации потерявшие ориентиры и балансирующие между приспособленчеством и реализацией своего «Я». Из этой базовой ситуации Штраус разрабатывает в противоположность аналитическому свой «ментальный театр», в котором реалии современной автору действительности сопрягаются со сферой иррационально-фантастического. Почти все исследователи творчества Штрауса отмечают мифологический характер его мышления, что проявляется как в настойчивом обращении драматурга к античной мифологии, так и в мифологизации истории Германии. В сложном, зашифрованном художественном мире Штрауса миф,

отсылающий читателя к «детству человечества», высвечивает проблемы нынешнего общества, пороки и слабости наших современников. В одних случаях он обнажает измельчание человеческой природы, одиночество и отчуждение человека от собственной природы, как это происходит в пьесе «Парк» (*Der Park*), в которой автор переносит в наше время витальных мифологических божеств Оберона и Титанию. В других случаях он иронизирует над современным анемичным и нечистоплотным обществом потребителей, воплощенном в образе женихов Пенелопы в пьесе «Итака» (*Ithaka*). И, наконец, в драме «Финальный хор» (*Schlußchor*) встречаются обе характерные для Штрауса тенденции: использование античного мифа и мифологизация немецкой истории.

Пьеса «Финальный хор» была написана Б. Штраусом в 1989 году, вскоре после падения Берлинской стены, накануне официального объединения Германии. Пьеса состоит из трех драматических фрагментов. Сюжет первого, под названием «Увидеть и быть увиденным», связан с попыткой фотографа сделать групповое фото. Мужчины и женщины перед объективом представляют собой современное немецкое общество в миниатюре. Фрагмент заканчивается смертью фотографа, растерзанного своими моделями. Второй акт, «Лоренц перед зеркалом», также заканчивается смертью главного персонажа. Архитектор Лоренц случайно застаёт свою заказчицу Делию обнаженной. Надежды на то, что Делия станет его возлюбленной, не оправдываются, и Лоренц сводит счеты с жизнью. В третьем акте речь идет о падении Берлинской стены и реакции персонажей на это событие. Казалось бы, эти три драматические миниатюры носят самостоятельный характер и не имеют ничего общего. Однако связь между ними существует, и соединительным звеном выступает античный миф – миф о богине Артемиде (в греческой мифологии Диане-охотнице) и Актеоне. Как известно, Актеон, случайно увидевший Артемиду обнаженной, вынужден был заплатить за это жизнью. Артемиды превращает Актеона в оленя, и его разрывают на куски его собственные охотничьи собаки. Штраус заимствует структуру этого мифа и накладывает ее на современную действительность.

В первом акте аллюзия к мифу заявлена в самом названии «Видеть и быть увиденным». Здесь, как уже говорилось, представлена группа людей, 15 мужчин и женщин, собравшихся неизвестно по какому поводу. Автор предполагает, что речь может идти о маленьком юбилее предприятия, о выездном историческом семинаре или о встрече одноклассников, что, по сути, неважно. Персонажи не имеют имен (автор удостоивает их лишь буквой, указывающей на пол, и цифрой: «Ж1» или «М14» и т.д.). Они позируют для группового фото перед фотографом, который никак не может найти удачный ракурс. У него не получается «схватить» группу, где каждый сам по себе, как единое целое. Отчаявшийся фотограф восклицает: «Я буду фотографировать вас до тех пор, пока вы не станете одним лицом. Одной головой – одним ртом – одним взглядом. Одним обликом!» [15, 28]. При этом из реплик персонажей и регулярных выкриков глашатая «Германия!» мы понимаем, что эта группа представляет собой срез современного немецкого общества после объединения Германии.

«Раздробленность», «единство», «разделение», «объединение» – концепты, важнейшие для немецкой национальной концептосферы. Их бытование обусловлено природными, национальными, социально – политическими, историческими и психологическими причинами. На протяжении многих лет Германия являла собой пример государства раздробленного, измученного внутренними распрями. Со времен Просвещения требование единства стало ядром национальной идеологии. На разных этапах немецкой истории непреодолимая сила раскалывала и снова объединяла Германию: объединение «железом и кровью» 1871 года под Бисмарком, аншлюс 1938 года, раздел Германии на оккупационные зоны в 1945-м, многолетнее противостояние Восточной и Западной Германий и, наконец, воссоединение 3 октября 1990 года. Как известно, концепты являются источниками создания национальных мифов. В пьесе «Финальный хор» Штраус разрушает миф о единстве немецкого народа, сплоченности объединенной Германии. Однако одновременно, апеллируя к исторической памяти, он вводит в

драму силу, способную объединить народ. Под воздействием громких, резких команд, раздающихся непонятно откуда, поначалу разнородная, распадающаяся на отдельные голоса группа вдруг становится единым хором, воскрешая образ Германии под властью фашистской диктатуры.

Рушится и миф о немецком обществе как союзе индивидуальностей. Фотографирующая группа состоит из безликих, бесхарактерных персонажей: «Всегда выть с волками, просто немного дольше, чем вся стая. Это и есть ваша индивидуальная нота» [15, 18], – заявляет женщина под номером 7.

В античном мифе, как мы уже говорили, Актеон заплатил жизнью за то, что увидел Артемиду обнаженной. В первом акте буквально воспроизводится этот мифологический сюжет: фотограф видит, как обнажается Ж 7. Но гораздо важнее метафорический характер мотива обнажения и созерцания наготы как раскрытия тайны, познания сущности. Фотограф растерзан толпой за то, что увидел или попытался увидеть ее истинное лицо. Он вынужден заплатить жизнью за свое знание.

Место фотографа занимает женщина. Она смотрит в объектив фотоаппарата и так же, как и фотограф, видит всех такими, какие они есть. Объектив камеры – инструмент смертоносного «вѣдения». И поэтому женщину ждет, вероятно, та же участь, что постигла фотографа.

Одновременно Штраус пародирует процесс создания мифов. Позируя, персонажи стараются выглядеть такими, какими их должно увидеть в будущем. Их цель – увековечить себя. Автор фиксирует моменты настоящего, отходящие в прошлое. «Быть – это быть увиденным», – заявляет фотограф [15, 28]. При этом в объектив попадают произвольные гримасы, позы, выражения лиц, и эти случайные мгновения станут историей, послужат основой для сотворения мифов.

Помимо мифа об Артемиде и Актеоне к античности относит и образ хора, заявленный в названии пьесы. Правда, это не тот хор, что комментирует происходящее и дает ему объективную оценку. Фотографирующаяся группа, в которой поначалу нет единства, где все голоса звучат вразнобой,



превращается в слаженный хор, в «единое существо» только под воздействием жестокой силы, грубого языка команд, «канонады коротких, громких приказов». Человек, который отдает команды, четко знает, каким должен быть хор, а значит, какой должна быть Германия. Эта аллюзия к эпохе Третьего Рейха выдает исторический пессимизм автора. Характерен при этом сам набор команд, создающий вполне определенный образ Германии и немцев:

«“Вторая камера! Поиск! Резкость! Освещение! Пуск! Задержать дыхание! Дышать! Руку из кармана! Волосы со лба! Смена камеры! Идти, не тащиться! Держаться прямо! Мотив! Левый глаз, правый глаз! Думать! Идеи! Угол зрения! Контроль! Резкость! Общий вид! Наморщить лоб! Улыбаться! Шарм! Серьезность! Забота! Осмотрительность! Германия! На колени! Назад! На землю! Назад! Быстрее! Лечь! Назад! Лежать! Раскрыть рот! Застывший взгляд! Не халтурить! Не дышать! Не халтурить! Не дышать! Не дышать! Вырубить свет!” *Темнота. Слаженный, многоголосый хор*» [15, 28-29].

Штраус пародирует концепты немецкой ментальности: «дисциплина», «послушание», «серьезность», «подтянутость», «старательность», «рассудительность», которые в одном ряду с историческим концептом «подчинение сильной власти» приобретают зловещий оттенок.

Во втором акте под названием «Лоренц перед зеркалом» также воспроизводится модель мифа об Артемиде и Актеоне. Лоренц – архитектор, войдя в квартиру своей заказчицы Делии, он ошибается дверью. При этом он застаёт Делию обнаженной в ванной комнате – банальная случайность, в итоге приведшая его к гибели. Однако, как и в первом акте, миф здесь оказывается включенным в социально-политический контекст. Гости на приеме, который дает Делия, также представляют срез современного общества. Но если в первом акте персонажи, отмеченные буквами и цифрами, предельно схематичны, во втором акте Штраус делает их носителями определенных качеств и социальных ролей, отразившихся в их именах: «Ветреница» («Die Unbedachte»), «Озлобленный» («Der bittere Mann»), «Уродливый» («Der Häßliche»), «Тощий» («Der Hager»), «Изворотливый» («Der gewandte Mann»), «Толстуха» («Die Belebte») и т.д.

Как и в первом акте, глашатай, постоянно скандирующий «Германия!», связывает происходящее с «немецкой судьбой». Благодаря нему и отдельным репликам персонажей, мы понимаем, что и здесь действие происходит в объединенной Германии. Присутствующих роднит единственно желание узнать, кто они есть на самом деле. Каждый из гостей Делии в тот или иной момент подходит к зеркалу и смотрится в него. Зеркало здесь играет ту же роль, что и объектив фотоаппарата в первом акте. Перед зеркалом раскрываются тайны. Лоренц только перед зеркалом может вести себя естественно, только своему отражению он может поведать то, о чем думает, перед ним ему не нужно оправдываться, играть. Перед зеркалом мы узнаем о тайном сговоре «Обещанного» («Der Versprochene») и «Обещанной» («Die Versprochene») и о револьвере в кармане пальто «Обещанного», который станет орудием смерти. «Женщина в зеленом» («Die Frau im Schilfgrünen») перед зеркалом теряет рассудок. Каждый, глядящий в зеркало и познающий себя, одинок.

Разобщенность здесь звучит пародией на «Оду к радости» Шиллера с её бравурным рефреном «Обнимитесь, миллионы!» Произошло официальное объединение страны, но не единение и братание народов, о котором мечтали немцы. Штраус показывает страну в состоянии кризиса национальной идентичности.

Действие третьего акта разыгрывается в маленьком ресторанчике в Западной Германии непосредственно после падения Берлинской стены. Этот акт называется «Отныне» («Von nun an»), что должно бы служить символом начала новой истории. Не случайно здесь звучит финальный хор Девятой симфонии Бетховена. Но звучит он пародийно, так как подлинного объединения так и не произошло. Жители бывшей ГДР (Штраус дает их иронический портрет – «скромные, кажущиеся какими-то бесформенными люди в серо-голубых блузонах» [15, 86]) шокированы, растеряны, они не могут поверить, что наконец-то получили свободу, которую возвещает все тот же глашатай. Они попали в большой мир, чужой и непонятный. Но главное, они не знают, что им делать с этой

новой свободой. На смену эйфории приходит чувство смятения и с той и с другой стороны. Официальное объединение, как ни парадоксально, повлекло за собой утрату национальной идентичности. Несмотря на то, что немцы стали гражданами одной страны, пришло ощущение того, что они уже не принадлежат ни к прежней, когда-то существовавшей единой нации, ни к государству, в котором прожили большую часть жизни, ни к вновь образовавшейся стране.

Так же скептически отношение людей к тому, что все теперь переменится к лучшему:

«ЧИТАТЕЛЬ: Вы думаете, что теперь у Вас все будет по-другому?»

ЖЕНЩИНА В БЛУЗОНЕ: И да, и нет. Не знаю, какое же должно произойти чудо. Слишком многое разрушено» [15, 87].

Штраус дискретно вводит в пьесу важнейшие пласты немецкой истории 20-го века: от второй мировой войны и господства фашистской диктатуры до объединения Германии в 1990 году. Важную роль в пьесе играет образ глашатая, наряду с прочим осуществляющего связь между тремя актами: в первом акте его функцию выполняет один из мужчин: «M8 ревет: Германия!» [15, 15]; во втором акте глашатай упоминает реальные события и реальных политических деятелей. Так, явно намекая на Эриха Хонеккера, он обращается к собеседникам: «Вы вообще знаете, сколько миллионов отправил в Швейцарию этот кровопийца, этот недавно поверженный диктатор?» [15, 63], после чего опять скандирует: «Германия!»; в третьем акте устами глашатая говорит история: «Германия! Это история, скажу я, здесь и сегодня, скажу я, Вальми, скажу я, Гете! И на этот раз мы при этом присутствовали. Границы открыты! Стена ломается! Восток... Восток свободен!» [15, 86] Тем самым он называет основные составляющие немецкой исторической и культурной концептосфер, связанные с важными национальными мифами: Германия – страна Гете, Германия без границ, Запад несет свободу Востоку и др. Но их постоянное сатирическое снижение и пародирование в пьесе ведет к демифологизации.

Таким образом, Штраус, с одной стороны, обращается к античному мифу, чтобы постичь современные общественные, социальные и ментальные процессы, с другой стороны, драматург разрушает бытующие национальные мифы, с третьей – вскрывает механизм создания мифов, а с четвертой – сам ремифологизирует современную историю.

Деа Лоэр (г.р. 1964) – одна из самых серьезных и успешных драматургов новой волны, заявивших о себе в 90-е годы. Она изучала германистику и философию в Мюнхенском университете, а затем окончила сценарное отделение в Берлинской высшей школе искусств (курс Хайнера Мюллера). Лоэр была удостоена многочисленных литературных и театральных премий: в 1990 г. за свою первую пьесу «Комната Ольги» (*Olgas Raum*) о судьбе коммунистки Ольги Бенарио автор получает премию Гамбургского театра Фольксбюне в области драматургии; за пьесу «Левиафан» – звание лучшего молодого драматурга 1993 года; за пьесу «Татуировка» (1993) автора награждают сразу двумя премиями: Франкфуртского авторского фонда и премией Гёте, учрежденной Институтом Гёте. В 90-е годы Лоэр становится «домашним» автором Ганноверского драматического театра, где впервые были поставлены последующие её пьесы.

Драмы Д. Лоэр переведены на английский, французский, испанский и русский языки и с успехом идут не только в Германии, но и во многих европейских странах.

Д. Лоэр также нередко обращается к историческому материалу, но при этом ее волнуют не столько исторические коллизии сами по себе, сколько судьба человека, личность в момент принятия судьбоносного решения. Если говорить о традиции, творчество Лоэр тесно связано с театром Брехта, драматургией Хайнера Мюллера и «постдраматическим театром» последней трети XX века. В 2006 г. в Германии вышла книга Биргит Хаас «Театр Деи Лоэр: (бес)конечность Брехта» (*Das Theater von Dea Loher: Brecht und k(ein) Ende*), а затем статья профессора германистики из Университета г. Трира Франциски Шлёсслер «Очуждение очуждения или

постдраматические трансформации? Бертольт Брехт и Дея Лоэр» (*Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher*), последовавшая как отклик на книгу Хаас. Уже название книги Биргит Хаас говорит о том, что предметом её исследования является брехтовская традиция и её преломление в творчестве Лоэр. Но сама по себе постановка вопроса «Театр Деи Лоэр: (бес)конечность Брехта» носит полемически заострённый характер. Автор, по всей видимости, не вполне убеждён, идёт ли в пьесах Лоэр речь о следовании идеям и эстетическим принципам Брехта или, напротив, о некоем тупике, в который эта традиция заходит. Обратимся к текстам Д. Лоэр.

Пьеса «Комната Ольги» (*Olgas Raum*, 1990) основана на реальных событиях и описывает судьбу Ольги Бенарио, немецкой еврейки-коммунистки, погибшей в концлагере Равенсбрюк. Для автора здесь важны следующие проблемы: историческая правда и вымысел; роль женщины в истории и женщина как жертва в политической борьбе; амбивалентность отношений палача и жертвы.

Драма представляет собой воспоминания Ольги, сидящей в одиночной камере концлагеря. В первом монологе героиня говорит о своём решении: «Не позволить вытравить воспоминания. Только если мне удастся воспроизвести прошлое с абсолютной точностью, я смогу увидеть будущее... Я разговариваю с собой, чтобы не сойти с ума... Вспоминать каждый день одно событие и точно его воспроизводить» [9, 11].

Все последующие события представляют собой воспоминания Ольги. Название пьесы символично. В немецком языке слово «Raum» имеет несколько значений: «комната», «помещение» и «пространство». «Raum» в данном случае это и камера, в которую заточена героиня, и пространство её воспоминаний. В финале Ольга «рассказывает» свою смерть, констатируя: «...Я делаю последний вдох» [Там же].

Таким образом, Ольга, в традициях эпической повествовательной драматургии, выступает и как рассказчица и как действующее лицо своего рассказа, который представлен зрителю, с одной стороны, в форме монологов (их 9, на них и

приходится основной удельный вес), с другой – в форме собственно сценического действия и диалога. Но действие сведено к минимуму, а диалог также тяготеет к эпосу. Так, в сцене «Дуэт I: инвенция» разговор заключённых женщин – Ольги и Женни, её соседки по камере в бразильской тюрьме, не является диалогом в полном смысле этого слова, не представляя собой акт подлинной коммуникации. Не случайно автор называет его «Инвенция». Инвенция – форма имитационной полифонии. Сцена представляет собой полифоническую разработку темы Ольгиной жизни. Ольга рассказывает правду без прикрас, а Женни – красивую легенду, созданную в народе. В обоих случаях речь идёт о рассказе. Слово «инвенция» переводится как «выдумка». В этой сцене разоблачается красивая легенда и раскрывается правда о женщине, принесённой в жертву политической борьбе, которая подчинила её чувства, её женскую суть и, в конце концов, лишила жизни. К подобному диалогу скорее применим термин Э. Елинек «пересечение семантических полей», которым она охарактеризовала вид коммуникации, пришедший на смену диалогу в «постдраматическом театре».

Этот принцип характерен и для сцены «Дуэт II: Negatio (Отрицание)», в которой Женни отказывается верить в историю, рассказанную Ольгой, обвиняя её во лжи.

Эпическим элементом являются и названия сцен, передающие как суть происходящего, так и отношение автора:

Монолог I

Дуэт I: инвенция

Монолог II

Па де де с дьяволом I (так назвала Лоэр сцены допроса Ольги палачом Филинто Мюллером.)

Монолог III

Триолет I: Accusatio (Обвинение)

Монолог IV

Па де с дьяволом II Монолог V

Па де с дьяволом III

Монолог VI

Дуэт II: Negatio (Отрицание)  
Монолог VII  
Триолет III: Dementia (Безумие)  
Монолог VIII  
Квартет  
Монолог IX  
Exitus (Финал)

Названия сцен относятся к сфере музыки и танца, что лишний раз подчёркивает «искусственность» текста, вызывая тем самым момент очуждения.

Особенностью творческой манеры Лоэр является и способ написания текста: он располагается столбцом, знаки препинания отсутствуют, деление на строки произвольно. В результате при чтении трудно выделить начало и конец предложения, а при произнесении возникает несовпадение синтаксических и фонетических границ, что порождает специфическую, непривычную экспрессию и очуждение текста. Разрушается иллюзия подлинности вполне в духе Брехта, но другими способами.

Обращение к новейшей истории мы наблюдаем и в пьесе Лоэр «Левиафан» (*Leviathan*, 1993). Она же наиболее интересна с точки зрения диалога с Брехтом. Пьеса написана на основе реальных событий и изображает переломный момент в жизни известной немецкой журналистки Ульрики Майнхоф, по пьесе Марии, которая вместе со студентом Андреасом Баадером в 1968-70 гг. создала ультралевую террористическую организацию РАФ (RAF – Rote-Armee-Fraktion). Целью РАФ было свержение существующего государственного строя Федеративной Республики путём развёрнутой в городских условиях партизанской войны. На счету организации были покушения с человеческими жертвами, налёты, похищение оружия и т.д. В 1972 были арестованы и предстали перед судом лидеры организации (У. Майнхоф, А. Баадер, Г. Энслин, Й. Распе и Г. Майнс). В ходе процесса Майнс умер в 1975 году в результате голодовки, У. Майнхоф покончила с собой в тюрьме Штуттгарт-Штаммхайм в 1976 г. Оставшиеся в живых

заклучённые попытались установить контакт с единомышленниками на воле. 28.4.1977 г. Баадер, Энсслин и Распе были осуждены на пожизненное заключение и, после неудавшейся попытки товарищей освободить их, взяв заложника и угнав самолёт Люфтганзы, покончили жизнь самоубийством.

В пьесе показан момент, когда Мария после тяжёлой внутренней борьбы делает выбор в пользу насилия и терроризма. В центре пьесы – вопрос об оправданности насилия, в том числе по отношению к невинным, ради будущей победы гуманизма, о принесении себя в жертву благородной идее. Тем самым Лоэр возвращается к проблеме, поставленной в пьесе Брехта «Мероприятие» (*Die Massnahme*, 1930). Это типичная «учебная» или «поучительная» пьеса Брехта (*Lehrstück*), написанная в этом особом драматургическом жанре, созданном им с целью наиболее полного осуществления социально-педагогических задач искусства. По словам И.М. Фрадкина, в пьесе «Мероприятие» Брехт сконструировал свою абстрактно-рационалистическую геометрию «революционной» морали [7, 617]. Драматург обезличил своего героя, лишил его права на добрые чувства и в конечном итоге вынес ему смертный приговор за человечность, не подчиняющуюся рационалистической дисциплине. «Исповедуемые в этой “поучительной пьесе” относительность и необязательность всех нравственных принципов, – пишет Фрадкин, – философия допустимости любого зла во имя конечного торжества добра, презрения к человеку для блага человечности, ледяной пафос жертвоприношения личности на алтарь коллективизма» [Там же] – таково послание Брехта, заключённое в этой пьесе. Написанный через 40 лет после этого «Маузер» (*Mauser*) Хайнера Мюллера, который, кстати, тоже вырос на учебных пьесах Брехта, но со временем отказался от уроков своего великого учителя, является своего рода ответной репликой, перевёрнутой проекцией пьесы «Мероприятие»: Мюллер показывает весь ужас и абсурд бессмысленного насилия, революционного террора, уничтожения тысяч невинных и человека в себе ради грядущего счастья человечества.



Деа Лоэр равно далека и от революционной дидактичности раннего Брехта, от прикладной морали его поучительных пьес и от чёрного пафоса Мюллера. Её пьеса совершенно не идеологична. Автора интересует человек на распутье. Что толкнуло талантливую журналистку, сделавшую блестящую карьеру, интеллектуалку, жену и мать, на путь терроризма? Зритель видит героиню в тот момент, когда в ходе запланированной акции случайно оказывается раненым невинный человек. Мария стоит перед выбором: сдать полиции, покаяться, отречься от товарищей, вернуться к мужу и детям и зажечь обычной жизнью, то есть совершить предательство, или уйти в подполье, стать человеком вне закона, встать на путь террора, сохранив верность идее и товарищам. И она после долгих колебаний выбирает второе. Лоэр не берётся судить свою героиню, молодым автором движет желание разобраться, что происходит в мире, как становится возможным то или иное решение.

Диалог с Брехтом носит здесь достаточно открытый характер. Его пьеса даже цитируется в финале: когда Вильгельм, муж террористки Луизы, кончает с собой после неудачной попытки образумить любимую жену, террорист Карл (прототипом которого является А. Баадер) называет акт самоубийства «мероприятием». Что касается элементов эпической драматургии, то «Левиафан» помимо обычных для автора пространных монологов и названий сцен содержит и так называемые хоры («Хор на тему освобождения», «Хор: о товарищах», «Хор: о вынужденных мерах», «Хор на тему народной войны»). Партию хора исполняют те же персонажи, но при этом они рассказывают предысторию или важные дополнительные эпизоды, излагают подробности случившегося или делают прогнозы на будущее, комментируют происходящее. Это, скорее всего, лишь некий способ расширения драматического пространства, а не знаменитый брехтовский «несостоятельный» комментарий, опровергаемый действием, когда эпический и драматический планы не совпадают, пробуждая активное соучастие зрителя.

Таким образом, правомерно говорить, видимо, лишь о некоторых эпических элементах, используемых Д. Лоэр в её драматургии, о таком её качестве как статичность, когда саморефлексия и рефлексия героев, облечённая в форму рассказа или комментария, преобладает над сценическим действием. Но последнее связано уже не с эстетикой Брехта, в лучших пьесах которого средства и возможности эпоса помножены на выразительность и силу воздействия драмы, а скорее с тенденцией «постдраматического театра» отказываться от логически выстроенного драматического действия или сводить его к минимуму. В этом и в других смыслах Лоэр принадлежит к поколению молодых драматургов, таких как Мариус фон Майэнбург, Томас Йонигк, Оливер Буковски, Фальк Рихтер, Гезине Данкварт, Терезиа Вальзер и др. По мнению режиссёра и интенданта Берлинер Шаубюне Томаса Остермайера, все они «пытаются восстановить перерезанную пуповину», которая снова свяжет их с действительностью... При этом новые драмы ... разворачивают богатую палитру инновативных (пост) драматических форм, смешивая различные жанры и тональности» [цит. по 14, 2].

В результате отсутствия бытовых деталей и тщательной психологической прорисовки пьесы Лоэр тяготеют к мифу. Хотя каждая из них имеет документальную основу («Комната Ольги» основывается на реальных фактах из жизни Ольги Бенарио, «Левиафан» – на истории РАФ и её функционеров, «Чужой дом» на событиях войны в Югославии и фактах из жизни знакомого драматургу македонского парня, и т.д.), пьесы Лоэр не являются ошеломляюще актуальными. Скажем, история РАФ к моменту написания пьесы была уже, по сути, давно отшумевшей, закрытой темой, о которой было сказано, казалось бы, всё, что можно было сказать. Драматурга интересует не столько горячий материал, сколько материал, позволяющий говорить о таких извечных категориях как предательство и верность («Чужой дом»), насилие в семье («Татуировка»), насилие как способ защиты от несправедливости мира («Левиафан»), вина («Адам Гайст») и т.д. Таким образом, обращение к истории – это во многом только повод

поразмышлять о вечном. В этом видится точка соприкосновения Д. Лоэр с драматургией Х. Мюллера. В пьесах Мюллера, как мы уже отмечали, тоже всегда присутствуют два плана: конкретно-исторический, связанный с определёнными вехами истории XX века, и общефилософский, представляющий архетипические образы, ситуации, модели поведения.

При этом Лоэр тяготеет к трагедии. Сама она по этому поводу говорит: «Если театр хочет вернуть себе роль важного живого социального форума, он логическим образом должен вернуться к великим вопросам. Это не безработица, загрязнение окружающей среды, радиация, а насилие, вина, предательство, свобода; это не социальный репортаж, а трагедия» [13, 10-11]. Все пьесы Лоэр заканчиваются трагически: «Комната Ольги» смертью героини в газовой камере, «Татуировка» – крушением жизни всех членов семьи и убийством, «Левиафан» – решением героини, толкнувшим её на путь преступлений и смерти, «Чужой дом» и «Адам Гайст» – разочарованием и трагическим перерождением героев. Возражая против термина «политический театр» в применении к творчеству Лоэр, У. Коун, интендант Ганноверского драматического театра, пишет: «Дея Лоэр не более и не менее политична, чем Эврипид и Софокл для своего времени. Как и они, Дея Лоэр говорит о семейных и общественных связях, которые одновременно и разрушают и позволяют остаться в живых... В её театре речь всегда идёт обо всём. И при том на самом крохотном пятнышке. Находясь в центре мира развлечений, полного болтовни, игр и лести, она уверена, что в театре должно говорить о таких существенных вещах как смерть и предательство, любовь и насилие... Опасности такого пути налицо: самомнение, высокий голос пророка в пустыне. Но Дея Лоэр это не грозит, потому что сарказм и та парадоксальная сила, которую она черпает в безнадежности, та чёрная ярость огородают её от всякого ханжеского морализаторства» [Там же]. Коун, как и прочие исследователи творчества Лоэр, считающие её чуть ли Кассандрой современной драматургии, сквозь роковые конфликты её драм видит образцы классической трагедии. Сила, лаконизм и жёсткость характеризуют творчество этого незаурядного драматурга. Её стихия не гармонизация, а диссонанс.

Сама же Д. Лоэр считает свой театр пространством языка. Мощь её языка отмечают все критики: «в равной степени точный и жёсткий, при этом захватывающий язык» («Rheinische Post»), «блестящий языковой лаконизм картин» («Salzburger Nachrichten»), «давящая плотность» (taz) и т.д. Лоэр пишет: «Если язык уже выражает всё, что чувствуют персонажи, возникает своего рода телевизионный реализм, а это скучно. В театре язык должен создавать образы, а не наоборот» [13, 88]. Подчёркнутая литературоцентричность текстов Лоэр, определённая искусственность и ритмизация языка являются характерными приметами «постдраматического театра» 90-х годов.

Если говорить о жанровой специфике драматургии Д. Лоэр, то столь популярный в немецком литературоведении термин как «гибридизация жанров», другими словами, жанровый синкретизм подходит к ней в полной мере, ибо в ней присутствуют черты и политического театра, и трагедии, и феминистской драмы, с элементами как эпической драматургии, так и «постдраматического театра».

Мариус фон Майенбург (1972) – еще один яркий представитель молодой немецкой драматургии. Им написано около двадцати пьес, которые с успехом идут в театрах Германии, Австрии, Англии, России и других стран. За пьесу «Огнелицкий» (*Feuergesicht*) драматург был удостоен премии им. Г. Клейста, а в рамках Гейдельбергской творческой ярмарки стал обладателем Премии Фонда авторов. С 1999 года Мариус фон Майенбург работает в театре «Schaubühne am Lehniner Platz» в качестве штатного автора, занимаясь также режиссурой и переводами. На русский язык переведены его пьесы «Урод» (*Der Hässliche*), «Камень» (*Der Stein*) и «Паразиты» (*Parasiten*). Драммы Майенбурга отличаются острым чувством реальности, блестящей драматургической техникой и пластичным, гибким, выразительным языком.

Говоря о пьесе Мариуса фон Майенбурга «Камень», театровед Вольф Иро отмечает, что здесь «автор идет до конца, в том числе в стремлении постичь историю. И <...> такого на немецкой сцене не было, наверное, со времен Хайнера Мюллера» [2, 9].

В пьесе «Камень» (2008 г.) речь идет о судьбе одного дрезденского дома, в которой сходятся важнейшие вехи немецкой истории: 1935 (продажа дома еврейской семьей Шварцманов, спасающейся бегством из нацистской Германии), 1945 (гибель нового хозяина в последний день войны), 1953 (бегство его жены и дочери в Западную Германию), 1993 (возвращение в дом прежних хозяев после падения берлинской стены и объединения Германии). По собственному признанию автора, пьеса «Камень» во многом основана на тех семейных преданиях, на которых он вырос: «Я, прежде всего, хотел сказать о том, что эмоционально значимо лично для меня, о том, что занимает меня с самого детства» [цит. по. 2, 9]. Таким образом, Майенбург сознательно выбирает автобиографически-личный подход к материалу. Но история эта не единичная. После объединения Германии в страну хлынули потомки евреев, уничтоженных нацистами или вынужденных эмигрировать за границу, потомки тех, кто, спасаясь от социалистического режима, бежал из Восточной в Западную Германию, и оставшиеся в живых участники этих далеких событий. Они претендовали на свое имущество, брошенное в силу трагических обстоятельств. Суды Германии были переполнены ходатайствами о переделе собственности, и во многих случаях дома были возвращены прежним владельцам. Немаловажную роль при вынесении судебного приговора играл фактор отношения владельцев дома к нацистскому режиму и позже – к тоталитарной политике социалистического государства. Таким образом, частная история под пером драматурга обретает характер типической, поскольку в ней как в капле воды отражаются тысячи аналогичных ситуаций, образующих срез истории Германии XX века.

Пьеса «Камень» имеет сложную структуру. Здесь пересекаются и причудливо взаимодействуют различные временные пласты, связанные многочисленными подхватами, повторами, сквозными образами. В результате постепенно, путем введения все новых и новых деталей, подробностей, фактов автор на фоне истории дома воссоздает подлинные события прошлого.

Действие пьесы начинается в 1993 году, когда три женщины – Вита, ее дочь Гейдрун и внучка Ханна, приехав из Западной Германии, воцаряются в доме, некогда принадлежавшем их семье. Прошлое настигает престарелую Виту – она забирается под стол, прячась от бомбежки. В первом же фрагменте намечается оппозиция «свое – чужое». Для всех, кроме подростка Ханны, родившейся в другой стране и против воли привезенной сюда бабушкой и мамой, дом «свой». Реплики «Это мой дом», «Это наш дом», «Это наш сад», по очереди вложенные в уста персонажей, лейтмотивом пронизывают пьесу. Право на дом – это также право на собственную версию событий. Она у каждого своя. Происходит, выражаясь словами Гюнтера Грасса, «приватизация истории». И только для Ханны, родившейся после описываемых событий, чужим является и дом («Я не хочу здесь жить... Здесь все чужое» [3, 213]), и история – она довольствуется семейным преданием, которое и озвучивает в школьном сочинении на тему «Пример для подражания»: «Мой дедушка спас еврейскую семью. Их фамилия была Шварцман. Глава семьи был начальником дедушки в ветеринарном институте, но после прихода к власти нацистов его уволили. Мой дедушка его не предал и в 1935 году снабдил деньгами, чтобы тот мог бежать за границу. Шварцманы эмигрировали в США через Амстердам. Фрау Шварцман до сих пор живет в Нью-Йорке и руководит знаменитой галереей. Она открыла для Америки творчество Макса Бекмана. Мой дедушка для меня – образец, потому что остался верен друзьям, несмотря на преследования нацистов» [3, 215].

Ореолом мученичества и геройства осенена и вторая часть семейного мифа, связанная с гибелью дедушки в последний день войны. Он якобы высунулся из окна, когда русские солдаты палили из ружей, празднуя победу, и стал жертвой шальной пули. Но, исподволь приоткрывая правду, –

слишком долгий торг между дедушкой и Шварцманом, происходящий за закрытыми дверями; нацистский значок, обнаруженный Гейдрун в письмах отца к матери; вопрос Гейдрун, адресованный матери, по поводу своего исконно немецкого имени, столь популярного в III Рейхе и т.д., драматург усиливает напряжение, сея сомнение в достоверности семейного предания, и ведет читателя / зрителя по пути постепенного узнавания истинного положения вещей. По мере приближения к финалу автор переходит к открытой реконструкции прошлого, и мы узнаем, что дедушка, подло воспользовавшись бедственным положением Шварцманов, купил у них дом за бесценок, что он был убежденным нацистом и застрелился в последний день войны со словами «Хайль, Гитлер!» на устах, нимало не заботясь о дальнейшей судьбе своей жены и ребенка. Выясняется и то, что Шварцманы не доехали до Америки, а были схвачены по доносу, едва выйдя за ограду собственного дома. Причем не исключено, что донес на них сам дедушка.

Восстанавливая далекую правду, драматург сужает круги, делая свой взгляд все более прицельным и точечным. Он сфокусирован сначала на доме, а затем на камне – семейной реликвии Виты, Гейдрун и Ханнны. Неслучайно он вынесен в название пьесы – в нем символически сходятся семейное придание и нелицеприятная правда. Камень был брошен нацистскими молодчиками через забор в окно дома, поскольку они думали, что здесь все еще живут евреи. Семейная легенда преобразила и этот факт. «Отец их ненавидел. Они в него камнями бросали, он не был в партии», – утверждает Гейдрун [3, 224]. В 1953 году, собираясь бежать с матерью из Восточной Германии, она хотела вывезти его в своем школьном рюкзаке, отвечая на возражения Виты: «Я же знаю, но ты же сама говорила, что этим камнем бросили в отца, а значит, это особенный камень. Ты сказала: этот камень – памятник отцу за то, что он дал евреям денег, а те на эти деньги могли бежать. Наш маленький памятник – в знак того, что нужно иметь мужество, и у отца оно было. И чтобы мы никогда об этом не забывали» [3, 227]. Гейдрун зарывает камень в саду дома, чтобы

их семейную святыню не отобрали на границе, и позже, в 1973 году, беременная, возвращается в родной дом, специально чтобы вырыть ее и сохранить. Но в следующем же фрагменте автор воссоздает реальную историю с камнем: слышится звон разбитых стекол, и отец Гейдрун Вольфганг трусливо и истерично кричит: «Это не еврейский дом! Вы бьете не те окна. Оставьте нас в покое, мы ничего не сделали!» [Там же]. Таким образом, становится очевидным, что уроки, извлеченные из прошлого и составлявшие незыблемую официальная семейная история – это перевертыш, сотворенный из обмана и морально-нравственную основу семьи, имеют под собой ложное основание, а фальши. Обманкой оказывается и камень в качестве семейной реликвии, символа преемственности поколений, стойкости и непреклонности в лихие времена. «Окаменевшей ложью» назвала эту историю критик Ева-Мария Клиnger после премьеры спектакля в Зальцбурге. На примере одной семьи Майенбург разоблачает весьма живучую в Германии тенденцию вытеснения прошлого или его обеления. При помощи виртуозной драматургической техники он показывает, как в семье выстраивается некая мифическая параллельная реальность, которая со временем обживает, обрастает деталями, населяется предметами, утрачивающими свое изначальное назначение и переходящими в план сакрального (камень; сервиз, выкопанный из-под обломков разрушенного дома родителей Виты; качели, на которых любила качаться Стефани, девочка, жившая в доме после бегства его владельцев в Западную Германию, и т.д.).

Еще одна сюжетная линия связана с жильцами, населявшими дом в эпоху ГДР и выселенными после возвращения прежних хозяев. У них своя драма и своя правда, идущая вразрез с решением суда. Мирное чаепитие Виты, Гейдрун и Ханны прерывает появление Стефани, утверждающей «Это дом моего дедушки» [3, 228]. Она рассказывает о том, что дедушка, не пережив переселения, умер. Она требует вернуть ей ее жизнь – жизнь, прожитую в этом доме и не зачтенную судом. Показательно то, что в центре внимания драматурга женские судьбы. Мужчины – Вольфганг, муж Гейдрун и отец Ханны, дедушка Стефани (внесценические персонажи), оставаясь за кадром, точно снимают с



себя ответственность за происходящее, предоставляя женщинам пожинать плоды различных политических систем.

Как отмечает Роман Должанский, «страшная история словно “растворена” в будничных диалогах, действие перекидывается из одного времени в другое – но тема сокрытой лжи, на которой нельзя построить будущее благополучие, от этого становится лишь острее и трагичнее» [1, 13]. Неудивительно потому, что дом никому не приносит счастья.

Таким образом, с помощью вымышленных, собирательных персонажей, однако, опираясь на многочисленные реальные факты, в том числе автобиографические, драматург воспроизводит перипетии прошлого, двигаясь по пути узнавания нелицеприятной правды, разоблачая обеляющие семейные легенды и мифы, напрямую связанные с «немецкой судьбой» в XX веке. Драма фон Майенбурга выводит на центральный вопрос немецкого сознания послевоенного времени – вопрос вины и сопричастности – а также отношения к прошлому. Тем самым она оказывается вписанной в широкий литературный контекст и на новом историческом витке продолжает традицию выдающихся предшественников автора – Б. Брехта, В. Борхерта, В. Кёппена, Г. Бёлля, А. Андерша, Г. Грасса, А. Дёблина и многих других.

### **Библиографический список:**

1. Должанский, Р. В поисках диалога [Текст] / Р. Должанский // ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия. – Москва: Немецкий культурный центр им. Гете, 2011. – С. 12-14.
2. Иро, В. Диссоциации [Текст] / В. Иро // ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия.- Москва: Немецкий культурный центр им. Гете, 2011. – С. 8-11.
3. Майенбург, М. фон. Камень [Текст] / М.фон Майенбург / Пер. с нем. А. Риш-Тимашевой // ШАГ 4. Новая немецкоязычная драматургия.- Москва: Немецкий культурный центр им. Гете, 2011. – С. 209-245.
4. Мюллер, Х. Гамлет-машина [Текст] // Мюнхенская свобода и другие пьесы. – М.: НЛО, 2004. – С. 161-170.

5. Мюллер, Х. Филоктет (фрагмент) [Текст] / Х. Мюллер // Poetisches Drama. Heiner Müller. Peter Hacks. – М.: Verlag Raduga, 1983. – С. 353-364
6. Софокл. Филоктет [Текст] / Софокл // Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 335-396
7. Фрадкин, И.М. Брехт (до 1945 г.) [Текст] / И.М. Фрадкин // История немецкой литературы. – М. Наука, 1976. – Т.5. – С.559-637.
8. Haas, B. Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende [Текст] / В. Haas. – Bielefeld: Aisthesis, 2006. – 276 S.
9. Loher, D. Olgas Raum. Tätovierung. Leviathan. [Текст] / D. Loher. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2003. – 230 S.
10. Müller, H. Gedichte und Material [Текст] / H. Müller. – Rostock: Universität, 1997. – С. 118-144.
11. Müller, H. Germania 3 Gespenster am toten Mann [Текст] / H. Müller. – Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1996. – 119 S.
12. Müller, H. Mauser [Текст] / H. Müller // Müller H. (Stücke, Lyrik, Material). – Rostock: Universität Rostock, 1998. – С. 214-224.
13. Prinzenstrasse. Hannoversche hefte zur theatergeschichte [Текст] / Hrsg. J. Gross, U. Khuon. – Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, 1988. – 252 S.
14. Schössler, F. Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher [Электронный ресурс] / <http://iasl.uni/muenchen.de/reyension/liste/Schoess>
15. Strauß, B. Schlußchor [Текст] / B. Strauß. – München: DTV, 1996. – 98 S.

**Из дискуссионных материалов к докладу:**

*– Как Вы определили бы место творчества Лутца Хюбнера по отношению к авторам, о которых говорили? Почему, как Вам кажется, немецкая «молодежная» драма, как, впрочем, и наша не занимается вопросами истории?*

– Лутц Хюбнер принадлежит к тому поколению драматургов новой волны, которые ярко заявили о себе в 90-е годы и определяют облик современной немецкой драматургии. К ним же мы относим Дею Лоэр и Мариуса фон Майенбурга, о которых уже шла речь. Этих талантливых авторов, очень разных по стилю и характеру дарования, объединяет интерес к современной пьесе, разворот в сторону действительности, обостренное чувство реальности. Критики и театроведы в этой связи заговорили о «новом реализме», который пришел на смену «постдраматическому театру», господствовавшему в культурном пространстве Германии конца XX века. Лутц Хюбнер пишет преимущественно о молодёжи и для молодёжи, а потому выбирает темы острозлободневные. При этом его отличает социально-критический подход к злободневным проблемам.

*Е.В. Пономарева,  
г. Челябинск*

## **ДРАМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МАЛОЙ ПРОЗЫ В ИЗОБРАЖЕНИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ 1920-Х ГОДОВ**

Малая проза послеоктябрьской эпохи в своих экспериментах активно обращалась к художественным механизмам драматургии. Писателями осуществлялся эксперимент, рассчитанный на специфическую читательскую аудиторию – нового читателя, которого нужно было приучить к книжке, удержать в ее пространстве, не утомляя и зачастую

упрощенно воздействовать на него, в том числе и идеологически.

Специфической коммуникативной стратегией молодой советской прозы было обусловлено то обстоятельство, что, казалось бы, такой иноприродный малой прозе факультативный элемент заголовочно-финального комплекса, как ремарка, активно распространяется в процессе синтеза литературных родов: эпического и драматического. В качестве художественного образца, репрезентирующего подобные механизмы, можно рассмотреть произведение С. Гусева-Оренбургского «Бессмертный Прохорыч» [2], которое представлено в книге «Горящая тьма» в двух вариантах: собственно-эпическом – рассказе – и варианте, адаптированном для сцены, с подзаголовком «Вариации для сцены», построенном практически по законам драматургического текста (за исключением списка действующих лиц – афиши).

Сюжет произведений абсолютно идентичен. Перед читателем – история «старого седого городского, единственного на весь город» Прохорыча. Герой не случайно назван бессмертным: этот служака, тщательно заучивший свою роль властителя местного порядка, легко вживается в любую действительность. Причина кроется отнюдь не в гибкости характера и даже не в умении героя приспособиться к новым обстоятельствам, а в том, что приспособливаться как раз и не нужно, необходимо только переодеть свой костюм и следовать устоявшемуся типу отношений, прочно укоренившейся жизненной традиции, определяющей взаимоотношения людей, отношения горожан с местным символом власти, «это вызывало в мужике уважение к нему, ибо генералы были в городе явлением редким, даже небывалым. А Прохорыч гордился...» [2, 129]. Проблема взаимоотношений человека и эпохи, человека и исторического времени имеет в произведениях сходное решение: действие как бы топчется на месте, движется по кругу, и в этой повторяемости, ритуальности, однотипности событий заложен возвратный механизм, сломать который под силу только невероятному случаю. В произведениях таковым становится неожиданная встреча в очередной раз изрядно

подвыпившего городского и невесть откуда явившегося на базарную площадь, вверенную Прохорычу, генерала (событие само по себе экстраординарное, учитывая, что на дворе — 1918 год; не случайно герой реагирует на фигуру генерала как на призрак, крестится, произносит традиционное «сгинь», «исчезни»), а уже после, по своей многолетней привычке, вытянувшись в струнку, орет «зверским голосом на всю туманную и сонную базарную топь: “Здр-а-вия желаю... ваше превосходит...ство-о”» [2, 130]).

Концептуально более ранний эпический и драматургический вариант малоразличимы. И в то же время, обращение к драматургической эстетике не было для С. Гусева-Оренбургского случайным. Вариации для сцены обладают рядом дополнительных изобразительных средств, которые нивелируются в пространстве рассказа. В тексте вариаций представлены более точные, подробные речевые портреты героев (городового Прохорыча, мужика, бабы), данные в традиционных для драматургии диалогах (непосредственная речь, «без авторской редакции»). Сцены, разграничивающие временные и смысловые блоки, четко отделены друг от друга графически (Аншлаг: Год 1916-й, Аншлаг: Год 1917-й, Аншлаг: Год 1928-й).

При этом значительная роль в конструировании художественной модели мира отводится ремаркам, которые выступают в традиционных для реалистической драматургии функциях. Они позволяют более точно и акцентировано изобразить особенности быта и психологического облика персонажей:

- Ремарки, являющиеся экспозицией каждой сцены, лаконично и четко фиксируют наиболее выразительные черты пространства, формируя представление о воображаемом месте событий.

- Ремарки точно характеризуют обстановку, в которой разворачивается действие. Соположение однотипных ремарок дает читателю возможность обнаружить повторяемость ситуаций, незыблемость устоев, правил, по которым живут жители провинциального захолустья. Незначительно меняются

вывески, а поведение, чувства, манеры и настроение героев носит подчеркнуто ритуальные, статичные формы (так, Прохорыч традиционно «угощается» нарушителями порядка в одном и том же трактире). При этом исторические перемены прочитываются не по изменившимся событиям или характерам, а по скучным деталям городской площади, интерьера одного и того же трактирчика — вывески меняются, а характеры остаются. В драматургическом варианте авторская позиция фиксируется более четко за счет графического выделения ремарочного блока и возможности читательского соотнесения описаний городской площади и трактира, являющихся фрагментами каждой из сцен произведения:

«Трактир.

На стене портрет Николай Николаича. В окно виден базар. За буфетом буфетчик в белой рубашке, об одном глазе, борода широкая, рыжая. У окна за столом мужик и Прохорыч. Мужик под столом раскупоривает бутылку и наливает водку в чайник, вылив кипяток в полоскательницу. Прохорыч делает вид, что не замечает подмена. Выпивает и закусывают» [2, 137];

«Трактир.

*На стене портрет Керенского. В окно базар виден. За буфетом трактирщик в красной рубашке, об одном глазе, борода широкая, рыжая. У окна за столом мужик и Прохорыч. Мужик под столом раскупоривает бутылку и наливает водку в чайник, вылив кипяток в полоскательницу. Прохорыч делает вид, что не замечает подмена. Выпивают и закусывают» [2, 142].*

Финальная развернутая ремарка совмещает описание городского пейзажа площади и привычного, облюбованного горожанами трактирчика и логически рифмуется с первой, образуя формальное и смысловое кольцо:

«Сцена первая.

Глухой городок, базарная площадь, церковь приземистая, «Трактир», вдаль уходит улица — концом в лес упирается» [2, 135].

«Сцена третья.

*Та же площадь, пустынная, лавки заколочены. На бывшем трактире вывеска: «Советская столовая», окна*

*выбиты, внутри пусто. Кругом ни души. Вдали заглушенные выстрелы. Мужик стоит, с сумой на боку. Идет баба» [2, 144].*

- Помимо этого, ремарка традиционно характеризует психологическое состояние персонажей («крестится и отступает», «пугаясь», «сторожко»);

- дает сценарий поведения («сплевывает в сторону», «поспешно берет стакан», «строго молчит некоторое время»);

- указывает на поведение, жесты, мимику, особенности интонации: («чешет затылок», «показывает кулак», «смягчаясь», «стоит героем», «показывает кулак», «таинственно», «умильно», «шутливо», «снисходительно», «спохватываясь», «тихо»). При этом устойчиво повторяющиеся, сквозные ремарки «стоит героем», «крестится и отступает», «показывает кулак», «кричит в след», «гулко и отдельно», «снисходительно» — ремарки, о внешности психологический облик главного героя; «умильно» — ремарка, сопровождающая образ бабы», «чешет затылок», «сторожко» — характеристики поведения и речи мужика.

Калейдоскоп характеров, настроений, мироощущений героев, данных на фоне эпохи исторического слома, определил специфику жанра и формальной организации произведения М. Шагинян «Подслушанные разговоры».[5]

Продолжая чеховские традиции, М. Шагинян трансформирует жанр рассказа, обращаясь к поэтике «сценки» — разновидности малого жанра, соединяющей в себе потенциал драматургического и эпического рода. Слово «разговоры» определяет акцентирование внимания на диалоге, выразительности речевых характеристик персонажей: на том, *что* говорят, и на том, *как* говорят. Этим обусловлена особая значимость ремарок, как правило, указывающих на интонацию, проясняющую психологическое состояние героя («стараясь говорить шепотом, но постепенно забываясь и крича», «с убеждением в своей правоте», «скорей по привычке», «с ненавистью за доставленную ей сердечную тревогу», «нервно»,

«поднимая голову, застенчиво», «тоном превосходства», «нетерпеливо», «предостерегающе», «раздражаясь», «полушутливо», «сопя носом» и др.). У Шагинян существует комбинированный тип ремарок, создающих в воображении объемный облик персонажа, вбирающих характеристику речи, внутреннего состояния и внешнего облика героя:

*«ГОСТЬ. — (голосом, немножко хриплым от долгого молчания). — Право же... (Он замолкает, снова устремив глаза на свет. Вид у него задумчивый и немного озябший, спина сутулая, нос длинный с горбинкой, щеки впалые и на щеках — тень от ресниц, придающая ему детский вид)» [5, 66].*

В ряде фрагментов обнаруживается очевидная тенденция: объем ремарок значительно превосходит размер самой реплики, практически сводящейся к двум словам «Право же...». «Мышление прозаика» приводит и к тому, что ремарка выступает в несвойственной для нее функции воспроизведения сознания персонажа — фактически его внутренних размышлений:

*«ГОСТЬ. (Ему досадно, что приходится говорить с человеком иного склада ума, но сильная охота высказаться)» [2, 68];*

*«Девочка хочет сказать, что завтра праздник, но поворачивается к дверям. В комнате у нее холодно и плохо прибрано. Она сирота. Отец у нее хворый и небогатый. Уроки ей учить не хочется. Некоторое время она сидит молча, глядя в окошко и болтая ногами. Ей не мешало бы пойти в уборную, да и вымыть руки, но с упрямством человека, все еще надеющегося на опеку Провидения, она ждет, чтоб ей об этом напомнили. Никто не напоминает и потому она достаёт лист бумаги...» [2, 73].*

Если «Бессмертный Прохорыч», как и рассказ Л. Леонова «Старухи» [4], в полной мере адаптирован для сценической интерпретации, произведение М. Шагинян представляет собой симбиозный вариант, содержащий как драматургические элементы, так и меты эпического письма, маркером которых являются в первую очередь «гипертрофированные», «беллетризованные» или



«повествовательные» ремарки» [3], отличающиеся избыточностью. Выполняя функции ремарки, такой фрагмент текста остается особым повествовательным блоком, уступающим в объеме драматургическим фрагментам и отражающим то, что не передается средствами сцены. Если подходить к ремаркам такого рода с позиций классической драматургии, они кажутся избыточными, иноприродными элементами в тексте. Однако в произведениях, «подражающих» драматургической форме, ориентированных на синтез эпического и драматического начал, они приобретают особую оригинальность и выразительность:

*«Кухарка все время слушала, мало разумела и только на отдельных местах разговора переминалась с ноги на ногу. Постепенно в носу ее стало свербеть, она заслезилась, вынула руки из-под фартука и утерлась, а потом пошла к себе на кухню. Хозяйка прождала ее несколько минут, сердито взывая в пространство: Дарья! Дарья!*

*Наконец Дарья появилась в дверях, красная, припухшая, с губами в раскидку и с мокрыми ресницами. Под фартуком она держит моток шерсти» [5, 72];*

*«Он переглядывается с хозяйкой, как бы обращая ее внимание на недопустимую порчу прислуги. Хозяйка пожимала плечами. Кухарка идет на кухню, усиленно и облегченно сморкаясь в фартук» [5, 72].*

Комбинированные беллетризованные ремарки, открывающие произведения, входящие в цикл «Подслушанные разговоры», как правило, выполняют функцию экспозиции — вводят в действие, знакомят с обстановкой, интерьером, героями; «намекает» на взаимоотношения персонажей, представляют их характеристики (психологические, возрастные, социальные):

*«Место разговора — полутемная квартира. Время — большевистское восстание. Хозяева сидят при свечах, дети легли спать; прислуга, сложив руки на животе под фартуком, играет роль декоративного элемента, прочно застряв в дверях. Она прислушивается к разговору, и ее никто не шлет на кухню,*

*потому что в кухне темно. Разговаривают: хозяйка дома, преувеличенно обеспокоенная и стремящаяся отвести душу; хозяин, всю жизнь выбивавшийся на дорогу и потому озлобленный и склонный все обиды относить к себе; и гость, зашедший на минуту, но оставленный ночевать из боязни погрома. Свеча освещает только лица разговаривающих, придавая им красный оттенок. Из темноты доносится тиканье стеклянных часов, умиротворяя тревогу» [5, 64].*

Подобная техника, обусловленная стратегией ориентации произведения на два типа восприятия и интерпретации — сценическое и традиционное, рассчитанное на чтение, присутствует в цикле Аркадия Аверченко «Чудаки на подмостках», имеющем подзаголовок «Новая книга пьес и скетчей для сцены и чтения» [1].

Таким образом, анализ произведений С. Гусева-Оренбургского, М. Шагинян, Л. Леонова, А. Аверченко и других писателей, обращавшихся к опыту «малой драматургии», позволяет убедиться, что по существу уже с самых первых строк ясна авторская интенция, определяющая поликодовый характер произведений, предназначенных как для сценического воплощения, так и (в первую очередь) для читательского восприятия. Графическое оформление текста носит специфический облик и характеризуется монтажной природой: он сегментирован, дробится на микросцены; в нем соединяются различные шрифты.

Бесспорно, не все в художественном произведении определяется формальными особенностями. Произведения, оформленные по канонам драматургических жанров, представляют собой пограничный художественный феномен, обладающий эстетическим потенциалом малой прозы с ее метонимичностью, умением фиксировать частности, придавая им обобщенный смысл. В то же время пластическая выразительность драматургии позволяет изобразить ситуацию предельно зримо, «овнешненно»; поместить читателя «внутри

ситуации»; вывести конфликт за пределы локального, придав ему историческое звучание.

### **Библиографический список:**

1. Аверченко, А. Чудаки на подмостках. [Текст] / А. Аверченко — София: Златолира, 1923. — 138 с.
2. Гусев-Оренбургский, С. Бессмертный Прохорыч [Текст] // С. Гусев-Оренбургский. Горящая тьма. – Нью-Йорк, 1924. – С. 127 - 134; Бессмертный Прохорыч (Вариации для сцены) – С. 135 - 148.
3. Драма // Литературная энциклопедия. В 11 т. [Текст] / Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. – М.: Изд-во Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929 - 1939.
4. Леонов, Л. Старухи. [Текст] // Л. Леонов. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 4. Повести и рассказы. – М. - Л.: ЗИФ, 1930. – С. 153 - 160.
5. Шагинян, М. Подслушанные разговоры. [Текст] // М. Шагинян. — Ростов на Дону: Аралэзы, 1919. – С. 64 - 96.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

*– Когда текст существуют в двух вариантах, какой из них можно считать первичным?*

– Эпический, причем практически всегда. Как правило, текст, изначально созданный как эпический, несмотря на такую внешне драматургическую форму, все равно остаются верны своей изначальной природе, все равно эпик пересиливает драматурга. О тех же тенденциях мы можем говорить и у Булгакова, «Белая Гвардия» и «Дни Турбиных» – это не одно и то же, они имеют принципиально разную природу. В «Днях Турбиных» есть особые драматургические механизмы, а «Белая гвардия» существует именно в варианте для чтения.

Что касается причин появления текстов в нескольких вариантах, то я думаю, что в первую очередь это связано с ориентацией на нового читателя. В 20-е годы была сильна установка и ориентация на молодежную и даже подростковую аудиторию, активно издавали книги для этой среды. Кроме того, особую роль стал играть народный театр, скорее всего именно на такие небольшие театры и были рассчитаны подобные пьесы.

Важна и еще одна тенденция времени – слово начинает активно ориентироваться в то время на киноискусство. Найдется целый цикл рассказов, где текст был уже фактически готовым киносценарием. В них мы видим похожие тенденции – все ориентировано, прежде всего, на визуализацию. Параллельно происходит процесс «упразднения» больших прозаических форм: роман практически пропадает на какое-то время. Большая эпическая форма накапливает материал и появляется уже в конце 20-х и в 30-е. Ясно, что «Мастер и Маргарита» создавался не в начале 30-х годов, даже Булгаков в этот период работает с более мелкой формой. При этом Булгаков еще ориентирован на прежнего читателя, а целый поток других авторов уже на нового, и пытается искать новые облегченные формы. Например, тот же Зощенко, который вместе с художником Николаем Радловым, выпускает произведения в альбомном формате «Веселые проекты: 30 счастливых идей». Целая книга в формате практически комикса: картины советской жизни, ситуации, явления быта, например, нехватка жилплощади, а внизу несколько строчек Зощенко – такой облегченный вариант. С точки зрения классики эксперимент, но по сути подобная визуальная адаптация – просто способ достучаться до нового читателя. И эти тенденции заметны на примере очень многих текстах, публикуемых в 1920-21 годах.

*– Как вы считаете, расширенная ремарка и расширение ремарки, такой визит драматурга на поле режиссера - это следствие недоверия режиссеру и театру, попытка более точного отражения собственных мыслей писателя? Или все-таки это попытка создания новой формы несценической пьесы, пьесы исключительно для чтения, а не для постановки?*

– Скорее второе. Однако часто, это, к сожалению, еще и следствие просто неумения автора. Чрезмерность ремарок и вспомогательного материала часто является следствием отсутствия серьезного драматургического опыта у этих писателей. Хотя конечно есть авторы, которые настаивают на своем решении, на своей интерпретации. Это разный способ проявления авторства и отношения к последующим интерпретациям, разная степень догматизации, кому-то из писателей достаточно небольшого намека и больше ничего не нужно, это чаще свойственно действительно великой драме.

С другой стороны прозаик всегда испытывает на себе диктат прозы. Это одна из «культовых» тем литературоведения: «Ремарка у Чехова». Он и в драме все равно остается писателем-эпиком, если в самом конце «Вишневого Сада» 5 раз повторяется слово «холодно» / «холод». Человек не может мыслить двумя способами сразу – и эпически и драматически, это хорошо видно на примерах и М. Булгаков, и А. Чехова, и Л. Франка многих других. Также точно как лирическая проза все равно в основе своей содержит лирическую природу, Бунин даже романы писал лирические, и даже в прозе оставался поэтом. И в драматургическом варианте эпик остается эпиком.

*– С чем, по вашему мнению, прежде всего, связано расширение функции ремарок: с некой авторской концепцией, или же это все-таки тенденция времени и связано с изменением взаимоотношений читателей и автора?*

– Изменение формы всегда является следствием какого-то процесса, форма никогда не меняется сама по себе. Если просто экспериментировать с формой, тогда всегда получается грубо, вычурно и неинтересно. А если эти эксперименты рождены сложным внутренним процессом, то и они могут, в свою очередь, породить что-то новой – стили, течения и т.д. Примером могут быть, упоминавшиеся сегодня, эксперименты Мейерхольда. Достаточно очевидно, что соединение в своем спектакле таких мощных культурных традиций, как античный и шекспировский театр, – это попытка, прежде всего, выявить в Борисе Годунове, помимо исторического еще и философское

начало, общее для любой эпохи. Проблема взаимоотношения власти и народа вечна - и сегодня и в 36-м году, люди всегда с этим сталкиваются.

А вот насколько такие эксперименты ведут к пониманию концепции автора, – дискуссионный вопрос. Булгаков, например, говорил, к чему эти эксперименты Мейерхольда, я хочу простой классический театр, и у него это прекрасно получалось. Тут нет единого «правильно» ответа. Меня очень веселят бесконечные споры о том, какая же должна быть экранизация или постановка «Мастера и Маргариты». Никакая. Роман создан для воображения и его прямая визуализация невозможна.

***– Не кажется ли вам, что из-за некоторой громоздкости, пьесам с расширенной ремаркой, они становятся менее сценичными?***

– Мне кажется несценичным вообще мало что можно назвать... Я считаю, что даже лирическое произведение, стихотворение может быть материалом для театра. С точки зрения классического анализа, да это во многом мешает, с другой стороны – тут такая актерская пластика необходима, это сложная задача для актера попасть в настроение такого текста, здесь есть какая-то поправка на невоспроизводимость в театре, плохо это или хорошо, нужно у режиссеров спросить.

***– Как вам кажется, можно ли от этих ремарок все-таки отказаться или нет, в тех местах, где это действительно мешает? Насколько значимость этой ремарки глубока?***

– Сложно сказать однозначно. Если автор считает, что без этого его произведение не будет целостным, мы не можем отнять у него этого права. Другое дело, что всегда есть возможности для интерпретации. Но если мы отказываемся от части авторского текста, все-таки необходимо говорить о том, что это вариации или фантазии на тему.

**Е.М. Четина**

*г. Пермь*

## **ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ И НОВЕЙШАЯ ДРАМАТУРГИЯ<sup>1</sup>**

В начале XX века О. Шпенглер предвидит наступающую эпоху как «век чисто экстенсивной деятельности», истощения творческих сил и созидающих энергий. «Но мы не выбирали этого времени. Мы не в силах изменить того, что родились людьми первых заморозков полной цивилизации, а не на залитом солнцем горизонте зрелой культуры во времена Фидия или Моцарта. Все зависит от того, насколько мы способны уяснить себе это положение, эту судьбу и понять, что можно обманывать себя относительно нее, но не уйти от нее» [14, 180].

Метафизические вызовы Новейшего времени предопределяют трагическую судьбу человека как субъекта культуры. Ряд исследователей полагает, что современный европеец, по сути, лишен выбора: креативный потенциал культуры сменяется «выравнивающе-нивелирующим, позволяющим сохранить стабильность существующего социума и продуцировать человека в качестве функции системы» [5, 132]. «Человек массы», таким образом, вытесняет творца и становится главным действующим лицом всемирной истории. Массовая культура выдавливает классическую на периферию информационного пространства, снижает содержательный и эстетический уровень творчества.

Отрицая роковую неизбежность упадка культуры, некоторые представители отечественной гуманитаристики манифестируют необходимость ответа на вызовы эпохи: «В “Закате Европы” оплакивается ее судьба, но нет рыцарственной

---

<sup>1</sup>*Статья издается при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта №11–13–59001 а/У «Культура молодежи в пространстве города и региона».*

готовности к защите высокой духовной культуры перед лицом надвигающейся механически-потребительской цивилизации, нет воли к противостоянию. Наоборот, здесь ведется пропаганда мрачного демобилизующего дух фатализма. Шпенглеровская мифологема, вытеснив духовно-личностное начало стихией жизненно-бессознательного и предприняв релятивистское обесмысливание культуры, внесла, как говорится, свой вклад в дело нелюбимой автором цивилизации и разрушения культурно-духовных начал» [3, 15].

В нашей стране универсальные кризисные противоречия усугубляются катастрофическими последствиями социального реформирования. В отечественном общественном и художественном сознании наблюдается своеобразный эффект резонанса: деструктивные процессы европейской культуры усиливаются негативными социокультурными факторами российской истории. Французский политолог Д. Моизи характеризует постсоветскую Россию как «один из самых интересных и нетипичных случаев» в современной истории. «Эта страна испытывает незаслуженную долю страха, унижения и надежду, причем эти эмоции сливаются в мощный поток чувств и побуждений» [9, 162]. Исследователь доказывает, что национальное самосознание, определяемое тремя основными типами эмоций – страхом, унижением или надеждой, во многом предопределяет будущее государств, обуславливает геополитические сценарии. На условной эмоциональной карте мира Россия, таким образом, попадает в зону нестабильности и длительного кризиса идентичности. Внезапность кардинальных перемен, произошедших в «девяностые», усиливает катастрофичность и расширяет негативный эмоциональный фон. Практически все, что составляло фундамент советского существования, оказалось разрушено, «буквально за ночь превратилась из повода для гордости в источник тревоги»: «...И государство, и империя, и армия – три ключевых составляющих национальной идентичности – рухнули одновременно» [9, 164].

Хаотическая деформация социума вызывает комплекс социальных травм, которые надолго определяют отечественное массовое сознание, ослабляют ресурсы развития. Утрата



национальной идентичности усугубляет культурную беспочвенность и социальную аномию. Данные факторы оказываются ключевыми для современного социально-культурного поля, актуализируют проблемно-тематический спектр новейшей литературы. Самосознание героя «большого исторического времени», находящегося в поисках смыслов, на наш взгляд, воплощает «новая проза». Творческая активность молодых авторов периода «нулевых» инициирует появление литературно-критического течения «новых реалистов», представители которого сочетают идеи социального радикализма и культурного консерватизма (З. Прилепин, С. Шаргунов и др.). В прозе и публицистике молодых авторов преодолевается культурная беспочвенность, представлены «ответы» на социальные и метафизические вызовы.

В новейшей драматургии в большей степени концентрируются «вопросы»: воплощается хаотически неопределенная и неустойчивая картина мира, в изобилии представлены варианты негативной идентичности. Демонстративное пренебрежение к культурным традициям во многом определяет стратегии ряда театральных деятелей. Многие художники и критики «нулевых» декларируют отказ от идейно-нравственных оснований искусства. В этой связи примечателен диалог известного режиссера К. Серебренникова и журналистки П. Богдановой. В интервью десятилетней давности собеседники определяют ориентиры развития отечественного театра и сходятся в главном: необходимости разрушения «большого советского мифа» – духовности. «Вот когда говорят про духовность, я хочу взяться за пистолет. Потому что это шифровка пустоты, был такой миф. Он и сейчас еще не изжит. ... “Духовность” понималась как исключительность, как знак некоего избранничества. И искусство много говорило об этом.

– Для меня это все – убежище для бедных. Это попытка скрыть несостоятельность неудачников. Но сейчас, к счастью, все поменялось. Что сейчас за публика? Они не читали никакие пьесы, и это счастье. Она не знает, чем

кончится “Укрощение строптивой” и “Женитьба”. Я раньше думал, что это ужас! Количество прочитанных книг ничего не значит» (К. Серебренников).

Популярный режиссер фиксирует перемены в социокультурном пространстве: интеллигенция вытесняется из зрительного зала буржуазной публикой, и это его вполне устраивает. «То, что уходит интеллигенция, – это выражение мирового процесса, а не только специфически российского. Она превратится в узкую прослойку интеллектуалов. Но на них ориентироваться не надо. Надо ориентироваться на здравых, живых, социально адаптированных, удачливых, современных людей возраста свершений. Вот публика для театра. И если театр научится с этой публикой разговаривать, будет здорово. А не научится, уйдет в разряд маргинального искусства, проиграет кино» (К. Серебренников). Буржуазная публика хочет быть «раздражена», поэтому культуртрегеры рекламируют модную «культуру глюка» и «визуальный театр», предоставляющий возможность «пощекотать нервы». Классический театр, основанный на «слове» и транслирующий «духовность», объявляется неактуальным.

Прошедшее десятилетие демонстрирует результаты проводимых преобразований; искоренение реликтов духовности и интеллектуальности в культурной сфере продолжается. Для интеллигенции происходящее кардинальное изменение «лица» театра – общественная катастрофа. «Новый русский театр, заметно сократив свое место и влияние в обществе, а заодно и социальный состав своей аудитории, начал отсчет своего времени. Отсчет этот начался с утверждения не только иной стилистики и эстетики на сцене, но и с отсеивания из зрительской аудитории не вписавшихся, лишних, низкооплачиваемых слоев и формирования нового корпоративного или клубного зрителя... Современная элита больше не заинтересована в просвещении и образовании масс, напротив, – то, что спускается в массы, отмечено дурным вкусом и самым низкопробным качеством» [2, 13].

Театроведы и критики осмысливают природу перемен в отечественном театре и характеризуют происходящее как процесс «направленного распада». «Изменилось что-то в самом составе театрального искусства. Не только российского.

Всякого. Медленно, но верно оно становится жертвой тех же процессов, которые зафиксировал в начале XX века Ортега-и-Гассет» [3, 58].

Деструктивные процессы омассовления и дегуманизации актуализируются в современном искусстве, определяя творческие ориентиры ряда популярных деятелей культуры. Т. Москвина в одном из критических эссе начала 2000-х годов с нескрываемым раздражением пишет о негативных трансформациях в отечественной художественной среде: «Театр девяностых годов обрел свободу, какой у него не было никогда – не только свободу от любой идеологии, но и свободу от соответствия каким бы то ни было мыслительным процессам своего времени. Эти процессы идут в головах некоторых деятелей, в дальнейшем именуемых “авторами”, и приводят к созданию так называемых пьес. Любой честный историк театра обязан указать: в театре конца XX – начала XXI века современная драматургия была сугубо маргинальным явлением» [10, 214].

На наш взгляд, критик несколько преувеличивает, отстаивая позицию категорического неприятия новейшей драматургии. Тенденция к непропорциональному сужению художественного пространства до ряда «статусных» имен (часто весьма сомнительных) характерна для отечественной критики в целом. В данном случае театральная интеллигенция, демонстративно отвергнутая деятелями «нового театра», не сдается и провозглашает «анафему» модным театральным веянием. Современный театр метафорически обозначается как «Черный театр», пугающая «черная дыра», аннигилирующая художественные формы и нормы. «Черный театр – это не символ, не фигура речи и не ругательство. Черный театр – условный термин, обозначающий реальные процессы... Если вы смотрите спектакль, полностью лишенный системы ценностей и ценностных ориентаций (когда нет никакого понятия о том, что любят и что ненавидят, чего избегают и на что надеются, кого жалеют и кого презирают создатели), если актеры не в состоянии произнести ни одного слова по-человечески и занимаются противным балаганным

кривлянием, если вы после спектакля чувствуете себя измотанным и усталым, замученным и оскорбленным... – вы хлебнули Черного театра» [10, 232].

В свою очередь, идеологи «новой драмы» декларируют «безднадежную отсталость» традиционного «музейно-кладбищенского репертуарного театра» [4]. В качестве альтернативы они рекламируют «пространство актуальности», сконцентрированное на столичных сценических площадках Центра драматургии и режиссуры, театра «Практика», «Театра.doc». Актуальность здесь понимается достаточно прямолинейно и сводится к устойчивому набору провокативных тем, «щекочущих нервы» потенциальной публике. Эдуард Бояков, художественный руководитель театра «Практика», претендовавшего на звание «самого модного театра Москвы», в свое время обязался «вывести из культурного подполья пьесы-провокаторы, в протестной форме говорящие о том, о чем принято умалчивать. В числе приоритетных называлась тема маргинальных социальных групп, сексуальных, религиозных, этнических меньшинств» [1, 172]. В результате, как справедливо отмечают критики, рекламируемые «новодрамовцами» сценические тексты часто воплощают схематичные провокативные ситуации, система образов сводится к демонстрации упрощенных персонажей-функций. Так, спектакль «Мармелад» по пьесе О. Погодиной (режиссер В. Алферов, театр «Практика»), который должен был, по замыслу авторов, нести «своего рода просветительскую миссию относительно гей-культуры», в результате оказывается «незамысловатым физиологическим очерком», где суммируются «самые общие и самые ходовые представления» [Там же].

Краткий обзор спектаклей, продемонстрированных на одном из первых фестивалей «нового театра» – «Любимовка – 2000», позволяет представить тематические предпочтения представителей «новой драмы». Лирическая комедия Е. Шагаловой «Собака Павлова» представляет «любовь в психушке двух юных неврастеников под наблюдением спятившего школьного учителя» [7, 28]. Главная героиня

молодежной комедии «Где ваша сестра?» Е. Нестериной – «училка, замученная любящими папой и мамой, и проверяннем школьных тетрадок», путешествующая «в отряде командос среди пампасов» [7, 28]. Одним из статусных персонажей «нового театра» становится «маньяк», в изображении которого также доминирует навязчивый комизм. Типичным примером подобного рода текстов является пьеса интернет-драматургов О. Попова и В. Белоброва «Возбужденный маньяк».

«...Когда я съедаю яйцо, я перестаю владеть собой и становлюсь возбуждённым маньяком...

Когда я съедаю яйцо

Собой я тогда не владею

Моё педагога лицо

Становится маской злодея.

Во мне живут два человека (*показывает козу*), – скромный учитель пения Бруслим Магалаев и возбуждённый маньяк Фреди (- *корчит рожи и рычит.* -) Бе-е-е-е! Рэ-э-э-э! Стоит мне только съесть яйцо, как я из скромного учителя превращаюсь в возбуждённого маньяка. Впервые это случилось, когда мне на голову упал торшер из окна небоскрёба. С тех пор во мне поселился возбуждённый маньяк...» [7, 32].

Данные сценические тексты, на наш взгляд, являются сугубо дилетантскими. Тем не менее, фестивальное пространство, генерирует технологии производства подобного рода «пьес». «Новодрамовская» критика также приписывает им масштаб актуальности и придает эстетическое измерение. В этой связи интерес представляют варианты «новой эсхатологии» в творчестве одного из наиболее известных представителей данного течения М. Курочкина. В комической пьесе «Бабло побеждает зло» находят воплощение ценностные и стилевые ориентации «новой драмы». Демонстративное сочетание бытовизма и эсхатологизма должно создавать комический эффект.

*«Комната в трёхкомнатной квартире на Юго-западе Третьего Рима. День начала военной операции НАТО против Югославии. В комнате сидит Юра – смотрит по телевизору, как взлетают с военных баз бомбардировщики. Входит Паша.*

ЮРА. Засекай по часам. Пока долетят – два часа. Падает первая бомба – Слободан с ходу звонит в Москву базарить насчёт С-300. Это ещё минут 15. Пока то-сё, пока будут репу чесать – ещё полчаса. <...> Через три часа сорок пять минут российский военно-транспортный самолёт (тире самолёты) будет сбит (тире сбиты) истребителем Альянса, что автоматически означает начало Третьей мировой войны. А Третья мировая война – это ядерная война, а ядерная война – это война без победителей, а война без победителей – это п... всему, а п... всему это значит, что и “горбушке” п... .

ПАША. Шутишь?

ЮРА. Какое нах, шутишь! Ты что, не понял – ядерная зима, человечество накрывается медным тазом, выживают только крысы и тараканы...

ПАША. Что, и следующих торгов тоже не будет?

ЮРА. И следующих.

ПАША. И... через торги?

ЮРА. И через торги тоже не будет... торгов. Какие торги!? Планета гибнет, а ты – “торги”.

ПАША. А зачем мы тогда места на месяц вперёд проплатили?» [6, 34-35].

«Вызовы» исторического времени предьявляются в сюжете, но «забалтываются» в репризах и «облегченных» монологах. «Голоса жизни» здесь, как и в подавляющем большинстве других фестивальных пьес, лишь намечают внешнее действие, не обладающее художественным измерением. Трагикомический потенциал текста не получает развития, и это одна из главных проблем нового театра.

В течение последнего десятилетия «актуальный театр» активно представляет сценические варианты «черной комедии» и «черной драмы», где в изобилии представлены сексуальные девиации, криминальные действия, подростковый суицид. Зафиксированная первичная реальность здесь также предстает в непреобразованном виде. Ориентация авторов на общение со своей аудиторией на доступном языке актуализирует жанр театральной читки. Театральные критики справедливо отмечают, что «этот жанр не требует больших материальных

затрат и свободен от диктата режиссуры, то есть дает большую свободу самовыражения не только драматургам, но и артистам, и зрительской фантазии» [13, 15]. Фестивали востребуют подобные формы представления современного драматургического материала, которые должны дать «новый стимул развитию театрального процесса» [Там же].

Так, пьеса одного из известных молодых драматургов Ю. Клавдиева – «Медленный меч» приобрела популярность именно благодаря фестивальным читкам и воспринималась как актуальное высказывание, средоточие «проклятых вопросов»: «такой бескомпромиссный “дауншифтинг” не дает ответов». После того, как пьеса входит в репертуар одного из столичных театров и претенциозно анонсируется в рекламных афишах как «урбанистическая сага», созданная по канонам литературной классики», где «перформанс, электронная музыка, dj-сет, видеоарт, динамичные комиксы и современное мифотворчество соединены в цельное сценическое полотно, точно отражая жесткий темп современного мира», появляются противоположные оценки. Сценический текст из коммуникативного пространства перемещается в художественно-театральное и вызывает недоумение не только у «неподготовленных» зрителей, но и у ведущих актеров «нового театра»: «Недавно побывала в Центре драматургии и режиссуры, где проработала четырнадцать лет, на спектакле “Медленный меч”. На двадцатой минуте ушла, хотя надо было раньше. Большой пакости, заявленной как “история о поиске любви и нового смысла в лабиринте мегаполиса”, я еще не видела. Шквал неоправданного мата, вульгарная игра! Зачем транслировать и тиражировать грязь?» [8, 29].

Сомнение в декларируемых творческих ориентирах возникает, в том числе, и изнутри «новодрамовского» движения. Зритель не выдерживает агрессивного воздействия негативной эмоциональности, не опосредованной художественно. Провокативная демонстрация психологических девиаций и социальных травм, предлагаемая в качестве единственно возможной сценической реальности, в конце концов, вызывает раздражение. А. Вислова справедливо замечает, что «новая

драма» «улавливает воздух времени» однобоко: «Её как будто интересует лишь одна сторона этой жизни, причём специфически эпатирующая... При этом в своём агрессивном пафосе авторы желают преподнести эту сторону как всеобъемлющую и всеохватную» [2, 77].

«Вызовы времени», таким образом, не преодолевают стадию «вопросов». Широко рекламируемый театр «социального жеста» в итоге оказывается театром негативного жеста. Наблюдаемая в новейших сценических текстах эскалация насилия создает эффект привыкания, приводит к эксплуатации наработанных драматургических и режиссерских приемов. Ориентация на провокативность, узнаваемость и натуралистичность сама по себе не гарантирует эффективного обновления театрального пространства. Сценические тексты и театральные проекты подобного рода отчасти выполняют роль социологического мониторинга. Презентация социальных проблем в итоге подменяет театральное представление.

Тем не менее, манифестация актуальных социально-нравственных проблем и попытки выработки нового языка их описания являются существенным фактором современного культурного процесса.

### **Библиографический список:**

1. Власова, Т. Даешь «пьесу про геев!» [Текст] / Т. Власова // Современная драматургия. – 2008. – № 2. – С.172-173.

2. Вислова, А.В. Русский театр на сломе эпох [Текст] / А.В. Вислова. – М.: Университетская книга, 2009. – 272 с.

3. Гальцева, Р.А. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой [Текст] / Р.А. Гальцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 8-22.

4. Забалуев В. Ex libris НГ 26.02.04 Есть только ритм... Драматургический текст начала III тысячелетия от



Рождества Христова [Электронный ресурс] / В. Забалуев, А. Зензинов // [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2004-02-26/3\\_rhythm.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2004-02-26/3_rhythm.html)

5. Костина, А.В. Национальная культура – этническая культура – массовая культура: «Баланс интересов» в современном обществе [Текст] / А.В. Костина. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.

6. Курочкин, М. Бабло побеждает зло [Текст] / М. Курочкин // Вестник новой драматургии «Дикая утка»: Вып. 1. – М., 2000. – С. 34-38.

7. «Любимовка 2000»: пьесы и авторы. [Текст] / Вестник новой драматургии «Дикая утка»: Вып. 1. – М., 2000. – С. 24-32.

8. Мигулина, К. Зачем транслировать грязь? [Текст] / К. Мигулина // Аргументы недели. – № 48 ( 340). – 2012. – С. 29.

9. Моизи, Д. Геополитика эмоций. Как культуры страха, унижения и надежды трансформируют мир [Текст] / Д. Моизи; пер. с англ. А. Патрикеев. – М.: Московская школа политических исследований, 2010.

10. Москвина, Т. Воронья слободка. Отечественный театр конца XX – начала XXI века [Текст] // Т. Москвина. Общая тетрадь. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – С. 212 – 241.

11. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры и совр. об-ве. – М.: Политиздат, 1991. – С. 233 – 264.

12. Серебренников, К. Раз в месяц публика хочет быть раздражена [Электронный ресурс] / К. Серебренников // Театральный зритель. Современная драматургия (январь-март 2002) [http://www.smotr.ru/inter/inter\\_ser\\_sd.htm](http://www.smotr.ru/inter/inter_ser_sd.htm)

13. Тихоновец, Т. По лестнице, идущей вверх [Текст] / Т. Тихоновец // Пермские новости – № 10. – 9 марта 2007 г.

14. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории [Текст] / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1993.

**Л.С. Кислова**  
*г. Тюмень*

## **«ТРОЯНСКИЙ СИНДРОМ» В НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ**

В мифологической культуре древней Греции зародился этический и эстетический идеал героя, способного противостоять богам. Именно она запечатлела «борьбу новых и старых поколений, пластическую красоту, гармонию и порядок олимпийского мира» [9, 74]. О Троянской войне известно почти все и в то же время это одна из величайших мировых загадок. В распоряжении историков по-прежнему нет практически ничего, за исключением фрагментарных археологических материалов, героических поэм Гомера, сочинений Гесиода и нескольких менее распространенных античных источников, что определенно подтвердило бы подлинность этого грандиозного сражения, предположительно ставшего причиной гибели одного из самых неприступных и высокоразвитых древних государств Малой Азии. В поэмах Гомера происходит трансформация мифа в эпос, а значит «образы богов у него не столько используются по своему прямому религиозно-мифологическому назначению, сколько выполняют функцию поэтических средств, выступают персонажами поэтического произведения...» [8, 141–142]. Герои Гомера нередко отказываются подчиняться воле богов, поскольку не считают ее абсолютной: олимпийские боги в гомеровском эпосе согласно эстетическим принципам античной мифологии обладают всеми характерными антропоморфными чертами, хотя при этом, безусловно, олицетворяют природные стихии: «Гомеровские боги воплощают собой высшие идеальные проявления человеческих качеств (мудрость, могущество, проницательность и др.) <...>. Однако богам присущи не только достоинства людей, но и их недостатки. Боги разделяют почти все пороки людей, постоянно нарушают все моральные нормы...» [8, 140].

Е.М. Мелетинский отмечает, что «поэтика мифологизирования не только организует повествование, но служит средством метафорического описания ситуации в современном обществе <...> с помощью параллелей из традиционных мифов, которые порождены иной стадией исторического развития. Поэтому при использовании традиционных мифов самый их смысл резко меняется, часто на прямо противоположный» [6, 372]. Свободное обращение с сюжетами и системами образов традиционной мифологии, служащими материалом для самостоятельного мифологизирования художников в литературе XX и, безусловно, XXI веков ведет к отчетливой смысловой переориентации мифа.

Чрезвычайная востребованность в литературе Нового времени мифа о Троянской войне способствовала созданию особого романтического образа этого грандиозного события. Со временем поэмы Гомера становятся для греков источником знаний о прошлом, гомеровская традиция сохраняется в языке греческой поэзии на протяжении всей античной эпохи: «<...> Гомер не был ни теологом, ни мифографом. Он не претендовал на то, чтобы представить систематически и в исчерпывающем виде всю целостность греческой религии и мифологии. <...> Именно эта гомеровская концепция богов и мифов о них утвердилась во всем мире и усилиями великих художников классической эпохи была окончательно закреплена в созданной ими вневременной вселенной архетипов» [11, 143–144].

Типы характеров и принципы поведения, которые воплощают герои Трои, идентифицируются в широком спектре литературных произведений и кинематографических опытов (например, проект Вольфганга Петерсена «Троя»). Но при этом активно функционирующие культурные модели постоянно трансформируются, и постепенно демифологизирующийся сюжет о Троянской войне со временем приобретает иные смыслы, а поступки участников событий интерпретируются по-новому и соответственно могут быть оценены с абсолютно нетрадиционной точки зрения. Таким образом, в современной литературе другое рождение получает и собственно миф о

завоевании Трои и легендарные образы героев десятилетней войны: хитроумного Одиссея, отважного Гектора, непобедимого Ахилла, необузданного Аякса. Богоподобные герои греков Диомед, Агамемнон, Ахилл в литературе более позднего времени обладают качествами, свойственными обычным людям. В новом свете предстает и архетипический мотив похищения чужой жены, а мифологема борьбы за женщину (роковой треугольник Парис – Елена – Менелай) в каждом последующем произведении выступает в новой, неожиданной проекции.

В драматургии, являющейся достаточно универсальным и мобильным родом литературы, присутствуют активные эксперименты с мифологическими сюжетами и архетипическими мотивами. «Новая драма» рубежа XX–XXI веков, безусловно, также обращается к такого рода материалу, при этом архаические мотивы радикально видоизменяются, расширяются и, сочетаясь с христианско-мифологическими мотивами, предстают в современных драматургических текстах полностью деформированными, наполненными абсолютно новыми смыслами. Так, в пьесе Ксении Степанычевой «Божественная пена» (аллюзия к одноименному тексту О. Мандельштама) сюжет о Троянской войне проявлен в нетрадиционной тональности. Спор о жестокой кровопролитной войне перетекает в живой диалог о роли женщины в этой войне, в дискуссию о том, явилась ли первопричиной падения Трои именно великая история любви или речь по-прежнему может идти лишь о коварстве богов и алчности царей. Прекрасная Елена и Хитроумный Одиссей выясняют через двадцать лет после окончания войны, насколько каждый из них виновен в том, что случилось, и правомерно ли гордиться победой, которая со временем превратилась в поражение. Война с Троей не сплотила, а разъединила ахейцев, подорвав могущество микенской цивилизации, которая вскоре прекратила свое существование. Таким образом, Троянская война определенно не стала благом для ахейцев, а напротив, явилась трагическим и роковым испытанием. И Елена, и Одиссей задаются вопросом, Зевс ли разыграл партию, закончившуюся столь бесславно, или все, что произошло тридцать лет назад, должно было стать

тестом для участников троянских событий на человеческую состоятельность. Одиссей, оценивая волю царя Олимпа, нарушает основной принцип общения человека с богами. Миф зиждется на бинарных оппозициях, и какие-либо оценки в нем (в особенности оценки поступков богов) недопустимы, но в современных текстах, основанных на мифе, эта оценочность необходима, поскольку именно она и определяет правила игры с традиционным мифологическим сюжетом.

Одиссей понимает, что история Троянской войны – это история с плачевным финалом, поскольку в этой войне на самом деле не оказалось победителей: «ОДИССЕЙ.<...> Мы уничтожили Трою – а война уничтожила нас...» [10, 37]. После падения Трои вернувшиеся домой ахейцы уже не обнаружили прежней Эллады: «ОДИССЕЙ.<...> Пока мы воевали, жизнь в Элладе шла своим чередом, и за десять лет она ушла так далеко, что мы уже не смогли ее догнать. <...> Мы никому не были нужны – и наша победа тоже» [10, 38]. Таким образом, утрачивается пафос, доминирующий в героической поэме Гомера: гордость победителя сменяется обреченностью побежденного, герои Троянской войны чувствуют себя обманутыми, а боги, чьи поступки и решения не обсуждаются, представляются людям существами, живущими лишь страстями и пользующимися своим могуществом в корыстных целях. Елена стремится сохранить иллюзию великого исторического события, она уговаривает юного поэта создать героическую поэму и воспеть подвиги героев троянской эпопеи: «ЕЛЕНА.<...> Троянская война – это грандиозное историческое событие, которое должно быть увековечено в грандиозной поэме <...> Троянская война – это главное, что случилось с нашим поколением, с каждым из нас, и мы не можем, не должны бросать на произвол судьбы память о ней. Память о нас, Одиссей!..» [10, 35]. Эта война, по сути, становится для Елены незабываемым приключением. Героиня уверена, что если поэма о Трое увидит свет, то прекраснейшая из женщин навсегда останется в памяти потомков. Царица Спарты, подвигнув юного поэта Гомера на создание великого произведения о победе ахейцев, надеется вновь пережить восхитительные мгновения

славы и всеобщей любви. В поэме Гомера явлена атмосфера легендарного похода, о котором твердит Елена в пьесе «Божественная пена», но миф в «Илиаде», помещенный в иное пространство (пространство литературы), утрачивает свою сакральность.

Война, тем не менее, остается войной, потомки, словно вопреки желанию Одиссея, не забыли Трои, но в текстах Нового времени это грандиозное событие более не романтизируется: «ОДИССЕЙ.<...> Мне эта война представляется грязной, подлой, омерзительной бойней – впрочем, как и любая другая...» [10, 35]. Таким образом, в пьесе К. Степанычевой «Божественная пена» явлена трансформация мифа о Троянской войне и представлена интертекстуальная игра с претекстом: происходит переориентация мифологического контекста и замена культурных смыслов. Сюжет пьесы «Божественная пена» – это в некотором роде своеобразная «предыстория» «Илиады», полностью демифологизированная и погруженная в иное временное измерение.

В пьесе К. Степанычевой мифологический сюжет явлен в новой, современной интерпретации, а личные истории Елены и Одиссея в контексте троянской эпопеи представлены как эпизоды частной жизни обычных людей, не смотря на полубожественное происхождение Елены и избранничество Одиссея. Отчетливая дегероизация осады и взятия Трои в пьесе К. Степанычевой, попытки героев выйти за пределы конкретного исторического времени и вернуться в прошлое позволяют им воспринимать Троянскую войну только как событие личной биографии: для Одиссея это трагическое и бессмысленное кровопролитие, для Елены – счастливый миг ее абсолютного триумфа.

Современная трагедия Дайниса Гринвалда «Кассандра» (авторский перевод с латышского) воплощает мифологический сюжет о троянской пророчице. В тексте этой пьесы сохранены основные фабульные узлы античного мифа, но во многом изменен и демифологизирован образ Кассандры. Героиня показана гордой бунтаркой, ропшущей и непобежденной мученицей, впервые предсказавшей явление богочеловека:

«Потомки Энея через много поколений создадут город, владыки которого до конца доведут закон могущества Зевса <...>. Но у богов, у тебя, Аполлон, нет власти над жизнью и смертью, потому что ты сам бессмертен... И вас свергнет бог, который познает смерть. Он проживет жизнь человека и умрет за людей... Только поймут ли люди, что единственное величие – это величие самого человека...» [1, 102–103].

Трагедия Д. Гринвалда композиционно разделена на две части: в первом действии (начало войны) юная Кассандра близка к мифологическому прообразу, во второй же части (финал войны) повзрослевшая прорицательница представлена как героиня Нового времени, способная увидеть далекое будущее и бога, «который познает смерть» [1, 102]. Таким образом, сюжет о Кассандре в Троянском цикле мифов приобретает особые смыслы и архетипический образ троянской царевны, трансформируясь и сочетаясь с христианско-мифологическими мотивами, выступает в новейших текстах в альтернативной интерпретации.

В комедийном проекте Евгения Гришковца «Осада» история Троянской войны явлена в контексте иронической ретрансляции. Герои «Осады» и зрители находятся в одном дискурсивном пространстве, поскольку «миф, героический эпос, легенда и волшебная сказка чрезвычайно богаты архетипическим содержанием» [7, 50]. Эффект «испорченного телефона» создает особую ауру восприятия грандиозных и трагических событий сквозь призму узнавания. Нахождение героев «Осады» и зрителей в едином информационном поле определено тем, что Троянский цикл мифов чрезвычайно антропоцентричен, ориентирован на человека, неразрывно связан со всеми этапами развития художественной культуры и органично вписан в мировое литературное пространство: «Мифы и легенды Древней Греции, читанные каждым в детстве, о подвигах Геракла и трудах Сизифа, хитроумном Одиссее и осаде Трои, полетах Икара и ахиллесовой пяте, становятся фоном сценического действия. Споры трех воинов по поводу того, как именно следует говорить с горожанами Трои о сдаче, перемежаются молчаливыми выходами Икара, очередной раз

пытающегося взлететь. На редкость наглядной сценически становится мысль о том, что мужчины, годами стоящие у стен чужого города, тратят время попусту» [3, 72-73]. Война в тексте Е. Гришковца становится утомительной обязанностью для усталых мужчин, проводящих дни и ночи у стен осажденного города. («Никто уже не помнит, по какой причине мы приплыли сюда и стоим под этими стенами» [2, 105]). Герои «Осады» отказываются от символического «Я» и объединяются в символическое «Мы». В этом странном сообществе даже Ахилл становится просто Третьим воином и не персонифицируется номинативно. И только принадлежность к мифическому «Мы» заставляет героев пьесы Е. Гришковца продолжать бессмысленную и беспощадную военную кампанию: «Герой Гришковца (да и он сам) очевидно *устал*. И он, как, впрочем, и весь постсоветский социум, теперь мечтает не о свободе, потому что свобода оказалась слишком тяжким бременем, а о том, чтобы примкнуть к какому-то “объективному”, не перформативному, а скорее “субстанциональному” (по Гегелю), эпическому “Мы”» [5, 150]. Таким образом, война в пьесе Е. Гришковца «Осада» превращается в коллективную повинность и утрачивает первоначальный патриотический пафос, а Ветеран, с энтузиазмом рассказывающий увлекательные истории из древнегреческой мифологии, адаптированные к современности, воспринимается и собеседником и читателем-зрителем лишь как последний романтик уходящей эпохи.

В лирической драме Елены Исаевой «Две жены Париса», аллюзивно связанной с текстом И. Котляревского «Энеида», Троянская война явлена как достаточно суровая, но адекватная плата за любовь. Все герои Троянской драмы на самом деле лишь жертвы безумной любовной лихорадки, любовного недуга. На фоне кровавой троянской эпопеи разворачивается бесконечная история любовных отношений Елены и Париса; Елены и Корифа – сына Париса и нимфы Эноны; троянской царевны Лаодики и ахейского воина Акаманта; Эноны и Париса; Геры и Зевса; Афродиты и Гефеста. Боги, как и обычные люди, не способны сопротивляться роковой власти чувств. Так, богиня Афродита, обрекающая смертных и полубогов на вечные



страдания, сама оказывается пленницей страстей: «ГЕРА. Не надо, дорогая, угрожать. / Ты можешь всех в своих сетях держать, / Но и сетями этими сама / Опутана: сама себе – тюрьма» [4]. История прошлой жизни Париса, его отношений с горной нимфой Эноной в пьесе Е. Исаевой не менее значима, нежели отношения Елены и Менелая. Однако возмездие Эноны оказывается реальнее вожденной мести царя Спарты: «ЕЛЕНА. И вся война – любовь, измена, / Мсть Менелая – ерунда?!» [4]. Энона отказывается врачевать смертельно раненого Париса, обрекая его на страшные мучения, но после кончины возлюбленного бросается в его погребальный костер. И лишь воссоединившись с Парисом, Энона наконец обретает вечную любовь. Первая жена Париса, по сути, остается самым счастливым существом в пьесе Е. Исаевой: она абсолютно индифферентно относится к войне, не омрачившей жизнь на Иде – обители нимф и пастухов. Только Энона находит в себе мужество воссоединиться с погибшими сыном и мужем. Другие же герои утрачивают любовь, теряют скоротечное счастье, а значит, их уделом по-прежнему остается война: «ЕЛЕНА. А мы?.. Переживем войну?» [4]. Таким образом, в пьесе Е. Исаевой «Две жены Париса» любовь становится альтернативой войне, но влюбленные лишены возможности защитить друг друга и предотвратить трагедию. Именно война является единственной реальностью для обитателей Трои, любовь же представляется утопией, идеальным невозможным сном, однако жертвы, приносимые богине любви, столь же страшны, как и военные потери. В пьесе сохранены основные фабульные линии мифа: Кассандра предсказывает будущее, Елена изменяет Парису с Корифом, Энона отказывается спасти бывшего супруга от смерти, но влияние богов на судьбы героев минимально, что нетрадиционно для мифологического сюжета. Елена, разлюбившая Париса, ненавидит Троию и проклинает свою жестокую судьбу, она лишена амбиций и расплачивается за грядущую славу своим счастьем и жизнями любимых мужчин – Корифа и Париса («ЭНОНА. Она – не женщина, а миф» [4]). Для Елены любовь – это воплощение смысла жизни, основной инстинкт, но ее любовь к другому человеку неизменно

оборачивается более страстным чувством к себе самой. Восхищение Елены собственной красотой и стремление нравиться окружающим лишают ценностных ориентиров ее отношения с Парисом, а значит, обесценивает и великую Троянскую кампанию: «ЕЛЕНА. Человечий век мой слишком краток, / Чтоб растратить всю мою любовь! / И не Менелая гневной кровью / Подняты ахейские войска, / А моей нерозданной любовью, / Вдруг войной прорвавшейся в века. / Если все они на битву встали, / Если каждый поднял по мечу, / Это значит – мне любить не дали / Сколько, и кого, и как хочу!» [4]. В пьесе Е. Исаевой война ахейцев с троянцами произошла именно из-за любви. По версии автора, любовь становится основной причиной гибели Трои и именно любовь поможет уцелевшим заново выстроить свою жизнь. В пьесе же К. Степанычевой «Божественная пена» любовь Елены и честь Менелая – лишь предлог, а истинной причиной войны являются грандиозные амбиции царей Эллады и недалёковидность властителей Трои.

Вопреки канонической трактовке образа Елена в пьесе Е. Исаевой не просто прекраснейшая из женщин, она наделяется внутренней твердостью, характером, силой духа: «ЭФРА. Да... Где нас только не носило / Приходится платить сполна. / Зачем в тебе такая сила? / Нужна ли женщине она?» [4]. Что же касается Кассандры, то традиционно сильная, нестигаемая прорицательница явлена в драме Е. Исаевой усталой, страдающей и глубоко несчастной: «Я никогда не ошибалась – / Ни по событиям, ни по срокам. / Но даже то, что все сбывалось, / Не служит никому уроком. / Зачем тогда мне разум, чувства, / Зачем мне уши, голос, зреньё? / Как беспощадно Бог Искусства / Карает за неподчиненье?» [4]. Поступки богов в тексте не просто повторяют поступки людей, жители Олимпа скорее напоминают обитателей не слишком благополучной коммуналки, обреченных вести нескончаемую междоусобную войну: «*На Олимпе Афродита сжигает маленькую свечу, ставит её, садится, поёт: "Зачастили после солнца дожди"...* Это слышит Гера, подходит, видит свечу, садится рядом. Они смотрят друг на друга и поют уже вместе... ГЕРА. А знаешь...

Зевс мне снова изменил. АФРОДИТА. Такую бабу мучает! Дебил! / Ему же несказанно повезло! / Его так любят... всем смертям назло. / А он всё вширь копает, а не вглубь. / Мужчина по своей природе глуп» [4]. В лирической драме Е. Исаевой представлены абсолютно новая интерпретация сюжета о Троянской войне и нетрадиционная художественная трактовка действующих лиц универсального и бессмертного Троянского цикла мифов.

Таким образом, сюжет о Троянской войне в новейшей литературе может быть интерпретирован в зависимости от интересов художника-исследователя, поскольку это явление, безусловно, многомерное, полидискурсивное, обладает непередаваемым и неизбывным магнетизмом.

### **Библиографический список:**

1. Гринвалд, Д. Кассандра // Сюжеты. – 1990. – № 10. – С. 3 - 103.
2. Гришковец, Е. Осада / Е. Гришковец // Сатисфакция. – М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2011. – С. 91-159.
3. Гудкова, В. Театр и мнения Евгения Гришковца // Pro scenium. – Вопросы театра. – М.: КомКнига, 2006. – С. 58-75.
4. Исаева, Е. Две жены Париса [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.isaeva.ru/plays/wife.html>. Время обращения: 14.10.2009.
5. Липовецкий, М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – М.: Новое литературное обозрение, 2012.
6. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; Ин-т мировой литературы РАН. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит., 2006. – 407 с.
7. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
8. Найдыш, В.М. Философия мифологии : от античности до эпохи романтизма / В. М. Найдыш. – М.: Гардарики, 2002. – 554 с.

9. Садовская, И. Г. Мифология / И. Г. Садовская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 318 с.

10. Степанычева, К. Божественная пена // Современная драматургия. – 2006. – № 1. – С. 29–40.

11. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. – 3-е изд. – М.: Академический Проект; Парадигма, 2005. – 224 с.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

***– Каков жанровый репертуар драматургии, использующей мифы троянского цикла? И чем объясняется жанровый универсализм?***

– Пьеса Степанычевой – это философская драматургия, Гришковец «Осада» – однозначно комедия, у Исаевой – это трагикомедия лирического формата. И если говорить обо всех греческих мифах, то жанровый диапазон драмы, к ним обращающейся, в принципе очень широк. Например, «Медея» Разумовской явлена как трагедия, а у Максима Курочкина «Истребитель класса Медея» – это пьеса уже не о Медее, но она подспудно присутствует, являясь своего рода вдохновителем всей идеи. То есть, вероятнее всего, сам миф позволяет такого рода интерпретации, плюс присутствует нечеткая и несуществующая как данность в современной драматургии жанровая определенность. Сейчас вообще нет абсолютной чистоты жанра, жанровая травестия, жанровые трансформации, жанровый синтез – процессы, характерные для всей литературы и для драмы, в частности.

***– Вы пропускаете все, что было между мифом и современной драматургией. К примеру, «Божественная пена» нас прямо отсылает к Мандельштаму, но где место позиции Мандельштама в интерпретации Ксении Степанычевой? Автор спорит с Мандельштамом, цитируя его? Учитывая, что все эти мифы уже неоднократно литературой опробовались, наши***

*современники опираются на источники, которые были до них, или же работают напрямую?*

– Степанычева, конечно, опирается и на более поздние тексты. Возможно, и Исаева. А вот что касается Гринлэнда, то я думаю, что работает напрямую с архетипом, потому что у него такая максимально приближенная к именно мифологическому изложению тезиса стилистика. Они по-разному интерпретируют миф и работают с разными источниками.

## АВТОРСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ИСТОРИИ

А.А. Колесникова

*г. Пенза*

### **«БОРИС ГОДУНОВ» А. С. ПУШКИНА В РЕЖИССЁРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. МЕЙЕРХОЛЬДА: «МГНОВЕНИЯ СИНТЕЗА»**

Многостороннее развитие и обогащение собственного режиссёрского языка давало В. Мейерхольду импульс к решению новых художественных задач. Одной из главных, осмысляемых всю творческую жизнь, виделась постановка «великих» трагедий – «Бориса Годунова» Пушкина и «Гамлета» Шекспира. Работу над ними Мейерхольд осознал как свой «режиссёрский итог». «Там вы найдёте концы всего», – признавался он [2, 162]. Частично воплотился в жизнь лишь замысел «Бориса Годунова»: спектакль репетировался в 1936 году, незадолго до закрытия театра Мейерхольда. Историческая трагедия Пушкина должна была вобрать и сфокусировать в себе главные эстетические принципы режиссёра-реформатора, бывшие всегда в движении и трансформации.

Обращение к данной постановке В. Мейерхольда позволяет ещё раз обозначить вектор эволюции художественного языка режиссёра, увидевшего в Пушкине «живого, жгуче современного автора», а в событиях истории – «острые отзвуки времени» [2, 175].

Актуально оно и потому, что и в наше время – время безграничных театральных поисков и экспериментов – очевидная сложность и неоднозначность художественной системы «народной трагедии» А.С. Пушкина далеко не всегда позволяет режиссёрам подобрать ключ к пьесе. И если опера М. Мусоргского на протяжении многих десятилетий остаётся

репертуарной (и не только для русского театра), то самая пьеса, пожалуй, не находит адекватной реализации на драматической сцене.

Между тем, спектакль Мейерхольда, так и не увиденный зрителем, по свидетельствам современников и исследователей, представлял особый интерес. Постановка «Бориса Годунова» стилистически, ресурсами выразительности отличалась от ранее созданных. Новаторские, оригинальные находки позволили режиссёру условного театра создать поэтическую и вместе с тем реалистическую картину, освобождённую от историко-бытового «лжетеатра» и традиционной «бутафории». Поэтичность и концентрированность не только пушкинского текста, но и режиссёрского языка самого Мейерхольда способствовали развенчанию мифа о так называемой «несценичности» «Бориса Годунова», сопровождавшего шедевр Пушкина уже с момента выхода его в печати в 1831 году.

Особо важен анализ данной трактовки также в плане рассмотрения проблемы театральной условности, в плоскости которой развивалось всё режиссёрское творчество Мейерхольда. Апеллируя к суждениям Пушкина о «сущности драматического искусства, именно исключаящего правдоподобие» [6, 213], Мейерхольд на конкретном опыте пытается выработать новое качество театральной условности, названное им как «условный реалистический театр».

Бесспорно, не только «Борис Годунов» способствовал развитию и укреплению «условного реализма» Мейерхольда – особого культурного текста режиссёра, явившегося синтезом опытов и открытий его предыдущих творческих этапов, продуктом культурной рефлексии. Однако именно данная постановка ярко демонстрирует механизмы становления нового типа условности – того свойства режиссёрского языка, на котором он разговаривал с искусством и со зрителем.

«Я проследил все свои работы с 1910 года и увидел, что всё это время всецело находился в плену режиссёра-драматурга Пушкина», – признавался В. Мейерхольд [2, 164].

Под формулой «условный реалистический театр» режиссёр подразумевал, прежде всего, «искусство больших обобщений», отстаивание приоритета условности – «магического кристалла», преобразующего «картину жизни» в особый сценический образ.

Поэтический материал Пушкина более наглядно мог продемонстрировать состоятельность такого подхода, когда элементы «условности» и «жизненности» в спектакле не вступали в отношения антагонизма, а как бы перетекали друг в друга.

Показательны отзывы А. Gladкова, друга и биографа режиссёра, о его работе над трагедией: «... Как-то сразу взошли ростки всего, что было посеяно раньше. Бывают в театре такие необыкновенные часы, когда вдруг удается всё сразу. И вот пришли эти мгновения синтеза» [2, 174].

Ткань спектакля оказалась насыщенной своеобразным, но органичным сочетанием элементов, относящихся к различным театральным традициям и эпохам, культивируемым и трансформируемым Мейерхольдом с учётом национальной театральной специфики, которые сплетались творческой фантазией в новый, своеобразный культурный текст – условно-реалистический спектакль Мейерхольда.

«Искусство больших обобщений» становилось результатом работы в нескольких ключевых направлениях, среди них: *актуализация проблематики произведения, поиск мотивов, созвучных современности; трансформация опыта различных театральных систем и эпох; разработка ассоциативного спектра спектакля, его музыкальной фактуры, ритмической основы; подробный лингвистический анализ текста (особо – лексического, фонетического, синтаксического строя), поиск лаконичной формы при сохранении богатства содержания; работа с художественной, психологической деталью и др.*

В данной статье мы затронем два взаимодействующие друг с другом аспекта работы Мейерхольда над «Борисом Годуновым» Пушкина, составляющие стержень его режиссёрской интерпретации. Это:



1) актуализация и экстраполяция на разрабатываемый материал аутентичных свойств различных театральных систем, признаваемых режиссёром как исходные, изначально присущие театру («законы театрального порядка»): античного, старояпонского, старокитайского, испанского театров, театра Шекспира и др.;

2) работа над ассоциативным началом спектакля: расширение и обогащение ассоциативного поля, тесно связанное с фиксацией актуальности, злободневности проблематики.

События Смуты, отражённые Пушкиным в трагедии, прочитывались Мейерхольдом сквозь призму своего времени. В связи с этим довольно нетрадиционно и смело трактовались им персонажи «Бориса Годунова»: чётко просвечивал налёт «военизации» пьесы, где тема борьбы за власть оттенялась событиями недавнего прошлого страны. «Омолодим всех действующих лиц, сделаем их всех воинами», – настаивал режиссёр [2, 180]. Так, Василия Шуйского он «хотел бы видеть не в шубе, а с мечом в руке»: «Я беру его как у нас в гражданскую войну. Восстания. Налёты. Прорыв фронта» [5, 412]. Царь Борис «ни в какой мере не церковник». У него «всё время волевые импульсы воина», борющегося за власть [5, 381]. «Для Пушкина его нужно больше "отатарить" и сделать его более способным на вспышки» [5, 406].

Нередко обвиняемый в субъективности видения и толкования образов, Мейерхольд стремился «облегчить» постановку в плане формы, освобождая её от имеющихся многочисленных штампов. Для этого он считал необходимым решать задачу в ключе поэтики *Шекспира*. «Драмы Шекспира – произведения поэтические, и их необходимо толковать и ставить как таковые», – цитируемые Гордоном Крэгом, английским режиссёром-реформатором, слова Хевеши полностью отвечали мейерхольдовскому восприятию Пушкина [3, 265]. Зритель, в свою очередь, должен «разбудить воображение и усыпить свою рассуждающую логику» [3, 264].

Раскрытие «сокровенного ритма» трагедии, отход от «иллюзии реальной действительности», выявление пружины драматизма, «борьбы страстей на фоне десятибалльного

народного штурма», сочетание трагического и комического – те традиции и принципы шекспировского театра, близкие режиссёрскому кредо Мейерхольда.

В контексте сказанного уместно остановиться на трактовке сцены трагедии «Кремлёвские палаты», данной Пушкиным, по мнению Мейерхольда, «прологообразно», в традициях Шекспира. То обстоятельство, что Пушкин начинает действие с подъёма – как Шекспир в «Гамлете» или «Короле Лире» – диктует задачу соответствующей игры. Необходимо «не мельчить образ, а немного украсить некоторой чопорностью, торжественностью, важностью, поскольку это пролог трагедии» [5, 411]. Акцентированная театральность призвана была подчеркнуть поэтическую стихию текста Пушкина, «изумительно тонко вскрывшего условную природу сценической площадки» [5, 429]. Персонажи, согласно замыслу, оставались живыми, реалистичными – и даже осовремененными, – но в рамках пушкинского стиха и шекспировской поэтики.

Режиссёром проводится параллель между диалогом Воротынского и Шуйского и перекличкой озябших Марцелло и Бернардо в «Гамлете»: «Ветер, холод. Здесь Шекспир» [5, 411]. Данная сцена вовсе не второстепенная, она задаёт тон и ритм всему спектаклю, это начальный виток спирали – «волевая пружина пролога». Найденная чопорность и торжественность объясняются режиссёром и упомянутой «военизированной» пьесы: «Они облачились по-военному, и по-военному они разговаривают... Всё время такое положение, что приходится за меч браться» [5, 412].

Мейерхольд предписывает актёрам «не бояться некоторой приподнятости в произнесении стихов, своеобразной условной торжественности», ибо «кованая простота стихов Пушкина всё равно не даст актёру оказаться на ходулях...» [5, 432].

Особо ценившаяся Мейерхольдом «кованая простота» поэта не вписывалась в устоявшиеся на русской сцене приёмы работы с массовыми сценами «Бориса Годунова», поднимающими тему народа. Введение «толпы», засилья

декораций разрушало композиционную ткань, ритм драмы. Поэтому режиссёр предлагал решать тему народного бунта *музыкально*. Примечательно, что подобные мысли высказывал и Гордон Крэг относительно постановок пьес Шекспира: «Массовую сцену необходимо трактовать именно как ... Рембрандт, и Бах, и Бетховен» [3, 204].

Весьма убедительны аргументы Мейерхольда: «...Если вы заставите действующих лиц говорить как лиц, находящихся в толпе, – вы только растеряете слова! Никогда вы на сцене не расслышите эти фразы:

" - Все плачут,  
Заплачем, брат, и мы.  
- Я силюсь, брат,  
Да не могу.  
- Я также. Нет ли луку?  
Потрём глаза.  
- Нет, я слюней помажу".

Остаётся только одно: пригласить композитора, построить по методу оратории эту многоголосицу» [5, 425], на фоне которой зритель услышит главное.

Таким образом, музыкальное решение «темы народной» позволило зазвучать пушкинскому *слову*.

Музыка обеспечивала необходимую динамику действию, освобождала его от сложных декораций, открывала перспективу для работы с деталью, в первую очередь, психологической. Это открытие, ставшее результатом подробнейшего анализа поэтики Пушкина и Шекспира, зримо демонстрировало найденный баланс между «жизнью» и «поэзией» на сцене.

Принцип экономного и концентрированного действия при его чрезвычайной психологической насыщенности снова и снова обращал Мейерхольда к опыту различных театральных традиций: «Трагедия – это бьющиеся в пьесе страсти... Пьеса написана кровью. Вспоминается *китайский театр*», – делал вывод режиссёр [5, 418].

«Самое главное в Пушкине – что он всего достигает малыми средствами. Это вершина мастерства. И играть Пушкина надо скромно, тоже малыми средствами», – настаивает Мейерхольд. Искусством «немногим сказать многое» особо владеют китайцы и «мудрые японцы» [4, 160].

Приёмы *восточного* театра, наряду с Шекспиром дающего театральные образцы «борьбы страстей», сильнее заостряли действие пушкинской трагедии, делали её подлинным продуктом сцены: «Сразу входит Шуйский – две пары глаз начинают колоть друг друга. Всё на ударах. ... "Слышал ли ты когда, чтоб мёртвые из гроба выходили", – ломая руки. Израненный святой Себастиан. "Послушай, князь Василий" – может быть, на коленях, ползая по полу» [5, 418].

Помимо зрелищного обострения игры ещё одну характерную черту восточного театра культивировал Мейерхольд, а именно придание действию или персонажу при всей трагичности происходящего оттенка *наивности*. «Главное в манере игры актёров Кабуки – наивность. Наивность во всём, что они делают: в трагедии и в комедии. Поэтому условная форма их спектаклей кажется естественной. Без наивности игры условные приёмы режиссуры кажутся натянутыми и странными» [2, 289]. «На сцене при простоте, при наивности выразительных средств страшное может прозвучать сильнее» [5, 300]. Реализация данного качества, по мысли Мейерхольда, вытекает из природы пушкинского текста, поэтического, определяемого им как «прозрачный», «лёгкий»; вместе с тем позволяет избежать излишней, подчёркнутой приземлённости образов.

«На пушкинскую ткань наваливается слишком много тяжести, а она требует прозрачности. У Пимена и у Григория ... всё, что они говорят, должно звучать по-детски наивно. Немножко странно, что из сна возникает такая трагедия, правда? Получается наивно. Вот эту наивность надо сохранить, её надо оставить, чтобы на всём лежал отпечаток наивности» [5, 385].

Пимен, помимо сходства с персонажем восточного театра, имел черты героя театра древнегреческого. Монолог об убийстве в Угличе, по замыслу Мейерхольда, должен

исполняться «как бы *античным вестником*». «Пимен – носитель ампулы вестника самого главного события, на котором построена часть этой трагедии». Лексика и фигуры речи античной трагедии в монологе как бы подсказывают этот план:

«О страшное, невиданное горе!  
Прогневали мы бога, согрешили:  
Владыкою себе цареубийцу  
Мы нарекли» [5, 401].

И только тогда, настаивает Мейерхольд, данный монолог удастся, когда план наивности «мудреца, в котором есть черты детства», сменит план вестника античной трагедии: «Всплеск должен быть» [5, 385].

Особым мистически-восточным колоритом оказалась окрашена сцена «Царские палаты», созданная Мейерхольдом с учётом её первоначального названия в черновом плане Пушкина – «Борис и колдуны». Встреча с колдуном, согласно окончательной пушкинской редакции пьесы, происходит за сценой, после которой царь выходит из опочивальни и произносит монолог. Однако на фоне музыки Прокофьева рождалась удивительная сцена – встреча Бориса с колдунами: по словам Мейерхольда, «инсценирование скрытой ремарки» Пушкина.

Подчёркивание национальности царя Бориса было свойственно данному спектаклю. Стремление дать элемент Востока, «Азии» (во многом, возможно, интуитивное), здесь опиралось на реальный факт, оправдывалось им. «У Бориса должен быть темперамент татарина» [5, 405].

Кроме того, весьма существенным звеном в реализации замысла стал момент так называемого *импринтинга*, культурно-психологического феномена, согласно которому впечатления детства художника находят отражение в его творчестве. Жизнь до двадцати одного года в Пензе, многонациональной и не лишённой провинциального колорита, бесспорно, отразилась в работе режиссёра, дала возможность даже бытовые наблюдения превратить в высочайшие художественные образы, ценнейшие находки.

Отрабатывая сцену «Царские палаты», Мейерхольд просил актёра Н. Боголюбова дать с репликой «Ох, тяжела ты шапка Мономаха!» характерную деталь – постепенное раскачивание расстроенного и растерянного Бориса. «Я одно лето провёл в одном месте, где много татар, и узнал, что татары качаются, когда учатся и когда страдают. Так и здесь, – отмечает Мейерхольд. – Тут татарская наследственность в нём и запела. Этим мы снимем лжетеатральную концовочность этой слишком известной фразы. Тут Борис – дуб зашатавшийся...» [5, 408].

Ещё один пример – заметная перекличка автобиографического описания пензенского дома, сделанного Мейерхольдом в 1921 году, и комментариев А. Гладкова к репетициям сцены «Борис и колдуны»:

«Мать ... рассыпала богатство на бедных, была богомольна; комната её была своеобразной приёмной: сюда приходили торговки с фруктами, кормилица, татары-старьёвщики, крестьяне, монашенки, какой-то старичок в потёртом зипуне заговаривал боль зубов, умел вправлять вывихи...» [4, 309].

«Низкая маленькая опочивальня почти битком набита странным людом. Это свезённые со всей Руси по царскому приказу "кудесники, гадатели, колдуны". Тут и какой-то старик с петухом в решете, и восточный человек со змеей в мешке, и юродивые, причитающие что-то, и слепые старухи гадалки. ... Духота, нестройный гам всей этой оравы шарлатанов, вонь невымытых тел, крик петуха, а в углу у маленького слюдяного окошечка калмык, раскачиваясь, играет на дудочке жалобную восточную мелодию. Эта дудочка – внутренняя мелодия Бориса ...» [2, 176].

Таким образом, переосмысление и активное использование театрального опыта различных культур, а также своих первовпечатлений – та характерная черта Мейерхольда-режиссёра, которая позволяла ему идентифицировать себя в пространстве искусства и жизни, давала возможность создавать на базе традиций новый – свой – культурный текст. Историческая трагедия Пушкина «Борис Годунов» собрала в

спектр возможности творческого использования элементов различных театральных систем: приёмов старокитайского и старояпонского, античного, испанского театров, театра Шекспира.

Лаконичность и поэтичность языка трагедии обуславливают, по мнению режиссёра-новатора, её широкую *ассоциативность*. «Моё кредо – простой и лаконичный театральный язык, ведущий к сложным ассоциациям. Так бы я хотел поставить "Бориса Годунова" и "Галета"», – признавался Мейерхольд [2, 314].

Расширение ассоциативного поля – важная составляющая поэтики Мейерхольда, органически связанная с изучением и культивированием традиций старокитайского и старояпонского театров, где высокая степень конвенциональности и аллюзий обуславливала активное восприятие зрителем образа, элемент сотворчества. Именно поэтому режиссёром в процесс своей работы широко вовлекаются живопись, музыка, архитектура, кино, повседневные наблюдения. Особое место в этом ряду занимает литература. «Единственный путь прочтения классиков – это брать их не в одиночку, а вместе со всей библиотечной полкой... Пользуясь ассоциациями, мы можем не договаривать до конца – сам зритель договорит за нас», – утверждает он [2, 335].

Широкое ассоциативное поле образа важно не только в конечном его выражении, итоговом сценическом «продукте», но и в самом процессе его подготовки. К примеру, «пьяная сцена» в доме Шуйского («Москва.Дом Шуйского») должна была, по замыслу режиссёра, резко контрастировать со звучанием детской молитвы. Работа над монологом мальчика сопровождалась обращением к русской поэзии, живописи: «Его голос должен прозвучать с удивительной и резкой чистотой... Здесь уместно было бы вспомнить картину Нестерова "Убиенный царевич". Слова мальчика должны звучать так, как звучит эта картина... Нужно дать прозрачность». Кроме того, «нужно обязательно почитать Блока и внести сюда это ощущение. ...У Лермонтова есть стихотворение, которое тоже надо прочесть, – "По небу полуночи ангел летел"...» [5, 376].

Пимен и Григорий сближаются Мейерхольдом не только в оттенке наивности (встреча «двух юных»), но и в принадлежности к писательскому делу. Отрок Григорий «тоже литератор», «он в библиотеке книги нумеровал, он их читал, он интересуется книгами». Примечательно, но не кто иной, как Лермонтов-ребёнок даёт Мейерхольду краску в его трактовке Григория. «Он пропадал в библиотеке, почти как Лермонтов у бабушки. "Куда Миша делся?" А он в библиотеке». «Тогда не будет мёртво» [5, 386].

Роль Пимена в плане сценического «построения» виделась Мейерхольду наиболее сложной, отражающей, по его мнению, скрытые позиции самого Пушкина (в первую очередь, в отношении проблемы монархической власти и народа). Поэтому ассоциативный потенциал данного образа оказывался наиболее активным, многоуровневым. Разработка роли рождала цепь неожиданных, на первый взгляд, ассоциаций, однако связанных для Мейерхольда единой нитью. Пимен – человек со сложной биографией: он и воевал, и любил, и прошёл период преследований, бродяжничества, повторяя «биографию таких людей, как Лопе де Вега, Сервантес» [5, 387].

Кроме переклички с античным вестником возникала ассоциация с «некогда красавцем» Оскаром Уайльдом, явившемся в Париж после тюрьмы, «в оборванном костюме, с продранными локтями, всеми покинутым», а также Плюшкиным Гоголя [5, 385]. «Нерв ужасного Оскара Уайльда» переплетался с живописью Питера Брейгеля. Интермедия Сервантеса «Два болтуна» и плутовской рассказ «Ласарильо с Тормеса» вносили в образ необходимую ноту пушкинского юмора. Не раз режиссёр рассказывал актёрам о своей встрече с Л.Н. Толстым: во многом характер Пимена создавался с опорой на эти впечатления.

Так, казалось бы, устоявшийся сценический рисунок образа Пимена приобретал свежие – убедительные – краски.

Ассоциативный ряд роли Василия Шуйского включал, в первую очередь, персонажей трагедий Шекспира – Полония, Яго. Подчёркивалась и воля, сила в характере. Басманов – «без пяти минут военный диктатор», в его роли обозначились наполеоновские мотивы. Речь Семёна Годунова – «испанские удары рапирой из пьес плаща и шпаги».



Данные характеристики являлись существенными в режиссёрской интерпретации пьесы, в то же время качество их выражения определялось той же «прозрачностью»: краски роли проявлялись в интонациях, ритме, паузах, позах, жестах, ракурсах. Стремление пронизать роль множеством мотивов, её не утяжеляющих, позволило Мейерхольду в новом качестве представить персонажей трагедии.

Таким образом, работа над «Борисом Годуновым» Пушкина стала для Мейерхольда своеобразным «подведением итогов», проверкой режиссёрской методологии, разрабатывающейся на протяжении многих лет творчества. Спектакль обозначил главную линию режиссёрской эволюции, вобравшую в себя основные художественные принципы предыдущих этапов: символистского спектакля, театра масок на базе *commedia dell' arte*, агитационного театра и театра социальной маски, периода работы с русской и мировой классикой. Переосмысление и творческая «адаптация» опыта и традиций различных театральных систем, включённых в определённый социокультурный контекст, и разработка активного, широкого ассоциативного поля спектакля, вписывающего его в текущую современность, – определяющие начала режиссёрского языка. «Условный реалистический театр» В. Мейерхольда родился из культурной рефлексии, потребности в разработке новой сценической парадигмы, дающей возможность современного прочтения классики. Природа режиссёрского творчества анализировалась состоявшимся, зрелым Мейерхольдом через призму взглядов и произведений А. Пушкина. Процесс работы над «Борисом Годуновым» ярко продемонстрировал состоятельность и художественную значимость режиссёрских принципов В. Мейерхольда.

### Библиографический список:

1. Глускина, А.Е. Заметки о японской литературе и театре / А.Е. Глускина. – М.: Наука, 1979.
2. Гладков, А. К. Мейерхольд: В 2-х т / А.К. Гладков. – Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. – М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990.
3. Крэг, Г.Э. Воспоминания. Статьи. Письма / Г.Э Крэг. – М.: Искусство, 1988.
4. Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 тт / В.Э. Мейерхольд. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968.
5. Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 тт / В.Э. Мейерхольд. – Т. 2. – М.: Искусство, 1968.
6. Пушкин, А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // А.С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В. 10 т. – Т. 7. – М.: Гослитиздат, 1959.
7. Пушкин, А.С. Проза. Драматические произведения / А.С. Пушкин. – Л.: Лениздат, 1978.

### Из дискуссионных материалов к докладу:

**– Как вам кажется, такой уровень экспериментаторства способствует раскрытию заложенных в Пушкинском тексте смыслов или же это исключительно авторская интерпретация Мейерхольда?**

– С одной стороны, стремление его дать возможность зазвучать пушкинскому слову, дать возможность проявиться мифу в трагедии было, наверное, адекватным. С другой стороны, повышенная степень экспериментаторства, может быть, действительно где-то нарушает логику трагедии. Но говорить о том, что данный спектакль меньше отражает Пушкина, чем, допустим, МХАТовский «Борис Годунов», я бы не стала. Да конечно, Мейерхольд во многом субъективен, но, по крайней мере, то, как комментирует свои находки, свои приемы, в какой-то мере убеждает нас, что первоначальной задачей ставилось именно сохранение и донесение слова

Пушкина. Огромное внимание Мейерхольд уделял именно слову, технике произнесения стихотворного текста, поиску верного звучания пушкинских строк. И задача эта была в той или иной мере достигнута, как мы можем судить на основе многочисленных исторических отзывов людей театра и людей, занимавшихся литературой. Среди таковых можно назвать К. Рудницкого, А. Гладкова, И. Ильинского, В. Плучека, В. Фокина, Д. Золотницкого, филолога, искусствоведа А. Гозенпуда.

**– Скажите, а не нет ли возможности услышать результат этих экспериментов в записи.**

– Да, мне часто в последнее время задают этот вопрос. К сожалению, пока я не смогла обнаружить никаких аудиозаписей этих репетиций.

**– А не возникало ли у Мейерхольда в свете непростой, мягко говоря, политической ситуации в стране, стремления каким-то образом смягчить политический пафос «Бориса Годунова», как-то сгладить острые углы?**

– Однозначно нет. Параллельно с «Борисом Годуновым» труппа Мейерхольда приступила тогда к работе над «Наташей» Л.Н. Сейфуллиной (1937). По свидетельствам актеров, он часто говорил после репетиции «Наташи», что «хватит в сказки играть, пора и к современному» - то есть сказками он называл современную пьесу, а актуальным и даже злободневным считал «Бориса Годунова», о котором нередко он как о «Трагедии нашего века».

**– Скажите, вот в тексте Годунова особняком стоит сцена номер 17, сцена битвы между Русскими и Поляками, она написана в основном на немецком и французском языке. Учитывая то, насколько щепетильно Мейерхольд относился ко всякого рода деталям и тонкостям, есть ли какие-то сведения о том как он работал над этой сценой?**

– Да. Она дается в условном ключе, так как сразу было ясно, что совершенно нет возможности при помощи каких-то технических приемов показать ее сколько-нибудь близко к реальности. Он решил, что весь пафос и конфликт этой сцены должны быть выражены музыкально. Мейерхольд обращается к

Сергею Прокофьеву. Композитор как раз не так давно создает музыку к опере «Любовь к трем апельсинам», находясь на пароходе по дороге в Америку, и Мейерхольд шутил, что подождет очередного его путешествия, чтобы Прокофьев написал музыку к «Годунову». Прокофьев постарался продолжить линию режиссера на соединение различных культурных пластов, он добился такого звучания, которое ассоциируется одновременно и с азиатской и с европейской традицией – своеобразный «джаз 17 века». И, на мой взгляд, его музыка действительно решает поставленные Мейерхольдом задачи.

*О.С.Яшина*  
*г. Челябинск*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОСНОВНЫХ МОТИВОВ РОМАНОВ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ» И «ОРЛАНДО» В. ВУЛФ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

XX век, ознаменовавшийся бурным прогрессом в сфере науки и техники, стал временем создания и развития совершенно новых, уникальных видов искусства. Появление кино, телевидения и компьютерной графики не только в корне изменило ранее существовавшую систему искусств, но и породило качественно новые связи и взаимоотношения между ее элементами: «Ни вещество, ни пространство, ни время не остались тем, чем они были всегда» [2]. Одно из ярчайших и важнейших явлений такого рода – взаимодействие литературы и кино в процессе экранизации литературных произведений. На протяжении почти всей истории кино и вплоть до настоящего времени среди искусствоведов и, в частности, киноведов широко распространенной была точка зрения, что экранизация есть своеобразный «перевод» с языка литературы на язык кино. Однако более детальное изучение данного вопроса позволяет предположить, что экранизация литературных произведений –

это новый вид художественного творчества, родившийся в XX веке [1]. Режиссер, своего рода транслятор процессов и явлений, происходящих в культурной жизни общества. Любая современная экранизация классического литературного наследия представляет собой специфическую интерпретацию произведения прошлой эпохи с точки зрения современности, вольно или невольно реализуя новые эстетические критерии, идеалы, современные воззрения на человека и общество.

Произведения Вирджинии Вульф уникальны по своему содержанию и художественной структуре. Являясь представительницей модернистского течения в литературе, она создала особый вид романа – роман-состояние, в котором основную роль играет описание чувственной и эмоциональной сторон жизни героев. Такие произведения сложны для экранизации, ведь современный кинематограф, зачастую делает ставку на стремительный и наполненный действиями сюжет. Именно поэтому, несмотря на то, что произведения В. Вульф экранизировали часто и охотно, фильмы, поставленные по ее романам, оказываются в категории «кино не для всех». Из 10 главных романов В. Вульф экранизированы были 6. Но наибольшую популярность получила экранизация ее романа «Орландо».

Титулованный британский режиссер и сценарист Салли Поттер провела поистине уникальную работу, представив на суд зрителей фильм настолько же утонченный и сложный, как и сам роман. Фильм «Орландо» вышел на экраны в 1992 году и явил собой костюмированную драму в декорациях иллюзорной Британии. Место действия «Орландо» – Англия, познающая себя через живопись и литературу. Живописная составляющая фильма возникает как уступка экранной природе зрелища. В романе ее нет, и в фильме это не более чем подмалевок. Фильм разделен на 7 частей – Смерть, Любовь, Поэзия, Политика, Общество, Секс, Рождение. Эта история начинается в 1600 году. Век шекспировского условного театра. Смерть Елизаветы I – поворотный пункт в истории Англии. Тюдоры сменяются Стюартами. Комедийное у Шекспира вытесняется трагическим. Орландо получает от королевы земли в обмен на обещание «не

исчезать, не увядать, не стареть». Умирает и отец Орландо. Свершается инициация героя, путешествие начинается.

Литература столь внятной завязки не требует. Так что ничего подобного у В. Вульф нет. Да, Орландо был фаворитом Елизаветы I, но этот эпизод ничуть не важнее остальных. Королева у С. Поттер – фигура мистическая. Ее заклятие меняет жизнь Орландо. Структурно фильм развивается по спирали. От смерти к рождению он совершает полный оборот вокруг героя, как бы зависая над точкой отсчета. Соотношение герой-общество приходит в финале к исходному балансу. Фильм начинается словами «Нет никаких сомнений в его половой принадлежности, несмотря на женскую внешность, бывшую предметом вожделения и стремления для каждого английского мужчины того времени», а заканчивается: «Она высокая, стройная, похожа на андрогина, что является предметом вожделения и стремления для каждой английской женщины наших дней». Соотношение женского и мужского, разрушенное, было, ходом событий восстановлено. Мир романа «Орландо» зыбок и изменчив, персонажи обретают пол только под пристальным взглядом. Герой балансирует между полом и временем, многие персонажи «Орландо» гендерно неустойчивы. Как всякая история об андрогине, роман В. Вульф – это история поиска целостности. Все решают акценты. Экранизация развивается линейно. Исходная проблематика решается в финале. Пройдя мужское и женское, Орландо обретает целостность через материнство. Не то чтобы в книге Орландо не обзаводится потомком, но эта трансформация происходит лишь с телом Орландо, его ничуть при этом не задевая. Герой Вульф – существо изначально беременное, в духовном, сократическом смысле. Из столетия в столетие Орландо вынашивает поэму «Дуб». Разрешение от этого бремени к целостности Орландо не приближает. Сын Орландо рождается без всяких на то предпосылок, его появление неожиданность и для читателя, и для героя. С поэмой наоборот – детально наблюдая процесс, мы по воле автора упускаем результат. Исходя из логики повествования андрогинная целостность не результат исканий, не заветный приз в финале, а зенит, дойдя до которого, Орландо

столь же неуклонно начинает от него отдаляться. При проверке романом достоинства фильма оказываются одновременно недостатками. Разница подхода к Орландо В. Вульф и С. Поттер – это разница между нерегулярным и регулярным парком. А стоит отметить, что англичане в контексте своей национальной традиции выбирали нерегулярность. Фильм фиксирует вечно-движущееся, и в этом искажает оригинал. Это как следить взглядом за динамичными пейзажами за окном: перевод взгляда – точка разрыва, слепая зона. Несоблюдение непрерывности текста при экранизации сродни оцифровке звука. При этом непрерывность текста не вырождается в predetermined четыре четверти: «Художник, – писал В. Беньямин, – соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности. Картины, получаемые ими, невероятно отличаются друг от друга. Картина художника целостна, картина оператора расчленена на множество фрагментов, которые затем объединяются по новому закону» [2]. Скачкообразное развитие повествования как барабанные сбивки паразитирующие на незамысловатом музыкальном размере.

Экранизация ключевого произведения В.Вульф «Миссис Дэллоуэй» увидела свет в 2007 году. Известный режиссер ирландского происхождения Марлен Горрис и британский сценарист Айэлин Эткинс совершили, казалось бы, невозможное, перенесли знаменитый поток сознания на экран. Тихий летний вечер, Лондон, 1923 год. Мир отдыхает от войны. Миссис Кларисса Дэллоуэй готовится к званому ужину в своем роскошном имении. На вечеринке ожидаются старые друзья, любезные разговоры, подарки. А ещё Кларисса встретится со старым другом юности и первой любовью Питером Уолшем, чувства к которому не остыли и поныне. Уникальность экранизации М. Горрис заключается в том, что ей каким-то невероятным образом удается воссоздать на экране мир, который осязаемо реален, но в то

же время чувственно иллюзорен, он словно соткан из мелочей, пустяков, взглядов, жестов, деталей.

М. Горрис мастерски использует цветопись: разнообразные оттенки зеленого сквозной нитью собирают разрозненные впечатления, на протяжении всего фильма окрашивают мир. Именно зеленый цвет как бы связывает повествование воедино, в нем неуловимо сливаются прошлое и настоящее, «здесь» и «там», внутреннее и внешнее. В самом романе для званого ужина Кларисса выбирает именно зеленый наряд. Оттенки зеленого повсюду: мебель, стены, предметы интерьера, одежда, это своеобразная манифестация идеи В. Вульф о том, что как бы далеко человек не уходил от природы, он все равно неразрывно с ней связан. Вопрос гендерных взаимоотношений и в данном фильме занимает одно из ключевых мест. М. Горрис, с ее нетрадиционной сексуальной ориентацией, отводит теме однополой любви значительное место, в какие-то моменты, выходя за рамки оригинального произведения и привнося совершенно новые смыслы. Визуальные эффекты в данном случае не надуманны, они абсолютно органичны и при всей видимой статичности картинки, мы ощущаем эмоциональное и тематическое развитие. Прием голоса за кадром в кинематографе зачастую используется весьма неудачно, но в данном фильме он полностью оправдывает себя. Создателям удалось найти «правильный» тон, который полностью отражает эмоциональную глубину романа. Несмотря на некоторые отступления от оригинального произведения, фильм полностью передает поэзию потерянных возможностей и достигнутых компромиссов.

Экранизация – жанр не столько синтетический, сколько дискуссионный. Зазор между книгой и экранизацией может быть сознательно сконструирован. Экранизация может быть способом фильтрации, очистки от примесей. Уже при первых попытках экранизаций в начале XX в. возникла проблема эстетических границ, но особую актуальность она обрела в наши дни. Сейчас мы вынуждены говорить не только о неизбежном искажении литературного произведения в процессе



его экранизации из-за того, что кино «говорит» на другом языке, отличном от языка литературы, не только о подчинении художественных задач коммерческим целям при создании большинства кинофильмов, но еще и о том, что использование типичных для культуры постмодерна игровых технологий все дальше уводит фильм, представляющий собой экранизацию литературного произведения, от его классического литературного источника.

Отметим и такое, на первый взгляд, парадоксальное явление, характерное для эпохи постмодерна, как специфическое изменение роли литературы и кино. Поток экранизаций и, особенно, в виде сериалов на телевидении, привел к тому, что литературный текст теперь зачастую воспринимается через призму экранной культуры, а не читательской, и именно удачные экранизации стимулируют обращение зрителя к исходному литературному тексту.

### **Библиографический список:**

1. Арутюнян, С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств [Электронный ресурс] / С.М. Арутюнян // <http://www.dissercat.com/content/ekranizatsiya-literaturnykh-proizvedenii-kak-spetsificheskii-tip-vzaimodeistviya-iskusstv>
2. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс] / В. Беньямин // [http://www.chaskor.ru/article/proizvedenie\\_iskusstva\\_v\\_epohu\\_e\\_go\\_tehnicheskoj\\_vosproizvodimosti\\_18738](http://www.chaskor.ru/article/proizvedenie_iskusstva_v_epohu_e_go_tehnicheskoj_vosproizvodimosti_18738)

**АКТУАЛЬНОСТЬ ПЬЕСЫ Ф. ВЕРФЕЛЯ  
«ЧЕЛОВЕК ИЗ ЗЕРКАЛА»**

Ф. Верфель (1890-1945) – австрийский писатель начала XX века. Литературное признание Верфель получил в 1911 как поэт-экспрессионист, однако не ограничился сборниками стихотворений. За свою жизнь писатель создал пять романов, десятки новелл и несколько пьес. Драматургия стала для Верфеля совершенно особым видом деятельности. Верфель стоял у истоков возрождения австрийского театра в послевоенные годы. Клеменс Краусс, руководивший Венской государственной оперой в 1929-1934 годы, поднимает спектакли на небывалый интерпретаторски-режиссерский уровень, а заведующим литературной частью работает драматург Франц Верфель. Высшим достижением их совместной работы явился цикл опер Дж. Верди, получивших в Венской опере новое сценическое прочтение, – “Симон Бокканегра” (1930); “Дон Карлос” (в новой редакции Ф. Верфеля). Самые известные ранние драматические произведения Верфеля это: «Троянки» (1913) и «магическая трилогия» «Человек из зеркала» (1920). Особое место в творчестве драматурга занимает пьеса «Человек из зеркала».

Один из «вождей» европейского экспрессионизма Верфель отразил в своем творчестве то экстатическое напряжение между франковским –«человек добр» и бенновским человеком – «кучей жира и соков гнили», которое стало главной точкой экспрессионистской полемики. Между «блудом и святостью» Верфель последовательно выбирает святость: его персонажи не всегда легко, часто с потерями и напряжением проходят путь к собственному «доброму лицу», к «доброму человеку» внутри самих себя. На протяжении всего творческого пути Верфель пытается найти путь к духовному спасению для человечества и для самого себя. Сначала – через ощущение собственной «чуждости», «избранности», «уникальности»: его

литературная карьера началась с публичного чтения перед берлинской публикой 15 декабря 1911 года стихотворения «На земле ведь чужеземцы все мы». Затем – через нарочитый отказ от индивидуализма, утверждение идеи коллективного героизма маленького человека (роман «Сорок дней Муса-Дага») и даже жизни-служения («Песнь Бернадетте»). Этот поиск стал наиболее актуален в послевоенное время, в 20-е гг. XX века, с началом духовного кризиса писателя, вызванного впечатлениями войны и революций. Отражением этого кризиса, поиска спасения для человеческой души и становится пьеса «Человек из зеркала», в самой своей структуре зафиксировавшая переход от крайнего индивидуализма героя-сверхчеловека в ницшеанском духе к смиренному и кающемуся праведнику, живущему интересами других людей, мира.

Верфель пытается найти позитивную идею, пригодную для сплочения гуманистически ориентированного человечества, и привлекает для этого весь арсенал уже знакомых читателю сюжетных ходов и фабульных приемов, выстраивая из них индивидуально-авторскую конструкцию.

Герой пьесы – молодой человек по имени Тамал, переставший верить в ценность всего сущего и решивший стать монахом, забыть о прошлой жизни. Однако чтобы стать чистым духом, ему были предложены испытания. Мотив испытания, соединяющий все три части драматической трилогии, варьируется в зависимости от этапа эволюции героя. Тамал должен был, прежде всего, побороть своё тщеславие, которое воплотилось в образе его двойника из зеркала. Именно этот двойник искушает героя.

Первая часть – «Зеркало» – строится на мотиве борьбы с собой и очевидным образом соединяет уже знакомые читателю по гоголевскому «Портрету» или по «Дориану Грейю» О. Уайльда, конструкты: предмет, вбирающий одно из «лиц» героя – в данном случае, злое, диалог-спор с двойником, волшебство, ставшее первопричиной разрушения привычного мира. Двойник из зеркала искушает верфелевского персонажа именно идеей его исключительности, столь близкой автору в его ранних стихах. Тамалу предложено покинуть храм, поскольку

это он – мессия, на нем лежит прерогатива спасения всех, пришедших к храму, людей. Неспособность справиться с тщеславием становится причиной всех бед. Воли Тамала не хватило, чтобы остаться в храме, он возомнил себя мессией, которого жаждал народ.

Вторая часть «Одно за другое» не менее первой строится на соединении сновидчества и бытовой реальности, ночного сумрака и ясного видения зла. Герой, ослепленный идеей собственной исключительности и вседозволенности, идет по пути зла. Он утрачивает моральные ориентиры и, вместе с ними, ощущение реальности происходящего. На пути к вершине своего самомнения, он становится убийцей, предателем, прелюбодеем. Тамал оказывается виновен в убийстве своего отца и косвенно – в смерти своего сына. Он предает своего друга, отнимает у него невесту. Чем больше преступлений совершает Тамал, тем сильнее становится его двойник. Смысловой парадокс в том, что больше и больше стремясь к индивидуализму, персонаж объективно утрачивает свободу, оказываясь пленником своего отражения. И, позже, наоборот, приближаясь к Богу – становится свободным. В третьей части «Окно» Тамал познаёт страдания, раскаивается в содеянном и совершает суд над самим собой. Его оставляют в тюрьме до момента казни, но зеркальный двойник предлагает ему выбор – умереть либо сбежать и начать всё сначала. Выбрав смерть, Тамал освобождается от власти своего зеркального двойника, душа героя оказывается вновь в стенах монастыря, где совершается обряд посвящения. Так через покаяние, страдания Тамал приходит к спасению души.

Искушение и покаяние – практически прямая параллель с «Фаустом» Гёте, начиная с договора с тёмной сущностью и заканчивая спасением грешника. За время, прошедшее после выхода просветительского варианта договора человека с дьяволом, сюжет не раз переосмыслился (Шамиссо, Бальзак, Гоголь, По) и главное, чего лишил новых фаустов XIX век, – прощения. Тамал не приходит к счастью в существующем мире, а сближается с нематериальным миром «вторая жизнь окончена; в ночи блеснули утра нового лучи». От этого разрешения

проблемы веет усталостью и разочарованностью настроений Германии («Мы <...> ужасы земные созерцали: Все существа в угоду нам страдали И стали жертвой нашей суеты» [2, 223]), – с одной стороны, с другой – Верфель здесь находит ту грань религиозности и гуманизма, которая позволит ему, не впадая в фанатизм, противостоять страшным обстоятельствам истории XX века. «...Ты возник для нового прозренья<...> Из смерти, из того, что смутно скорбно, Что шатко, половинчато и зло, Ты восстаёшь, чтоб различать свободно Большой рассвет от Дня, – когда светло!» [Там же].

Вместе с темой покаяния в пьесе входит отрицание идеи сверхчеловека Ницше. Человек больше не может мнить себя богом, а должен публично признать свои грехи и осудить себя. Следует отметить и несомненное влияние русской литературы, тема покаяния у Достоевского и Толстого оказывается актуальной для молодых писателей Германии. Не случайно театральный критик А. Берестов справедливо писал: «Постановка “Человека из зеркала” для русского театра, проникновение в сущность этой трилогии было бы проникновением в магию Толстого и Достоевского, очаровавших немецкую мысль и искусство» [1, 313].

Таким образом, в пьесе «Человек из зеркала» не только поднимается тема греха, но и предлагается выход из духовного кризиса в эпоху перемен, актуальный и для современности. Причины кризиса находятся внутри человеческого духа, тщеславии и эгоизме, спасением от которых может стать лишь покаяние.

### **Библиографический список:**

1. Берестов А. Экспрессионизм в немецкой драме [Текст] / А. Берестов // Театр и музыка. – М.: 1922. – № 12. – С. 313
2. Верфель, Ф. Человек из зеркала [Текст] / Ф. Верфель; пер. с нем. В.А. Зоргенфрея. – М.: Гослитиздат, 1962. – С. 224

## Из дискуссионных материалов к докладу:

**- Можно ли в тексте узнать особенности экспрессионистской драмы? Верфель представитель экспрессионизма?**

- Цель экспрессионистской драмы – выразить убеждения автора, стремящегося исправить человечество, совершить в душах людей революцию. Драма перестает быть только фактом литературы и искусства, а превращается в «Драматическую миссию» (это подзаголовок драмы Р. Зорге). Не случайно возникает целый ряд специфически экспрессионистских жанров, что показательно, в основе своей ориентированных на средневековые повествовательные и мыслительные модели (для нас это кажется особенно важным, поскольку фаустовский сюжет «Человека из зеркала» – один из главных объектов нашего внимания). Экспрессионистская драма – это крик в темноту, заключенный в формы «я-драмы», «драмы возвещения», «драмы преображения» и «драмы пути». О.С. Мартынова – автор статей по экспрессионистской драматургии в «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» а – относит «Человека из зеркала» к двум последним жанровым формам, поскольку в его основе странствия героя, в ходе которых происходит его внутреннее перерождение. Нам кажется, что и признаки «драмы возвещения» здесь тоже очевидным образом присутствуют. Во-первых, это цель, с которой написан текст – заставить человека перемениться, сказать человечеству: «Хватит грешить! Надо покаяться!». Во-вторых, появляющиеся в тексте элементы видения, сновидчества, пророчества, что тоже характерно для указанной формы.

В «Человеке без свойств» обнаруживается целый ряд специфически-экспрессионистских черт: упразднение детальной психологической разработки характера, герой как модель «нового человека» в его становлении, постулируемая авторская идея, соседство трагического с нарочито гротескным и лирическим, деформация реальности за счет отнесения событий в условное прошлое, укрупнения отдельных деталей, образов и ситуаций, упование на иной, лучший, мир и т.д. Кроме того, как

пишет в своей книге «Случайный гость из готики» Н. В. Пестова, экспрессионистский театр внес весомый вклад в осмысление и реализацию концепции «нового видения» не только в виде новых тем «прозрения», «предвидения», «Возвещения», но и самой формой театральности.

**- Эти части связаны хронологически? Или это вариации судьбы?**

- Это эволюция героя. Он выходит из храма в первой части и возвращается в храм – в последней. Его скитания длятся до тех пор, пока он не понимает, что был не прав, пока он не переосмысливает всю свою жизнь и судьбу и не оказывается в состоянии отказаться не только от гордыни, но и от самой жизни ради высшего идеала.

**К.В. Загороднева**  
*г. Пермь*

**ПЬЕСА Н. КОУАРДА «PRIVATE LIVES» (1929)  
И ФИЛЬМ-СПЕКТАКЛЬ К. ХУДЯКОВА  
«ИНТИМНАЯ ЖИЗНЬ» (2002):  
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ<sup>2</sup>**

Отношение к творчеству английского драматурга, актера, режиссера и композитора Ноэля Коуарда (*Noël Coward*, 1899–1973) менялось от открытого пренебрежения его талантами и пьесами в советское время до тотального увлечения его харизматичной личностью и восхваления комедий, им написанных, в современную эпоху. В академическом издании «История английской литературы» (1958) пьесы Н. Коуарда

---

<sup>2</sup>*Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации в рамках научного исследования «Поэтика русской и английской литературы рубежа XIX-XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», грант № МК – 2181.2012.6*

были названы Д. Жантиевой «тривиальными, рассчитанными на внешний эффект», а к самому драматургу прикрепился ярлык «модный» [5, 388]. Другой советский исследователь, автор книги «Английская и французская драматургия XX в.» (1967) А. Гозенпуд называет Коурда «апологетом коммерческой пьесы», «символом искусства, служащего денежному мешку», и добавляет, что «смакование адюльтера» определяет его «основную комедийную, вернее, фарсовую линию творчества» [4, 75, 76]. Ставя в один ряд С. Моэма и Н. Коурда, Ф. Крымко в предисловии к сборнику статей под общим названием «Современный английский театр» (1963) называет обоих писателей создателями «поверхностных салонных драм» [10, 11]. В полемику с Ф. Крымко на страницах учебника «Литература Великобритании XX века» (1984) вступает крупный исследователь-англист В. Ивашева, которая выделяет пьесы Н. Коурда, С. Моэма и Т. Рэттигана из числа «стандартной продукции драматургов, поставлявших пьесы для коммерческого театра», и называет произведения данных авторов «выдающимися» среди «безжизненных», «лишенных какой-либо индивидуальности» прочих пьес, построенных на «затертых штампах» [7, 376].

Комедия «Обнаженная со скрипкой» (*Nude with Violin*, 1954, *опубл.* 1956) долгое время оставалась «единственной пьесой Коурда», которая «была переведена на русский язык и шла в советских театрах» [1, 215]. Пьеса была опубликована в журнале «Иностранная литература» «довольно оперативно» [15, 134] в 1959 г., т. е. через три года после ее издания на родине автора. Заинтересованность советского читателя и зрителя в «Обнаженной со скрипкой» объяснялась, по словам исследователей, тем фактом, что в пьесе драматург выступал против «авангардистских направлений в искусстве», «язвительно высмеял абстрактную живопись» [1, 215], «критиковал абстракционизм» как таковой [15, 134]. Название комедии «Обнаженная со скрипкой» совпадает с названием последней картины «гениального художника», «гиганта среди пигмеев» Поля Сородэна, чье творчество делится на три периода: «Неистовый», «Круги» и «Ямайский». Парадокс



заключается в том, что художник оставляет письмо-завещание, в котором признается, что «за свою жизнь не написал ни одной картины», а три творческих периода непосредственно связаны с его любовными увлечениями, в частности период «Кругов» обусловлен знакомством с Черри-Мэй, которая «рисовала, только когда напивалась» [8, 93, 105, 121]. Неадекватная реакция персонажей на картины Поля Сородена (теряют сознание, дико хохочут, закатывают истерику) подчеркивается краткой характеристикой полотен, на которых изображены или «лимоны на люстре», или «треугольная рыба голова на подушке», или «одни круги и точки» и др. [8, 114, 100], и совпадает с безнравственными поступками самих персонажей, зараженных жадной денег или манией величия.

Популярность Ноэля Коурда в постсоветское время, на наш взгляд, обусловлена объективными причинами, связанными с демократизацией общества и коммерциализацией искусства. Пьесы драматурга получают совершенно противоположную характеристику: вместо «тривиальных» и «поверхностных» они становятся «блестяще написанными» «комедиями фраков и коктейлей» [1, 208] и в течение двух десятков лет переводятся, издаются и ставятся в России, а сам драматург, по мнению театрального режиссера В. Опанасенко, «по количеству постановок <...> стоит на третьем месте после У. Шекспира и А. Чехова» [13, 3]. Особую популярность на рубеже XX–XXI вв. получает комедия Н. Коурда «Частные жизни» (*Private Lives*, 1929), которую переводят как «Интимная жизнь» или «Интимная комедия».

Премьера спектакля «Интимная жизнь» (художник-постановщик П. Каплевич, режиссер О. Леваков) состоялась в 1994 г., и в течение четырнадцати лет народные артисты М. Боярский с супругой Л. Луппиан, а также С. Мигицко и А. Алексахина, исполнители главных ролей, «объездили всю Россию и пол-Европы», пьеса «с успехом» шла в Северной столице, «собирая полные залы» [14]. Спектакль завоевал гран-при за лучший актерский ансамбль на третьем международном фестивале «Зимний Авиньон». Название «Интимная жизнь» было предложено переводчиком пьесы Коурда

А. Дроздовским. Спустя несколько лет (в 1998 г.) в театре «Русской антрепризы» под руководством заслуженной артистки России Т. Догилевой был поставлен спектакль по «Частным жизням» Н. Коуарда в переводе М. Мишина. Любопытно, что с текстом пьесы «Интимная комедия» (пер. М. Мишина) можно ознакомиться на разных сайтах, в то время как перевод А. Дроздовского в сети Интернет нам найти не удалось. В спектакле Т. Догилевой под названием «Лунный свет, медовый месяц...» заняты заслуженные артисты России В. Стеклов, С. Маковецкий, Т. Аугшкап и актриса О. Фандера (актерский состав варьируется). В 1999 г. в киевском театре им. И. Франка состоялась премьера спектакля «Интимная жизнь» по пьесе Коуарда. Режиссер спектакля В. Опанасенко остановил свой выбор на переводе А. Дроздовского.

Вероятно, большая популярность спектакля «Интимная жизнь» в постановке П. Каплевича способствовала его выходу на широкий экран. В 2002 г. появляется двухсерийный фильм-спектакль К. Худякова с одноименным названием и неизменным звездным составом с М. Боярским в главной роли. Примечательно, что фильм-спектакль «Интимная жизнь» режиссера К. Худякова (2002), в основе которого, как и в оригинале пьесы Н. Коуарда, любовный четырехугольник, перекликается с двухсерийным фильмом режиссера А. Павловского «Левая грудь Афродиты» (2000), снятого по одноименной пьесе современного писателя Ю. Полякова. Интимность, замкнутость подчеркивается в названиях обоих фильмов, но главное сходство заключается в том, что их основу составляют квадратура круга, в которой «запутываются» персонажи, и отель на берегу моря, в соседние номера которого они заселяются.

Нам доводилось прежде писать о рецепции водевиля В. Катаева «Квадратура круга» (1928) в пьесе Ю. Полякова «Левая грудь Афродиты» (1998), а также о сопоставлении двух эпох 1920-е и 1990-е гг., в которых на первый план выходит острая потребность зрителя в развлекательности, праздничности [6]. Любопытно, что пьеса Н. Коуарда «Private Lives» (1929) была создана через год после водевиля В. Катаева, в котором

изображены две супружеские пары, чьи измены спровоцировало заселение в одну комнату. Не представляется возможным безапелляционно утверждать, что английский драматург был знаком с творчеством советского писателя, создателя «Квадратуры круга», хотя «в западных театрах эта пьеса ставилась» с целью продемонстрировать «образчик нового советского убогого жилья» [11, 87]. В данном случае речь идет, как нам кажется, о странных сближениях и неожиданных встречах, время от времени происходящих в мировом культурном процессе.

Действие в пьесе Н. Коурда «Private Lives» развивается сначала в курортном французском городке на берегу моря, а затем в парижской квартире одной из героинь. Между первым и вторым действием проходит несколько дней, между вторым и третьим – одна ночь. Двухсерийный фильм-спектакль К. Худякова четко выстраивается вокруг места действия: в первой серии поступки и слова персонажей «разбавляются» видами красивых морских пейзажей, белоснежных яхт, экзотических деревьев и парящих над морем птиц, что придает романтический характер всему происходящему, а во второй – замкнутость, теснота и заставленность помещения провоцируют серьезные ссоры между героями с применением насилия. Общество бывших супругов «скрашивают» музыкальные композиции и неожиданный телефонный звонок.

Краткий перечень действующих лиц в пьесе Н. Коурда демонстрирует наличие двух супружеских пар, объединенных не только общими фамилиями Аманда Принн и Виктор Принн, Сибил Чейз и Элиот Чейз, но и указанием на принадлежность (Виктор Принн, ее муж; Элиот Чейз, ее муж). Симметричное расположение действующих лиц не нарушает присутствие горничной Луизы, а лишь оттеняет его, подчеркивая значимость супружеских связей в пьесе. Возраст героев раскрывается по ходу действия пьесы. Несмотря на то, что супружеские пары довольно-таки молоды (Элиоту тридцать лет, Сибил двадцать три года, Виктору не более тридцати пяти), их брак второй по счету, и в пьесе не раз подчеркивается, что женитьбе предшествовали лишь несколько месяцев знакомства.

Легкомысленное поведение семейных пар отчасти объясняется их неопытностью и отсутствием детей, о которых ни разу не упоминается в пьесе.

В фильме-спектакле «Интимная жизнь» возраст актеров противоречит заданным параметрам, все без исключения герои находятся в зрелом возрасте, поэтому упоминание о годах носит завуалированный характер: «АМАНДА: Виктору тридцать или сорок лет». Мотив измены приобретает легкий оттенок вечного кружения и возвращения двух одиноких и уже немолодых людей Аманды и Ноэля, уставших друг от друга, но не представляющих жизнь друг без друга. Случайная встреча вновь обрученных бывших супругов в интерпретации режиссера К. Худякова носит характер настоящей потребности вернуть утраченное счастье, к тому же усиливает это впечатление и одновременно осложняет зрительское восприятие знание о том, что роли Аманды и Ноэля играют супруги Л. Луппиан и М. Боярский, чей брак ведет счет на десятилетия. Примечательно, что в фильме-спектакле главного героя зовут Ноэль (а не Элиот, как в оригинале), это имя приближает его к создателю пьесы Ноэлю Коуарду, одному из первых исполнителей роли Элиота.

Провокационное поведение Аманды и Ноэля, их побег из отеля в парижскую квартиру Аманды приводят к сближению Сибил и Виктора. Детскость в поведении этой пары в фильме-спектакле подчеркивается присутствием Лулу, маленькой игрушки-цыпленка, о которой не упоминается в оригинале, и навязчиво-приторным поведением самой героини А. Алексахиной, ее глуповатыми фразами: «СИБИЛ: Где наш маленький Лулу? Как ты доехал? Тебя не укачало? Поцелуй папочку! Ну что, Лулу, пойдешь с нами в казино? Тогда дай папе лапку, и пойдём». Колоритная внешность актера С. Мигицко способствует созданию образа мягкого, боязливого, слегка несуразного мужа своей жены, чьи причмокивания и смачные поцелуи в нос Аманду шокируют, а зрителя веселят. Благодаря своему наивному и, по сути, бесхитроственному поведению Сибил и Виктор в фильме-спектакле К. Худякова могут походить на молодую неискушенную пару.

Четырехугольник, основу которого составляет контрастное столкновение молодой супружеской пары и более зрелой, уставшей от затянувшейся семейной жизни, представлен в пьесе американского драматурга Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» (*Who's Afraid of Virginia Woolfe?* 1962). Пьеса приобрела большую известность после ее экранизации в 1966 г. Одноименный фильм режиссера Майка Николса получил пять Оскаров, а в главных ролях снялась супружеская пара Э. Тейлор и Р. Бёртон. Повышенный интерес к фильму у массового зрителя был отчасти спровоцирован подчеркнuto реалистичным изображением внутрисемейных конфликтов крупным планом и обилием ругательств с экрана. В 1992 г. в России выпускается телеверсия спектакля театра «Современник» «Кто боится Вирджинии Вулф?» (постановка В. Фокина, режиссер Р. Балаян) с народными артистами СССР Г. Волчек и В. Гафтом в главных ролях, а сам спектакль получает определение «спектакль-легенда». Олби использует те же водевильные «ходы», переводя их в плоскость жестокого абсурда. Узнаваемые фабульные повороты «коммерческой пьесы» обнажают у него жестокость и неприспособленность к жизни современного интеллигента. Если спекуляция на чувствах друг друга приводит супругов Джорджа и Марту в пьесе Э. Олби к созданию воображаемого сына, то в фильме-спектакле К. Худякова «малыша» заменяет цыпленок Лулу, с помощью которого Сибил раздражает Ноэля, а магический вопрос-заклинание *Who's afraid of Virginia Woolfe?* трансформируется в слово-пароль *SolomonIsaacs*, которое в процессе говорения превращается в *Sollocks*. Лейтмотив измены в пьесе Н. Коуарда преобразовывается в мотив измены-провокации в пьесе Э. Олби, где по ряду причин герои чуть ли не убивают друг друга.

В пьесе Н. Коуарда «*Private Lives*» апелляция к третьему лицу Соломону Исааксу подчеркивает неспособность героев самостоятельно справиться с созданным положением вещей. Заметим, что в переводе М. Мишина слово-пароль *SolomonIsaacs* заменено на *Джордж Гордон Байрон*. Возможно, переводчик допустил подобную вольность, используя имя знаменитого поэта-романтики вместо неизвестного Соломона

Исаакса, чтобы иронично переосмыслить романтику между бывшими супругами. Лейтмотив второго брака, или второго медового месяца, возникает на первых страницах пьесы в контексте диалога между Сибил и Элиотом как возможность подключить к «разговору» третье лицо, бывшую супругу Элиота:

«SIBYL: Don't laugh at me, you mustn't be blasé about honeymoons just because this is your second.

ELYOT (*frowning*): That's silly» [16, 4].

Недопонимание молодоженов концентрируется на ревности к прошлому и болезненном сравнении настоящей жены с бывшей:

«ELYOT: She was pretty and sleek, and her hands were long and slim, and her legs were long and slim, and she danced like an angel. You dance very poorly, by the way.

SIBYL: Could she play the piano as well as I can?» [16, 5].

С одной стороны, упоминание о бывшей жене и сравнение с ней приобретает навязчивый характер и провоцирует ссоры, с другой – стимулирует на откровенность, долгие поцелуи и признания в любви опять же в сравнительной форме: «SIBYL: I love you far more than Amanda loved you. I'd never make you miserable like she did» [16, 5]. Контрастное противопоставление двух жен Элиота, заявленное в самом начале, прослеживается на протяжении всей пьесы.

Для того чтобы продемонстрировать точки соприкосновения между парами, драматург выстраивает диалоги на основании одних и тех же вопросов (Где провели первый медовый месяц? Сколько лет находились в первом браке? Любит загорать или нет? Любит играть в рулетку или нет? и др.). Симметричное построение диалогов обуславливает разный подход молодоженов к одному и тому же явлению и потенциально сближает бывших супругов. Однако мотив тотального непонимания прослеживается на протяжении всей пьесы. В фильме-спектакле К. Худякова мотив одиночества усиливается появлением в первых кадрах главного героя за роялем, исполняющего лирическую песню Эрика Кармена «All By Myself». Музыкальная композиция повторяется на

протяжении всего фильма, привнося меланхоличную нотку в его восприятие.

Правда, во второй серии фильма-спектакля «Интимная жизнь» усилены драматический, а впоследствии комический моменты. Выяснение отношений между Аmandой и Ноэлем заканчивается бурным скандалом с битьем грампластинок и опусканием крышки рояля на пальцы Ноэля. Примирительный пароль *Sollocks* утрачивает свои «магические» свойства и обесмысливается, зато приобретают значение другие жестокие слова, сказанные Аmandой в порыве злости: «AMANDA (*very quietly*): This is the end, do you understand? The end, finally and forever» [16, 63]. Английский писатель С. Моэм упрекал Н. Коуарда в том, что тот довел сценический диалог до «предельной разговорности», стремясь «воспроизвести живую речь», «ломал фразы», ограничивал «словарь персонажей» «самыми простыми и обыденными словами», а «восполнял такой диалог» с помощью ремарок: «пожиманье плечами, помахиванье рукой, гримасы» и др. [12, 124].

Подверженные постоянной смене настроения и поиску новых впечатлений герои М. Боярского и Л. Луппиан провоцируют друг друга на выяснения отношений, выдумывают себе ложные опасности, жаждут новостей, событий и стремятся самоутвердиться за чужой счет, поэтому слова Аmandы: «Мы любим друг друга уже целых восемь лет. Три в браке и пять в разводе», как нельзя лучше отражают суть происходящего. Герой С. Мигицко, благородный рыцарь в бейсболке, защищая честь своей жены, принуждает Ноэля жениться на ней:

«ВИКТОР: Затем вы снова женитесь на Аманде, и чем скорей, тем лучше.

НОЭЛЬ: Я вовсе не намерен жениться на Аманде.

ВИКТОР: Вы обязаны на ней жениться».

Комические сцены, чередующиеся с перекрестными оскорблениями, отражают сущности героев, их беспринципность и слабование:

«ВИКТОР: Вы берете назад слова, которые сказали Аманде?

НОЭЛЬ: Я возьму назад все, что угодно, лишь бы вы перестали орать на меня».

Тема женитьбы всегда являлась благодатным материалом для комедиографов, вспомнить хотя бы пьесы «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1778) П. Бомарше, «Женитьба, или Совершенно невероятное событие в двух действиях» (1842) Н. Гоголя, «Женитьба Бальзамина, или За чем пойдешь, то и найдешь» (1861) А. Островского и др. В большинстве случаев в основе конфликта подобных пьес лежала проблема судьбоносного выбора спутника жизни, как в неразрешимой ситуации Агафьи Тихоновны: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась» [3]. В первой трети XX в. технические и научные достижения спровоцировали всплеск интереса к подглядыванию за интимной сферой жизни человека, серьезному испытанию подверглись нормы морали в целом. Распушенность героев пьес Н. Коуарда, их стремление к созданию любовных треугольников и четырехугольников находила отклик у массового читателя/зрителя с его желанием развлечься, забыться, убежать на время от проблем. Пьеса Н. Коуарда «Private Lives», написанная через год после «Квадратуры круга» В. Катаева, полностью соответствовала зрительским симпатиям. В 60-е гг. инициативу создания четырехугольника подхватывает американский драматург Э. Олби, чья пьеса «Кто боится Вирджинии Вулф?» явилась счастливой находкой для режиссера-дебютанта М. Николса.

Обращение российских режиссеров и писателей в постперестроечные 90-е гг. к вышеупомянутым пьесам Н. Коуарда и Э. Олби тоже принесло им удачу. Спектакль В. Фокина «Кто боится Вирджинии Вулф?» был назван легендой и вышел на широкий экран в 1992 г. Реминисценции и аллюзии из пьесы Н. Коуарда «Private Lives» присутствуют в пьесе Ю. Полякова «Левая грудь Афродиты», которая тоже была экранизирована в 2000 г. Пьеса Н. Коуарда в переводах



М. Мишина и А. Дроздовского с успехом идет в разных театрах. Фильм-спектакль К. Худякова «Интимная жизнь» со звездной парой в главной роли открыл XXI в., не уронив чести и достоинства перед предшественниками. Примечательно, что создатели пьес, эти знаковые фигуры XX в. Э. Олби и Н. Коуард были представителями нетрадиционной сексуальной ориентации, в то время как главные роли в их пьесах исполняли звездные супружеские пары Р. Бертон и Э. Тейлор, М. Боярский и Л. Луппиан. Изначально обе опасные, на наш взгляд, пьесы как будто «просились» на широкий экран, волнуя зрителя постановкой вопросов о причинах супружеских скандалов и супружеской измены.

Таким образом, история частного человека повторяется и обновляется на новом витке рубежа веков, и пьеса Коуарда, это пособие по расставанию, будоражит зрителя, инициируя новые варианты прочтения.

### **Библиографический список:**

1. Бен, Г. Пиршество развлечения. К 100-летию со дня рождения Ноэла Кауарда [Текст] / Г. Бен // Звезда. – 1999. – № 12. – С. 207–216.
2. Гасснер, Дж. Форма и идея в современном театре / Пер. с англ. Д.Ф. Соколовой [Текст] / Дж. Гасснер. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. – 255 с.
3. Гоголь, Н.В. Женидьба [Электронный ресурс] / Н.В. Гоголь. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/1234/p.2/index.html>
4. Гозенпуд, А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX в. [Текст] / А. Гозенпуд. – Л.: Искусство, 1967. – 321 с.
5. Жантиева, Д.Г. Английская литература от первой до второй мировой войны // История английской литературы [Текст] / Д.Г. Жантиева. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – Т. III. – С. 350–447.

6. Загороднева, К.В. Квадратура круга в пьесе Ю.М.Полякова «Левая грудь Афродиты» [Текст] / К.В. Загороднева // Литература и театр: модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Междунар. практич. конференции-фестиваля «АРТсессия» / отв. ред. Н.Э.Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. – С. 124–134.
7. Ивашева, В.В. Литература Великобритании XX века: учеб. для филол. спец. вузов [Текст] / В.В. Ивашева. – М.: Высш. шк., 1984. – 488 с.
8. Кауард, Н. Обнаженная со скрипкой. Комедия в трех действиях / Пер. с англ. О.Атлас и А.Васильева [Текст] / Н. Кауард // Иностранная литература. – 1959. – № 5. – С. 92–139.
9. Коуард, Н. Интимная комедия / Пер. с англ. М.Мишина [Электронный ресурс] / Н. Коуард. – Режим доступа: <http://webreading.ru/>
10. Крымко, Ф. Театр в Англии [Текст] / Ф. Крымко // Современный английский театр. Статьи и высказывания театральных деятелей Англии. – М.: Искусство, 1963. – С. 8–20.
11. Литовская, М.А. «Феникс поет перед солнцем»: Феномен Валентина Катаева [Текст] / М.А. Литовская. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 608 с.
12. Моэм, У.С. Подводя итоги. Эссе, очерки [Текст] / У.С. Моэм. – М.: Высш. шк., 1991. – 559 с.
13. Полищук, Т. «Интимная жизнь» по-франковски. Интервью с В.Д.Опанасенко [Текст] / Т. Полищук // День. – 22 апреля 1999. – № 73. – С. 3.
14. Росбалт.ру М.Боярскому надоела «интимная жизнь» // Новости мира и России. 02.08.2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа [www.rosbalt.ru](http://www.rosbalt.ru)
15. Ряполова, В. Что такое звезда [Текст] / В. Ряполова // Современная драматургия. – 2005. – № 4. – С. 134.
16. Coward N. Plays [Text] / N.Coward. – L.: Eyre Methuen, 1979. – Vol. 2. – 301 p.

## **Из дискуссионных материалов к докладу:**

**- Каково безусловное основание сближения всех рассмотренных Вами авторов? И имеет ли смысл, по-вашему, говорить о генетической или типологической связи?**

- Фабульная модель: две семейных пары, в которых, по ходу повествования, происходит «обмен партнерами» – это и есть то основание, опираясь на которое я «свожу» такие разные тексты в единый объект исследования. У меня нет оснований, что они все друг друга читали и осознанно или неосознанно заимствовали сюжет, скорее, генетическая связь здесь не с комедией Коуарда, написанной раньше других, а с водевильной традицией (а, возможно, и еще более ранней – новеллистической), в которой этот сюжет культивировался. Друг с другом же – связь типологическая.

**И.А. Голованов**  
*г. Челябинск*

### **ТЕМА РАЗБОЯ И РАЗБОЙНИКОВ В ДРАМАТУРГИИ А. ПЛАТОНОВА**

С недавних пор без драматических произведений Андрея Платонова трудно представить феномен его уникального творчества. Писатель, известный как оригинальный автор, отличающийся особым, ни на кого не похожим стилем произведений, именно в драматургии, которая опирается, помимо действия, прежде всего на устное, звучащее слово, смог найти адекватную форму выражения своих идей и концепций.

Для нас важно, что обращение художника к фольклорным образам и мотивам оказывается здесь не просто переосмыслением и даже не столько разворачиванием какой-либо фольклорной метафоры или темы, сколько созданием новой художественной парадигмы для советской, а в определенной мере – и для русской литературы.

В 1937 году в статье «Общие размышления о сатире – по поводу, однако, частного случая» писатель замечает: «Забавность, смехотворность, потеха сами по себе не могут являться смыслом сатирического произведения, нужна еще исторически истинная мысль и, скажем прямо, просвечивание идеала или намерения сатирика сквозь кажущуюся суету анекдотических пустяков» [9, 165]. Так, в сатирической драме «Дураки на периферии» и трагедии «14 Красных избушек» *просвечивание идеала* невозможно для А. Платонова без «мысли народной», которая обнаруживается в фольклорных аллюзиях и реминисценциях, но не только. «Истинная мысль» писателя-драматурга раскрывается в названных пьесах через народно-поэтические образы и мотивы.

Ключевая роль в развитии сюжета драмы «Дураки на периферии» принадлежит теме разбойников (что прямо подчеркнуто автором через включение в текст мотивов удалой, разбойничьей песни «Из-за острова на стрежень...»). Именно с разбойничьей темой фольклор входит в пьесу на уровне цитации.

Тема разбоя и разбойников в творчестве А. Платонова обретала свои очертания постепенно. В нескольких стихах из раннего сборника «Голубая глубина», датируемых 1921 годом, находят отражение авторские поиски героя эпохи. В стихотворении «Небо вверху голубое...» лирический герой Платонова соотносит свое внутреннее мироощущение и переживания с двуединым «царем и разбойником» [8, 473], а в стихотворении «Сказка» строки:

Мальчик вырос в атамана,  
Сжег деревню, мать-отца  
И ушел на лодках рано  
У земли искать конца [8, 475] –

предлагают вариант обретения героем своего предназначения («восстановление утраченной справедливости»).

В конце 1920-х годов тема разбойников, точнее – народных заступников (подробнее см. [1]), в творчестве А. Платонова приобретает новые оттенки смысла. Теперь это уже

не художественное решение проблемы социальной справедливости, где «благородные» разбойники (заметим, что одноименная пьеса Ф. Шиллера активно ставилась на театральных подмостках России начала 1920-х годов) грабят богатых и раздают «злато» бедным. В уже упомянутой драме Андрея Платонова «Дураки на периферии» тема разбойников контрастирует с реализацией гоголевских мотивов мертвенности мира, который существует по нормам и правилам чиновников и бюрократов, а также мотивов «духоты» (по Ф.М. Достоевскому), «внутренней несвободы», экзистенциального одиночества и тупика.

Общая картина неблагополучия жизни подчеркнута судьбой главной героини – Марьи Ивановны: «Уйду я от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки» [7, 17]. Слова об уходе в разбойники станут лейтмотивом всей пьесы, ритмически организующим ее действие, только ритм этот не приводит к возникновению марша жизни, а сродни похоронному маршу: хоронят мечты, надежды людей, которые погрязли в «болоте» быта, и, в конце концов, похоронят и будущее – родившегося ребенка.

Анализ пьесы подводит к мысли, что для Андрея Платонова значимы традиции русской народной драмы о разбойниках («Лодка», «Шайка разбойников» и др.). В соответствии с сюжетом народной драмы, но в «снятом», завуалированном виде перед зрителем и читателем предстают *атаман* Евтюшкин – председатель комиссии Охматмлада, его неперемный спутник и помощник, *есаул* Ащеулов – секретарь комиссии, фамилия которого созвучна популярному персонажу казачьего фольклора, воспроизводятся также черты и функции других действующих лиц.

Марья Ивановна – первопричина всех описываемых событий и ее реплики-вздохи служат фоном для разворачивающихся действий. Образ Марьи Ивановны – сложный, понять его можно лишь в многоаспектном комплексе мифологических универсалий, литературных архетипов и фольклорных констант, во взаимодействии смыслов языческой,

христианской и авторской мифологии: Марья Ивановна – это и архетип Хаоса, и мать-сыра земля, и богородица.

Кажется, что в пьесе сатирически «обыгрывается» христианский миф о непорочном зачатии, но упреки в неверности отсутствуют, соитие Марии со многими, по Платонову, не блуд, а поиск гармонии в разъятом, разрушенном мире. «Старая» семейная мораль разрушена, а «новая» (по А. Коллонтай) не прижилась, так как противоречит изначальной сути русской женщины, предназначение которой – быть не просто женой, подругой, но прежде всего матерью. Напомним, что в русском фольклорном сознании сформировалось два типа женских персонажей: в текстах волшебных сказок это Василиса Премудрая и Елена Прекрасная. Но, как видим, Платонову важна не абсолютная мудрость (пусть даже царственная – как у Василисы), не идеальная красота (как у Елены), а способность быть (бого)матерью (Марией).

Писатель вводит в текст пьесы строки из известной народной лирической песни: «Э-эх, ва субботу, да в день ненастный, нельзя в поле работать...», что позволяет ему выразить «мнение народное» о ситуации в городе, а через нее и в стране в целом. В одном из вариантов текста данной песни есть значимый фрагмент:

Не про нас ли, друг мой милый,  
Люди бают, эх,  
Люди бают, говорят?  
Тебя, молодца, ругают,  
Меня, дэвицу, эх,  
Меня, дэвицу, бранят?..

Картина «ненастного дня» является символическим выражением эмоционального состояния героев. В сюжете лирической песни после картины непогоды говорится, что возлюбленные пойдут гулять «в зеленый сад», где им будет петь соловей – в фольклоре не только певец любви, но и вестник разлуки. Отметим, что и «зеленый сад» в народной лирике – тоже амбивалентный образ, это не только символ радости и счастья, но и печали, будущего расставанья (ср. *сад* – *досада*). Принцип аналогии между миром природы и внутренним миром

человека, близкий художественному мироощущению А. Платонова, лежит в основе большинства способов выражения лирического начала. В нашем случае немаловажно подчеркнуть и другой значимый аспект поэтики фольклорного текста – «выражение определенного отношения к этим фактам и явлениям, в показе богатства народных мыслей, чувств, переживаний» [5, 106].

От частного случая автор – через песню – поднимается до обобщения: неустроенность жизни героев связана с нерешенностью проблемы семьи и брака в советском обществе 1920-х годов в целом. Мы понимаем, что Платонов явно поддерживает прежнюю, так называемую «крестьянскую мораль» и традиционное представление о семье и противопоставляет свою художественную позицию новой морали, идеологами которой были А. Коллонтай и М. Горький (см. комментарии к пьесе [7, 687–688]).

Финал пьесы трагичен: пока все «судили-рядили», кому забрать ребенка, с кем будет жить Марья Ивановна, оказалось, что «мальчик мертв». Все комиссии-суды, разговоры-споры бессмысленны и никчемны, если утрачен ребенок. Мотив смерти в творчестве А. Платонова воссоздается и интерпретируется и как философская (онтологическая), и как аксиологическая проблема. Факт смерти героя часто ставит точку в размышлениях автора и читателя о сути происходящего, «по плодам» мы постигаем истинный смысл существования этого мира. Нельзя не обратить внимания на количество смертей в произведениях А. Платонова, что уже отрефлектировано и выражено исследователями: «За редкими исключениями, смерть человека не является в мире Платонова событием. Но есть существо, гибель которого всегда стоит в центре трагически напряженной жизни и событием которой выносятся последняя оценка делам человеческим. Это существо – ребенок» [4, 555].

В пьесе «14 Красных избушек» тема разбоя и разбойников позволяет драматургу не только высказать свое мнение «о времени и о себе» в ключевых словах новой эпохи, где «бантики» – это белогвардейские антиколхозники, но и по-новому выйти на традиционную для художника

метафизическую тему смерти, мифологему жертвы ради возрождения всего человечества. Не случайно в мировом и русском фольклоре разбойник – это представитель иного мира.

В народном сознании у разбойника два пути: вечная благодарная память тому, кто был «народным заступником», «благородным» разбойником, либо проклятие в веках, страшные посмертные мучения. Иногда оценка того или иного разбойника, бунтовщика в фольклоре двойится – в силу противоречивости дел и их последствий (как, например, произошло с Емельяном Пугачевым в песенном и прозаическом фольклоре).

Тема разбойничества для Платонова – это и сюжетный повод рассказать о голоде по всей России начала 30-х годов. Истинные причины той трагедии скрыты в политических и экономических решениях руководства страны Советов. Черновики и рабочие материалы, опубликованные в книге «Архив А.П. Платонова», дают непредвзятое представление о замысле драматурга [10].

Важным для определения действительного отношения автора к происходящему оказывается линия Суенита – Ашурков, председатель колхоза и бандит, разбойник. В этимологии фамилии героя, как это традиционно для платоновского текста, скрыт смысл, который неоднократно уже возникал в творчестве писателя (ср., например, Маркун, Жох [2] и др.). В русских диалектах *ошур*, *ошурок* означает ‘остатки, вытопки, крошки, лоскутки, обрезки’ [6, 87], прозвищем Ашур могли назвать и последнего ребенка в крестьянской семье («поскребыша») [11]. С ним связана в тяжелую эпоху идея будущего возрождения, тем самым подчеркивается его особость, его избранничество.

Первоначальное умаление, «приземление» сказочного персонажа в фольклористике получило название *низкий герой*. Изначально этот образ – самый обделенный, приниженный, он совершает несуразные поступки (отсюда – Иванушка-дурачок в волшебной сказке), но впоследствии в фольклорной традиции именно с ним связан благополучный



исход, сказочный финал – восстановление социальной справедливости.

В ходе «расследования» в пьесе «14 Красных избушек» выясняется, что Федора Ашуркова подговорил к налету «премированный ударник» колхозного труда Ф. Вершков. Иными словами, выясняется, что истинный классовый враг не тот, кто таковым кажется, а тот, кто жульничает, надевая личину. Таких Ксения – подруга Суениты – называет «колхозные притворщики»: «Уж, по-моему, бантик и то лучше. Его арестуй, он и работает. Да ей-ей как!» [8, 185].

Суенита возглавляет погоню за парусником, на котором «бантики» увезли награбленный хлеб и овец и случайно – младенцев, детей Ксении и Суениты. К Федору Ашуркову она относится милосердно, в соответствии с народной пословицей *Кающегося разбойника Спаситель помиловал* [3, 14] прощает его: «А ребятишки наши, мой и Ксюшин, в трюме лежали, их сам Ашурков нянчил и плакал по ним, когда его арестовали...» [7, 183]. По ее логике, если он и совершил проступок, то поправимый: «А Федьку Ашуркова я велела ГПУ простить и дать мне на воспитание, я из него колхозника-ударника сделаю, он годится лучше наших, я знаю! Он кроткий будет!» [Там же].

Таким образом, сложная тема скрытых и явных классовых врагов социализма и советской власти решается в данном произведении в рамках темы разбойничества, которая поднимается А. Платоновым как неосознанный бунт мужичков-разбойничков, аналогичный фольклорным эпизодам (как, например, в былье «Вольга и Микула»).

В заключение отметим, что именно фольклорные образы и мотивы, в том числе разбойничьей удали, предводительства, жестокой гибели и другие из прозаического и лирического фольклора, становятся тем ключом, с помощью которого приоткрывается многомерная концептуальная организация драматургических произведений А. Платонова, проясняются глубоко скрытые в них особенности авторского мировидения.

### Библиографический список:

1. Голованов, И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.) [Текст] / И.А. Голованов. – Челябинск: Энциклопедия, 2009. – 251 с.
2. Голованов, И.А. Слово – миф – фольклор в рассказе А. Платонова «Иван Жох» [Текст] / И.А. Голованов // Мир русского слова. – 2012. – № 1. – С. 41-46.
3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] / В.И. Даль. Т. 4. – М.: Русский язык, 1991. – 683 с.
4. Исупов, К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века [Текст] / К.Г. Исупов. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.
5. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора: учеб. пособие для вузов [Текст] / С.Г. Лазутин. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с.
6. Никонов, В.А. Словарь русских фамилий [Текст] / В.А. Никонов; сост. Е.Л. Крушельницкий. – М.: Школа-Пресс, 1993. – 224 с.
7. Платонов, А. Дураки на периферии: Пьесы. Сценарии / сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко [Текст] / А. Платонов. – М.: Время, 2011. – 720 с.
8. Платонов, А. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения [Текст] / А. Платонов; вступ. ст. А. Битова. – М.: Время, 2009. – 656 с.
9. Платонов, А. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика [Текст] / А. Платонов; сост., комментарии Н.В. Корниенко. Подготовка текста Н.В. Корниенко и Е.В. Антоновой. – М.: Время, 2011. – 720 с.
10. Роженцова Е. Реконструкция чернового автографа пьесы «14 Красных избушек» [Текст] / Е. Роженцова // Архив А.П. Платонова. Книга 1. Научное издание / отв. ред. Н.В. Корниенко. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 270–365.

11. Словарь русских фамилий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://mirslovarei.com/content\\_fam/oshurkov-8665.html#ixzz2GH4ETBg3](http://mirslovarei.com/content_fam/oshurkov-8665.html#ixzz2GH4ETBg3) (дата обращения 08.12.2012).

**Н.Э. Сейбель**  
г. Челябинск

### **ОБРАЗ ИМПЕРСКОЙ СТОЛИЦЫ В ДРАМАТУРГИИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА (РИМ/БЕРЛИН)**

Тема, которая на протяжении всей жизни интересовала выдающегося немецкого драматурга Хайнера Мюллера, тема бессилия человека перед диктатурой в самых разных ее проявлениях. Государство – любое государство, такова его природа, – ставит человека в ситуацию сложнейшего выбора: собственное достоинство или общее благо, справедливость или закон, защита своего мнения и интересов или подчинение диктату власти или большинства. Этот конфликт проявляется уже в первых его драмах, однако после выхода пьесы «Переселенка», когда Мюллер оказался в прямой оппозиции властям ГДР, он переводится на язык иносказания, аллегии. В шестидесятые годы Хайнер Мюллер начинает активно обращаться к античности «Филоктет» (*Pfiloktet*, 1958 – 1964), «Геракл 5» (*Heraldes 5*, 1966), «Гораций» (*Der Horatier*, 1968), позже к этому ряду добавляются пьесы на сюжеты Шекспира, Шодерло де Лакло, Лессинга, многие из которых явились «побочным продуктом» его переводческой деятельности. Самая прозрачная из мюллеровских аллегии – образ имперской столицы, воплощающей всю мощь государственной машины вне зависимости от эпохи и страны. Древний Рим, в котором легко опознаются признаки современного Берлина («Анатомия Тита» (*Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, 1984), «Гораций»), или Берлин, так похожий в своем варварстве и кровожадности на Древний Рим («Битва» (*Die Schlacht*.

*Szenen aus Deutschland*, 1974), «Германия. Смерть в Берлине» (*Germania .Tod in Berlin*, 1977)), в равной мере наделены бездушием, аморализмом, абсурдностью, «прагматизмом безличности» [4, 24].

Вертикальную структуру столичного города в пьесах Мюллера определяет оппозиция плебса и юридически-чиновничьего аппарата. Поскольку проблема правосудия и справедливости – центральная в «античных» драмах, то суд, присяжные, парламент являются полноправными участниками действия. Каково соотношение закона и справедливости, насколько мнение толпы совпадает с судебными решениями и на чьей стороне правда, решает Мюллер, выстраивая свои образные антитезы. Объектом мнений, оценок и закона выступает герой, поставленный в ситуацию подвига-преступления.

В пьесе «Гораций» (*Der Horatier*, 1968) представлены лишь две стороны этой оппозиции: город и Гораций. Город – это войско и граждане. Здесь нет судей, правителей, чиновников – людей, для кого справедливость – профессия. Мы не видим ни одного персонажа выше ликтора, и те только обеспечивают порядок в споре, слепо выполняя всё, постановленное гражданами. Все решения выносят римляне: «Один из римлян воскликнул: / Он победил. Рим господствует над Альбой. / А другой римлянин возразил: / Он убил свою сестру» [5, 232]. Их мудрость – бытовая целесообразность, которой они в равной мере руководствуются в решении вопросов политики и морали. Если предшественники Мюллера, разрабатывавшие сюжет о битве Куриациев и Горациев отдавали предпочтение римской стороне и обозначали цели войны (особенно это касается Брехта, хоры которого прямо указывают на захватнические действия представителей Альбы Лонги), то автор «Горация» не акцентируется на «споре о главенстве» [5, 230]. Война друг с другом менее важна, чем угроза со стороны общего врага – этрусков, гибель войска не целесообразна, решение о мирном выходе из спора диктуется простой житейской логикой. Однако именно эта житейская мудрость (вспомним Эразма Роттердамского для которого она была одним из ликов

Глупости) глуха и к человеческим эмоциям, и к морали. Она действует с безразличием античного рока: «Жребий был брошен. / Жребий определил сразиться на поединке» [5, 230].

Это прямолинейное мышление присуще и Горацию. Он – идеальный гражданин: «Гораций выпустил из руки меч, / Которым он убивал ради Рима и один раз / Убил не ради Рима, / Который он один лишний раз обагрил кровью» [5, 236]. Его действия, как кажется, полностью диктуются интересами Рима. Этот тип персонажа не раз появлялся в пьесах Х. Мюллера и до и после. Подставляя «другую щеку хотя бы из чувства партийной дисциплины» [5, 60], такие герои сами попирают семейные ценности и человеческие привязанности а затем расплачиваются. Фанатику-Горацию логика вне морали кажется оправданной, поэтому он отказывается от пережеребьевки, поэтому убивает сестру.

Вопрос индивидуального и общего в «Горации» решается идеалистически-прямолинейно: «Ни один римлянин / Не должен значить меньше, чем целый Рим, иначе Рим погибнет» [5, 232]. Здесь ведется поиск равновесия интересов, и хотя удовлетворение обеих сторон конфликта приводит к абсурдной ситуации чествования и казни одного и того же человека, империя в данном утопическом проекте исходит из необходимости единства: «Вдвое сильнее / Станут этруски, если Рим расколется надвое» [Там же]. Не освещенная моралью разумность толпы на глазах зрителя превращается в абсурд, источников которого два: безразличная «прямая» логика – с одной стороны, и фанатизм – с другой. Абсолютизация интересов Рима лежит в основе подвига/преступления главного героя драмы: «Моя невеста – Рим» [5, 230]. Именем Рима вершится и суд: «Помните только об одном. / Помните о Риме» [5, 232]. Суд, который, как показывает Мюллер, не может быть правым, ибо придется «на одном дыхании упоминать вину и заслугу» [5, 236].

В «Анатомии Тита» (*Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, 1984) городская «вертикаль» включает еще одно звено. Рим – это и борющиеся за власть представители царских домов (Сатурнин, Басиан, Тамора, их дети и приближенные, включая Аарона), преданные, но слепые в своем

фанатизме защитники абстрактного, идеализированного Рима (Тит, Лавиния, Луций) и толпа граждан (встречающая войска, заседающая в советах и т.д.). Если в случае Горация прямой оппозиции не было: Гораций лишь абсолютизировал – преступно абсолютизировал – идею патриотизма и целесообразности поступков во имя государства, то в основе социальной структуры Рима в «Тите» лежит прямой конфликт интересов, мнений, целей и образов мысли.

Вседозволенность – прямой путь к преступности. Не враги своими кознями разрушают Рим, хотя Аарон, наследуя своему шекспировскому прототипу, делает для этого немало. Бассиан и Сатурнин, будучи неспособными поделить власть, открывают дорогу вражде и смуте. Их военная слава достается за счет благополучия города: **«НОВАЯ ПОБЕДА ОПУСТОШАЕТ СТОЛИЦУ МИРА РИМ... ПОСЛАННИК ВОЗВЕСТИВШИЙ О ПОБЕДЕ ЛЕЖИТ С РАЗОРВАННЫМИ ЛЕГКИМИ НА СТУПЕНЯХ КАПИТОЛИЯ»** [1, 5; здесь и деле перевод наш – Н.С.; шрифт авт. – Х.М.]. «Анатомия Тита» начинается с констатации непреодолимой пропасти между народом и императорским двором (государством), заканчивается распадом империи: «Письма... о ненависти Рима к своему кайзеру» [1, 72]. Абсолютная власть Сатурнина делает его глухим и безучастным к собственным обязанностям, к потребностям государства и голосу справедливости. Тиран, уверенный в своей безнаказанности, не только сам способствует краху Рима, но непоследовательность и абсурдность его действий приводит к тому, что и исполнители приказов и их жертвы верят в любую приписанную ему жестокость или глупость. Результат – разложение всего государственного механизма, полный разрыв между гражданами и представителями государственно-чиновничьего аппарата. Политическая борьба претендентов, торжественный ввод войск, фанатические всплески отдельных экзальтированных девушек в толпе становятся для плебса своего рода шоу. Политика обезличена до крайней степени. Ни с той, ни с другой стороны этого шоу нет лиц, характеров, даже великие герои заученно играют роли, продиктованные «общественными»

обязанностями, направленными к одной цели – обогащение: «ВЕЛИКИЙ РИМ ПРОСТИТУТКА КОНЦЕРНОВ С НОВА ПРИНИМАЕТ НА ГРУДИ СВОИХ ВОЛКОВ» [1, 6]. Личные потери и страдания не берутся в расчет. Продолжая жевать сосиски с капустой, толпа безучастно наблюдает за тем, как богатеет или разоряется Рим. Плебс предстает воплощением стихийного здравого смысла, лишенного «положительной идеи», но трезвого и скептического. «НАРОДУ НЕ НУЖНО МНОГО ПРИЧИН ДЛЯ ВОСТОРГА ПРИ ТАКОЙ СКОРБИ, А КОРОНА ПОДХОДИТ К КАЖДОЙ ГОЛОВЕ» [1, 8], – комментирует «хор». Толпа и говорит и действует только коллективно, а потому непонятно и непредсказуемо. Угроза анархии – страшная перспектива, которую осознает и на которую обращает внимание читателя автор. Она – антитеза тоталитаризму, но грань между ними тонкая и зыбкая: «... восстание. Оно начнется с уличной прогулки» [6, 167]. Анархия – безысходность. Надежды нет, потому что любой бунт приведет к развалу, но не к созиданию. Именно о непредсказуемости происходящих в городском скоплении людей процессов говорит озлобленный на греков Филоклет, отрицая их лживую цивилизацию, начиная именно с городов: «Не верю ни в какие города. / Они из слов построены, из снов. / Они ловушки для слепых очей / <...> / Совокупленья лжи с другою ложью» [5, 211].

Даже жертва Рима – Тит Андроник – не составляет ему идеологической оппозиции. Он легко расставался с сыновьями, принесенными в жертву Риму, их гробы открывают парад победителей: «ЧЕТЫРЕ СЫНА ЕЩЕ ЖИВЫ ЧЕТВЕРО ЗНАМЕНОСЦЕВ / ИХ БЫЛО ДВАДЦАТЬ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ ПОБЕДЫ» [1, 5]. Не менее легко убивает еще одного, восставшего против Рима. Осознание жестокости государства приходит лишь тогда, когда требуемые от него жертвы перестают быть очевидно необходимыми империи, тогда его напитком становятся «слезы сваренные с болью сервированные на щеках» [1, 46]. Только тогда приходит прозрение «ВЕРНОСТЬ ЭТО НЕ ТО ЧТО ДВИЖЕТ МИРОМ» [1, 44]. Однако даже в этой ситуации Тит продолжает слепо выполнять

свой долг и чем более последователен он, тем более абсурдна ситуация вокруг него. Произвол, с одной стороны, и патриотизм, перерастающий в тупое послушание – с другой, становятся основой трагедии, разворачивающейся на глазах зрителей.

С другой стороны, имперский Рим в пьесах Х. Мюллера ощутимо представляет, условно говоря, городскую горизонталь, выстроенную из конфликта равных: конфликта в семье. Человек, последовательно исполняющий свой долг и живущий интересами Рима, рано или поздно сталкивается с тем, что интересы семьи приходят в противоречие с интересами государства. И тогда он должен сделать выбор.

В пьесе «Гораций» попрание семейных связей в тоталитарной империи дважды показано на примере Горация и сестры, Горация и отца. Удвоение усиливает конфликт и возводит его в статус закономерности. Мюллер начинает с «точки нормальности», задает изначальную ситуацию, в которой победитель стремится «заклечь сестру в объятия» [5, 231]. Тем ярче за счет контраста последующие проклятие и убийство. Семья деформируется под гнетом социальных обстоятельств. Отец выступает уже не в роли родственника, а как один из граждан, имеющий равный с прочими голос в суде. Аргументы родства, дома, семьи не идут в расчет. Они не принимаются не только извне (гражданами, городом, властью), они кажутся недостаточными самим членам семьи. Еще ярче это несоответствие отчаяния и разумности аргументации в «Анатомии Тита». «ДВА СЫНА ИЗГНАНЫ ИЗ РИМА И ЛИШЕННАЯ РУК / ДОЧЬ С ОКРОВАВЛЕННЫМ МЕСИВОМ ВМЕСТО ЯЗЫКА / ПОЛКОВОДЕЦ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ОТЦА» [1, 32], – с одной стороны, и «Я должен отрешиться от моей гордости и просить Рим, который был моей гордостью» [1, 35], – с другой. Вопль отчаяния и стройность аргументов, в которых на первом месте интересы Рима. «Чудесная гармония горя» [1, 37] – следствие недостаточной преданности империи и кайзеру – жестокая риторика, в которую готов поверить Тит. Действительно консолидироваться семья может только для войны с общим врагом. Ни радость победы, ни торжество



свадьбы, ни горе утраты не объединяет как «гражданская война» с Таморой и Аароном.

Город, в котором так очевидна диспропорция человеческого и государственного, интересов гражданина и интересов чиновничье-государственного механизма, обречен. Пересказывая Шекспира, Мюллер сдвигает акценты. В пересказанном им варианте нет ни ясного разделения на злодеев и праведников, ни финальной гармонии Шекспира. Это история «падения Рима», особенно очевидного в сновидческих хорах, провидящих будущее: «ТРАВА ВЗРЫВАЕТ КАМЕНЬ / СТЕНЫ ИЗГОНЯЮТ ЦВЕТЫ / ДЫХАНИЕ ХИЩНЫХ КОШЕК ВЕЕТ В ПАРЛАМЕНТЕ / ГОРЯЩИМ ОБЛАКОМ И ВОНЬЮ МЕРТВЕЧИННОЙ / ТЕНИ ГЕЕН СКОЛЬЗЯТ И СТЕРВЯТНИКИ ЛЕТАЮТ ПО АЛЛЕЯМ / И ГАДЯТ НА ТРИУМФАЛЬНЫЕ КОЛОННЫ» [1, 16].

В равной мере распадаются семейные связи, и рушится основа государства – уважение и доверие власти. В итоге оказывается, что абсолютная власть государства страшна даже не собственным произволом, а теми моральными деформациями, которые она производит в душах своих граждан.

### **Библиографический список:**

1. Müller, H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar / H. Müller. – Berlin., Henschelverlag, 1986.
2. Müller, H. Geschichte und Drama // H. Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Mit Materialien / Ausgewählt und eingeleitet von R. Clauß. – Stuttgart, 1983.
3. Гугнин, А.А. Комментарии / А.А. Гугнин // Х. Мюллер. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 486 – 523.
4. Колязин, В. Предисловие / В. Колязин // Х. Мюллер. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 7 – 30.
5. Мюллер, Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги / Х. Мюллер. – М.: РОССПЭН, 2012.

б. Мюнхенская свобода и другие пьесы. Немецкоязычная драма 2-й половины XX столетия. – М.: НЛЮ, 2004.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

**- В русской историографии укоренена такая формула: «Москва – третий Рим». А есть ли нечто подобное в немецкой культуре? Берлин – второй, или какой там по счету, Рим?**

- В контексте немецкой истории это сложный вопрос, поскольку сложна сама немецкая история. С одной стороны на протяжении нескольких веков (с 1512 по 1806) существовала Священная римская империя германской нации, управляемая императором, всегда мечтавшая о «собирании» земель. С другой – еще начиная с Максимилиана I германские императоры перестали короноваться в Риме, возникли политические разногласия с Папой, со временем лишь усугублявшиеся, а главное – на звание Рима претендовала Вена (поскольку последние несколько поколений императорами были Габсбурги). Постоянное соперничество Берлина и Вены только в конце XIX века разрешилось более или менее определенно. Таким образом, концепт «Берлин – Рим» в культуре существует, но он окрашен полемически.

**- То есть в данном случае Рим воспринимается именно как мифологический архетип Рима как государства, или все же Мюллер обращается как бы через Римскую империю к собственной германской истории?**

- И то, и другое, пожалуй. Во-первых, у него все-таки не Рим в чистом виде, а Рим опосредованный в одном случае Шекспиром в другом – Брехтом. Он переосмысливает и перелагает чужой текст (в случае с «Титом Андроником» переводит, адаптирует для эпического театра и только затем переосмысляет). Рим – это уже мифологическая константа, а не собственно историческая столица, поэтому в контексте его драм любая «имперская» столица существует по одним и тем же

законам. Во-вторых, имперская столица, будь то Рим, будь то Берлин, а в пьесе «Маузер» и Париж – тоталитарный, глобальный исторический конгломерат управляемый сходными историческими силами, живущий сходными интересами.

***- А тема распада Рима на два государства и распада Германии на две Германии затрагивается?***

- «Анатомия Тита» как раз этим заканчивается. У Шекспира «Тит Андроник» завершается победой и построением нового мира: «Пусть правосудье совершат..., Затем в стране мы учредим порядок, Чтоб не пришла от бед таких в упадок». В драме Мюллера приведенные, чтобы восстановить справедливость в Риме, готы отказываются покидать город, обещанного порядка не наступает, «Ловушка мира захлопывается со свистом о последнем happy end'е». И вряд ли случайность, что в речи пришедших на родину Люция и Тита врагов появляются англицизмы. Если государство не может навести свой порядок, то пришедшие извне войска устанавливают свой. Рим рухнул, рухнула династия и дальше ничего. Рим распался, и это его естественная судьба.

***- Получается, это антинацистские пьесы? Не потому, что нацизм актуален, а потому что это часть национального мира, с которым работает литература***

- Для Мюллера память о нацистском прошлом на протяжении всего творчества оставалась актуальной темой. Сошлюсь на В.Ф. Колязина, который в одной из своих статей пишет, что тени прошлого терзали Мюллера на протяжении всего его творческого пути. Пожалуй, в «Тите Андронике» антинацистский аспект даже более актуален, чем в написанном существенно раньше «Горации», потому что «Гораций» написан в ситуации, когда все вокруг пишут о немецкой вине. 1968 год, тема немецкой вины так или иначе культивируется и в романе: Носсак, Белль, Йонзон, Бройн, Кант, и в драме А когда он пишет «Андроника», это 1986 год, литературу, кажется, начинают интересоваться другие вопросы, и у Мюллера снова и снова появляется ощущение угрозы «потери памяти», опасности утраты своего лица вместе с утратой чувства вины. Так что как

раз для «Гита Андроника» тема нацистской вины едва ли не более важна, чем для ранних текстов.

**Л.Т. Бодрова**  
г. Челябинск

**ПОВЕСТЬ ДЛЯ ТЕАТРА  
«ЭНЕРГИЧНЫЕ ЛЮДИ» В.М. ШУКШИНА:  
ФЕНОМЕН РАЗВИТИЯ САТИРИЧЕСКОЙ ИНТРИГИ  
(ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ)**

Целью исследования в данном случае выступают творческие открытия Шукшина, а также нравственный и эстетический потенциал его «сатирической повести для театра» «Энергичные люди» в контексте развития классической сатиры и в аспекте технологии и техники драматурга, в конце XX века избравшего объектом изобличения не частные пороки, но «вопиющее» общественное зло.

Сатирическая повесть для театра «Энергичные люди» впервые была опубликована в *газете*. В трех летних номерах «Литературной России» (от 7, 14, 21 июня 1974 года), за три с небольшим месяца до смерти автора. По газетному тексту повесть публикуется в Собраниях сочинений В.М. Шукшина.

К этому же времени относится его интервью журналисту Григорию Цитриняку (частично оно было опубликовано 13 ноября 1974 года в «Литературной газете» в рубрике «Василий Шукшин: последние разговоры»), где писатель заявил, что театр теперь его интересует больше, чем кино, – как искусство вечное и в то же время как искусство, направленное «на великую штуку» – «сейчас».

Свою первую вещь для театра Шукшин отдал в лучший тогда театр страны – «большой и драматический», в БДТ, Георгию Товстоногову, который совместно со своими актерами сделал неплохой спектакль «Энергичные люди», где развитие

действия сопровождалось комментариями Шукшина («фирменный» ход Товстоногова).

Воспоминания о сотрудничестве с Шукшиным, который читал труппе сценарий, участвовал в репетициях, Г.А. Товстоногов так и назвал «Голос Шукшина». Показательно, что он начал свое повествование именно с «последних разговоров» Шукшина, с удовольствием акцентируя шукшинскую позицию по отношению к театру в обширной цитате. Вот ее часть: «[В.М. Шукшин]: “<...>Мне казалось, что театр – менее гибкое, более громоздкое, чем кино, какое-то неповоротливое искусство, а оно, оказалось, вышагнуло вперед и уже копается в вопросах, которые кинематограф пока еще не одолел”» [10, 304]. Далее Г.А. Товстоногов писал: «<...> мы гордимся тем, что именно Большой драматический театр изменил отношение Шукшина к театру, который стал в его жизни третьим «китом» – вровень с двумя другими: литературой и кинематографом» [10, 306]. Замечательный режиссер и профессиональный читатель, он ценил Шукшина за письмо, типологически близкое чеховскому: их тексты, как формулировал Товстоногов, «обладают неукоснительно точной логикой человеческих взаимоотношений и удивительной правдой чувств». По Товстоногову, писатель Шукшин был «способен мыслить глобально» и, будучи по происхождению «крестьянином и интеллигентом в первом поколении, [он] в то же время обладал способностью интеллектуально, философски мыслить, схватывать и сопоставлять самые разные явления и события» [10, 307].

Но все же анализ сатирической повести для театра «Энергичные люди» начнем с интриги: и Георгий Товстоногов, и Евгений Лебедев (который сыграл роль Аристарха Кузькина, центрального героя пьесы, а до этого – роль Броньки Пупкова в фильме Шукшина «Странные люди»), несмотря на их оговорки, тем не менее, считали первую театральную вещь Шукшина откровенно слабой: «Правды ради надо сказать, что “Энергичные люди” – в общем, сценический фельетон <...>, первый камень <...>, а само здание театральной драматургии Шукшина [мы надеялись] будет построено позже»

[11, 307]; «<...>Простым он был человеком <...> и писал <...> о простых людях. Мне кажется, он очень торопился <...>, словно чувствовал, что нет времени на филигранную отделку вещей; поэтому инструмент у него был самый немудрящий – топор» [4, 245]. Разумеется, чтобы не нарушить стиль некролога, Лебедев закончил свой пассаж об основном «инструменте» шукшинского стиля высокой параллелью: «А кому определение “топорный стиль” покажется не очень удачным, я хочу напомнить, что неслыханная красота Кижей сработана одним топором...» [5, 245].

Тем не менее, сути высказывания о «простоте» Шукшина и его героев оговорка не изменила. Конечно, здесь речь идет, прежде всего, о том, что не всегда и не всякая простота хуже воровства. Но в том-то и дело, что Шукшин далеко не прост. Поэтому попытаемся возразить столь авторитетным представителям театра и попытаемся оттенить новаторство Шукшина в его первом опыте работы в драматургии.

Начнем с того, что фабула сатирической повести вроде бы проста, она повторяет известнейшую ситуацию «Ревизора»: компания провинциалов, «энергичных» воругов, расхитителей социалистической собственности собирается в доме своего предводителя, Аристарха Петровича Кузькина, чтобы в очередной раз изобретательно напиться и снять напряжение от вечной боязни разоблачения, от страха ревизии; но в эти планы вмешивается жена Кузькина, Вера Сергеевна, которая, приревновав мужа к некоей Соньке, пишет на него «телегу» в прокуратуру, рассказывает о его махинациях; все приятели вместе и поодиночке уговаривают ее не делать этого, и в итоге один из них привозит Соньку, выдавая ее за *свою* любовницу; Вера Сергеевна и Сонька неожиданно становятся подругами, все довольны и садятся, чтобы продолжить застолье. Опять-таки неожиданно раздается звонок в дверь. Это пришли «ревизоры»: милиционер и двое в штатском. И явились они – как в античных трагедиях (как «боги из машины»). Они обнаруживают украденный дефицит (автомобильные покрышки) и намереваются немедленно очистить сцену от энергичных

людей. «За столом сидели *тихо, неподвижно* (пародийный намек на заключительную немую сцену «Ревизора» – Л.Б.). Только Простой человек негромко, с искренним интересом спросил: – А кто же тогда, граждане?.. А?» [13, 189]. Остается главный герой – смех, который пострашнее милиции во все времена.

Как видим, даже странный финал «простой истории» свидетельствует об игре смыслов, об авторской провокативности, так что постараемся рассмотреть сатирическую повесть Шукшина более ёмко и глубоко.

К примеру, кроме обязательного для постановки в театре сценария (который, кстати, незримо присутствует в тексте как матрица), здесь в наличии самостоятельное эпическое произведение («сатирическая *повесть* для театра»), уже одно это говорит о непростоте. В тексте соединяются эпическое и драматическое. Шукшин последовательно расширяет «советы господам актерам». Автор-демиург актуализирует читательскую рецепцию, заостря внимание реципиента на необходимости быть единым в трех-четырёх лицах: читателя – зрителя – конфиденнта автора и (как бы) ассистента режиссера, а также актера. Это есть эффект шукшинской «порождающей эстетики» (термин Сергея Эйзенштейна – А. Жолковского) и выход на поэтику интерактивности. Шукшин – автор, в инициациях которого создается новый тип условности. Как в этом плане выражения организована сатирическая интрига?

Уточним самый термин. В отношении драмы и художественной прозы под *интригой* понимается развитие основного действия. Мы знаем, что в русской литературе (за редким исключением) преобладают сюжеты, как бы уклоняющиеся от внешне эффектных поворотов, от внешне ярких, исключительных событий. То, что происходит с персонажами, как бы органически вырастает из привычного значения жизни, из бытовой повседневности. Традиционная русская драматургия строилась на основе положений А.Н. Островского: «*интрига есть ложь*», «*”фабула” в*

драматическом произведении – дело неважное», а само это произведение есть не что иное, как «драматизированная жизнь»[7, 459, 276, 460].

Г.А. Товстоногов, находясь в русле этой традиции, хотел бы видеть у «бытописателя» Шукшина в «сценическом фельетоне» доминирование внутреннего действия взамен внешних событий при разоблачении воров и спекулянтов в конкретной ситуации 1970-х годов. В его спектакле ворюги предстают смешными и жалкими (вспомним скетч Евгения Лебедева, изображающего «крепко пьющего» и «пьющего, как собака, изобретательно» антигероя Кузькина (вовсе не «архистратега» Аристарха, но обычного алкаша, когда утром с похмелья он пытается прямо-таки с цирковыми трюками выпить стакан воды, так необходимый, если «трубы горят»).

Да, Шукшин – мастер «драматизированной жизни», но Товстоногов игнорировал «странность» смеха Шукшина, а также суть *сатирической* интриги в его комедии. В случае шукшинской комедии здесь важен оттенок в «первосмысле» понятия «интрига»: это «происки», «скрытые действия», «обычно неблагоприятные» (!) – для достижения цели. Шукшин как раз и занимается «хитросплетениями», готовя глубокий, умный и точный снаряд, при этом комедиограф организует обман ожиданий читателя / зрителя. Чего стоит, к примеру, жутко-гротескная сцена мнимого убийства: «энергичные» придумывают только напугать «дуру», а Вера Сергеевна абсолютно уверена, что они достаточно «энергичны», чтобы ее убить, она в неподдельном ужасе и отчаянии, однако при этом в ее поведении и в словах – циничная логика «энергичной» подельницы, которая мнит себя умнее, «энергичнее» мужа и его приятелей. Автор организует среди «энергичных» соревнование по безнравственности: кто кого круче, говоря сегодняшним языком улицы. Поэтому актерам здесь нельзя комиковать, ибо действие сойдет на водевиль, в котором царствует «приклеенный смех», а не очищающая скверну сатира. Монологи ни в коем случае нельзя давать вяло, эксцентрика должна быть острой и точной. Иначе пропадает ритм, энергетика, сатирический заряд.



Надо понять «странность» и многозначность шукшинского текста, выход драматурга на серьезные обобщения, на обозначение исторических перемен в общественной жизни, вот тогда мы обнаружим, к примеру, вот что: за десять лет до появления термина «застой» в тексте «Энергичных людей» «он уже звучал пророческим словом, определившим цель сатиры: “надо же возбуждать фантазию всех органов государства, иначе будет застой”»[3, 317]. И произнес эти слова по воле автора-демиурга вовсе не положительный персонаж, но антигерой, отчего сам смысл высказывания приобрел горько-саркастический оттенок «события» провозглашаемого. (Вспомним, кстати, что в одной из ранних новелл Шукшина звучит отчаянное: «И ни в какой коммунизм я больше не верю!» Это вопль крайне несимпатичного персонажа, вора, демагога и алиментщика, обделенного, как ему кажется, при дележе общественного пирога. Но ведь это сам Шукшин «вскричал!»)

Монологи «энергичных людей» звучат на протяжении всего действия, нагнетая атмосферу взаиморазоблачений и разоблачения зла. Так, Простой человек вовсе не прост с его ёрническим предложением: «Преступников не надо наказывать – надо с имя находить общий язык». Аристарх Петрович Кузькин («аристократ духа» (!) и «архистратег») – это, как называет его в гневе и обиде его подельник – «ЛЫСЫЙ», – «ворюга. Плюс идейный ворюга: с экономической базой» [VII, 174]. Он в особенности часто излагает свои соображения, обращаясь не только к персонажам, но и к зрителям: «<...> определенная прослойка людей и должна жить ... с выдумкой, более развязно, я бы сказал, не испытывать ни в чем затруднений. Нет, эта чумичка предлагает мне рыть канавы! Сэн-кью!», «Хватит паясничать! Хватит паясничать!.. Комедифрансез развели тут! Вон все отсюда! Вон! Скоты!.. Говядина!»

Эти реплики, как когда-то реплика Городничего в «Ревизоре» («Над кем смеетесь?! Над собой смеетесь!») отчетливо напоминают «парабасу» древней аттической комедии – прямое и часто глумливое обращение ее участников к зрителю. По существу, именно так «парабасы» комедий Аристофана побуждали народ Аттики смеяться над собой. В

современном анализе гоголевской комедии В.М. Маркович прибегает к работе В. Иванова ««Ревизор» и комедия Аристофана» (Л., 1929) и актуализирует историко-культурный контекст классической сатиры в аспекте функции смеховой составляющей: «Смех сплавлял “заградившихся друг от друга людей” в единочувствии, гремел “победным утверждением какого-то всех объединяющего положительного начала”» [6, 30].

Шукшин вслед за Гоголем использует приемы древнеаттической комедии и «отца комедии» Аристофана (в одной из реплик звучит это имя, выступая маркером ассоциативных смыслов). Аристофан исповедовал взгляды, отвечающие интересам крестьянства того времени, он насыщал свои комедии проблематикой эпохи. Парабаса – важнейшая часть его комедии, всегда начинавшейся с агона (столкновения героев-антагонистов), кроме того, он объединял «различные стилистические сферы языка, от патетической лирики до повседневной речи горожан» [14, 302]. «Крестьянин потомственный, традиционный», Шукшин актуализировал приемы социальной и политической сатиры – «от Ромула до наших дней», так что, наряду с Аристофаном, с текстами народной смеховой культуры, в его сатирической повести присутствуют и Гоголь, и Салтыков-Щедрин, кроме того, повесть Шукшина «ориентирована на раннесоветскую сатирическую драматургию, особенно на комедии «Баня» (1930) В.В. Маяковского и «Самоубийца» (1928) Н.Р. Эрдмана (1900-1970)» [1, 298].

Показательно, что Шукшин бесстрашно и настойчиво демонстрирует связь своей сатиры с опальным и после смерти Эрдманом, пьесой которого в свое время был недоволен сам Сталин и его подручные, а затем идеологи «оттепели» и застоя. Шукшин делает своего героя тезкой Аристарха [Доминиковича] персонажа из «Самоубийцы», чья реплика: «“В настоящее время, <...>, то, что может подумать живой, может высказать только мертвый”», – уже являлась достаточным основанием для запрета пьесы» [9, 433].

Шукшин насыщает пространство комедии цитатами, аллюзиями, реминисценциями из Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, из басен И.А. Крылова; из романов

Ильфа и Петрова; здесь пародируются известные афоризмы, строки из песен, романсов, реплики героев кинофильмов, известных пьес.

В развитии интриги участвуют элементы автопародии. К примеру, он может безжалостно задать себе, когда-то призывавшему в публицистике молодежь не уезжать из деревни, крайне неудобный вопрос: «Писатель есть один – всё в деревню зовет! А сам в четырехкомнатной квартире живет, паршивец! <...> чего ж ты, говорю, в деревню-то не едешь? А? Давай – покажи пример!» [VII, 156]. Одно дело в теории говорить о радикальной демагогии, не одобрять философию софистов, а другое дело – выстроить интригу, попробовав всё на себе самом лично. В «Энергичных людях» действует Простой человек, которому передоверено многое говорить от имени автора, но инерция, необходимое условие движения, обеспечивается автопародией: «– А я люблю избу! – громко и враждебно сказал человек с простым лицом. – Я вырос на полатах, и они у меня до сих пор вот где! – Он стукнул себя в грудь» [VII, 155]. «Василий блаженный. На полатах вырос» [VII, 175]. – Имя святого и тема полатей сближают Простого человека с автором в весьма непростых ассоциациях (см., к примеру, и воспоминания Шукшина о своем тезке-земляке – Васе-дурачке). Поистине: простота «интригует» хуже воровства!

Дерзость и озорство сатирика проявляют себя и в том, как Шукшин резко может сближать, допустим, эротику с политическими реалиями. К примеру, любовный конфликт в «Энергичных людях» уходит в никуда, уступая место «миражной интриге». Страх перед разоблачением в каком-то высшем, «духовном», значении – перманентное состояние «энергичных», теряющих потенцию. «<...> Тогда жена будет любить ... и сажать не будет. Импортанто!» [VII, 168]. В данной реплике завуалированное обвинение в импотенции. В. Десятов предлагает параллель с аналогичной игрой слов в финале «Бани» Маяковского, где Мезальянсова говорит Победоносикову: «Ни социализма не смогли устроить, ни женщину. Ах, вы, импо...зантная фигурочка, нечего сказать!» [2, 300]. Шукшин издевается над предтечами русского

криминального капитализма и в таких текстовых ситуациях, как: «— Когда он первый раз сказал: Верунчик, я тебя люблю?» <...> Вера Сергеевна, вообще-то, была довольна.<...>. «Он сказал: “Хочешь, я сделаю тебя самой богатой женщиной микрорайона?”<...>— “Я не так говорил!” — заспорил Аристарх на коленях <...> “Я сказал: “Хочешь, я МОГУ сделать тебя самой богатой женщиной микрорайона? <...> Только не носи синтетическое белье” — Почему это? — спросила Соня. — “Искры летят” — пояснил Аристарх» [VII, 184].

Кстати, в рабочих записях Шукшина есть убийственно-узнаваемый портрет советского руководителя эпохи застоя и начинающегося коллапса Советской власти: «Государственный деятель с грустным лицом импотента» <1974> [VII, 292].

Процитируем воспоминания народного артиста СССР Михаила Ульянова, который, как нам представляется, более точен, чем кто-либо, в формуле творчества Шукшина (и драматурга, в первую очередь): «<...> Он не так прост, как кажется на первый взгляд: когда вплотную сталкиваешься с его произведениями — уже как исполнитель, — понимаешь, что Шукшин — сложный писатель. У него ведь правда не бытописателя, а — своя, шукшинская. Я видел постановки, где от Шукшина оставалось одно зубоскальство, и это было плохо. Я слышал артистов, которые читали Шукшина, стараясь только рассмешить, и это тоже было плохо. А Сергей Юрский в «Сапожках» и смешон, и наивен и одновременно мудр и горек — вот это Шукшин. Он прост и доступен, но вместе с тем глубок и беспощаден. В этом, вероятно, тайна воздействия Шукшина» [13, 315].

Скажем, что Г. Товстоногов в своих воспоминаниях недаром упоминает только об одной из многих — о записи Шукшина (оставленной в блокноте Д.М. Шварц, заведующей литературной частью БДТ): «Юрский — похохатывает — славно». Он как бы подсознательно ощущает, что именно С. Юрский (который позже уйдет из БДТ), а не он «ухватил» шукшинскую тайну творческого куража.

В связи со всем вышеизложенным обозначим направление, по которому развивалась сатирическая интрига в комедии Шукшина. Иначе говоря, нам предстоит ответить на

вопрос: а кто же они такие, «энергичные люди»? Но, в свою очередь, ответ на этот вопрос связан с качеством смеха в комедии. Умная и злая сатира Шукшина, понимаем мы, направлена не на комикование, не на «безответственное» осмеяние «курносых», «брюхатых», «простых» и непростых персонажей, но эта сатира есть изобличение носителей порока – воров, многие из которых «выросли» в энергичных «прихватизаторов» и деятелей современного криминального капитализма.

«Энергичный человек» по Шукшину – это «человек *ворующий*», и это не просто «ситуационный» герой фельетона 1970 –х годов XX века (хотя приметы спекулянта, казнокрада, ловкача-расхитителя здесь налицо), но это то, что называется именем «типа», это вор всех времен и народов, который в данный момент, в данном месте являет себя во всей своей неприглядности. Об этом хорошо написал в 1976 году известный литературовед В.А. Сапогов (газетная рецензия на спектакль «Энергичные люди» Костромского театра драмы как весьма ценный текст опубликована сейчас в сборнике его памяти). В. Сапогов писал: «<...> Не перестаешь удивляться талантливости этого человека, который, казалось, умел всё <...>. Разоблачающая сила комедии Шукшина очевидна <...> «Энергичный человек» ворует не по мелочам <...>. «Энергичным людям» в высокой степени присуще чувство корпоративности <...> «Энергичность» – это зараза, поражающая недугом и развращающая других <...> ... В конце концов, конфликт между «своими» оказывается преодоленным, «энергичные люди» всегда между собой договаряются. <...> Остается главный герой комедии <...> – смех» [8, 206-210].

Шукшин мастерски создает различные смеховые ситуации, он пользуется разными сторонами смеха. Тем не менее мы все же должны сказать, что «повесть для театра» «Энергичные люди» – это эксперимент, применение здесь понятия «катарсис» не совсем правомерно. В данном случае надо говорить о состоявшемся феномене сатирической интриги, развитие которой должно привести (и приводит) зрителя или читателя к сознанию личной ответственности за господство

неправды в общественной жизни. Зритель узнает в осмеиваемых персонажах самого себя, смеется над собой. И в этом – залог очищения от скверны.

### Библиографический список:

1. Десятов, В.В. Энергичные люди / В.В. Десятов. Комментарии и примечания // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. Т.7. – Барнаул, 2009. – С. 290 – 302.
2. Козлова, С.М. Энергичные люди. Сатирическая повесть для театра / С.М. Козлова / Раздел I. Интерпретация художественных произведений В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина: энц. словарь-справочник. Т. 3. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 317 – 319.
3. Лебедев Е. Чувствовал он человека / Е. Лебедев // О Шукшине: Экран и жизнь / Сост. Л. Федосеева-Шукшина и Р. Черненко; Предисл. С. Герасимова. – М.: Искусство, 1979. – С. 237 – 245.
4. Маркович, В.М. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» / В.М. Маркович. – СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2007. – 32 с.
5. Островский, А.Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / А.Н. Островский. – М., 1978. – Т. 10.
6. Сапогов, В.А. «Энергичные люди» / В.А. Сапогов. Рецензия на спектакль Костромского драмтеатра «Энергичные люди»: Северная правда. 1976. 26 ноября // «...мы встретимся – теперь...»: Сборник памяти В.А. Сапогова: Статьи. Документы. Воспоминания. – Кострома, 2011. – С. 206-210.
7. Сотникова, Т.А. «Самоубийца» – пьеса Н.Р. Эрдмана / Т.А. Сотникова // Энциклопедия мировой литературы / Под. ред. С.В. Стахоренко. – М.: Вагриус, 2001. – С. 433.
8. Товстоногов, Г. Голос Шукшина / Г. Товстоногов // О Шукшине: Экран и жизнь. – С. 303 – 307.

9. Ульянов, М. Сын родной земли / М. Ульянов // О Шукшине: Экран и жизнь. – С. 309 – 316.

10. Шукшин, В.М. Энергичные люди. Сатирическая повесть для театра // В.М. Шукшин Собр. соч.: в 8 т. / под ред. О.Г. Левашовой. – Барнаул, 2009. – Т. 7. – С. 154 – 189. *В дальнейшем все тексты В.М. Шукшина печатаются по этому изданию – с указанием тома римской цифрой, страницы – арабской.*

11. Ярхо, В.Н. Аристофан // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1962. – Т. 1. – Стлб. 300 – 302.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

**- Кроме БДТ и Костромы где-то еще ставили спектакль по «Энергичным людям»?**

- Я этим не занималась специально. В Барнауле ставили. Но, кажется, списали за ненужностью, официоз к этому активно присоединился. До 2004 года был московский антрепризный спектакль. Сейчас идет в Северодвинске, есть постановка в Кировском областном драматическом театре с подзаголовком «ретро-спектакль», готовится премьера в Красноярском драматическом. Я благодарю вас за вопрос и полагаю, что «Энергичных людей» можно поставить сейчас как очень актуальный, даже злободневный спектакль. Интересно пронаблюдать, как трансформировался этот тип «энергичных людей» с течением времени, во что они превратились сейчас. Это может быть интересным. Но вот такой степени сатиры современные постановщики, насколько мне известно, не предлагают.

**А.В. Кубасов**  
*г. Екатеринбург*

## **МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ПЬЕСЕ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»**

Одноактные пьесы Петрушевской-драматурга тяготеют к жанру философского фарса. Яркий пример такого рода – «Квартира Коломбины» (1981). Смысловый костяк пьесы можно рассматривать как развёртывание широко известной концептуальной метафоры. Суть её в том, что театр и жизнь взаимообратимы и нераздельны («Вся жизнь – театр, и люди в нём – актёры»). Точнее можно сказать так, что в «Квартире Коломбины» Петрушевская показывает игру в театр, который есть жизнь, которая есть театр, который... Действительность предстаёт как некое постоянное умножение театральности во времени и в пространстве, когда предыдущая театральность не исчезает, а в снятом виде присутствует в новой театральности, уходит в её подпочву, питая ее изнутри.

В современной драматургии выделяют жанр метадрамы, отличительными чертами которой признаются «нарочитая театральность, удвоение (или мультипликация) сценической реальности, открытость границ между миром театра и жизнью, отсутствие стабильных личностных характеристик персонажей» [13, 44; см. также: 10, 165]. Соглашаясь в принципе со сказанным, добавим, что метадрама и смежные с ней, но всё-таки не тождественные понятия «метатеатр» и «метатеатральность» представляют разные плоскости одного «объемного» явления, имеющие между собой линии пересечения. Понятие метатеатральности ещё не в полной мере осмыслено в отечественном литературоведении. Во всяком случае, оно пока ещё весьма далеко от аксиоматичности. Отметим в этой связи содержательную работу новосибирского исследователя А.В. Макарова, предпринявшего продуктивную попытку развести указанные дефиниции. Он пишет: «Условием для того, чтобы мы могли назвать некую пьесу “метатеатральной”, является условие включения в



драматический текст пьесы драматургического текста. Другими словами, предметом изображения в метатеатральной пьесе на какое-то время становится само изображение разыгрываемого сюжета, режиссирование реальности, иногда театральная игра, репетиция, перфоманс, хэппенинг. Что касается метадрамы, то она более “строга” в отношении выбора материала. Таким материалом может быть рефлексия по поводу драматического сюжета, структуры текста, письма-чтения драмы; она (рефлексия) может проявляться как на уровне ремарки, так и на уровне интеракции персонажей» [6, 146]. Выводы, к которым приходит исследователь, формулируются следующим образом: «Метатеатральность, в отличие от метатеатра и метадрамы, — феноменологическая категория, вычленяется в тексте на уровне феномена. Р. Клайкомб утверждает, что метатеатральность мы можем наблюдать там, где “драма, театр и спектакль говорят о драмах, театрах и спектаклях”. Метатеатральность представляется нам более продуктивным термином, поскольку объединяет в себе содержательный и формальный аспекты, не ставя при этом строгих условий для формы и оставляя широкие возможности для интерпретации содержания» [6, 147]. Мы полагаем, что данные выводы могут быть и более радикальными с учётом возможности экспансии «метатеатральности» на сопредельную с драмой территорию других литературных родов. Например, юмористический рассказ Чехова «Винт», по нашему убеждению, структурирован образом метатеатра [4].

Художественное видение Л.С. Петрушевской по преимуществу метатеатрально. Ещё в 20-е годы минувшего века С.Д. Кржижановский писал о Московском камерном театре Александра Таирова: «Я утверждаю: театр достигает наибольшей остроты, когда своей темой он избирает себя самого, т.е. театр, и, отождествляя свой процесс и предмет, даёт игру об игре. <...> Камерный театр давал почти всегда игру об игре, являясь поэтому театром высокой театральности, точнее – театром, возведенным в степень театра» [3, 643]. Экстраполируя слова Кржижановского на наш материал, можно сказать, что Л.С. Петрушевская даёт литературную игру о театрально-жизненной / жизненно-театральной игре. Умножение

театральности и связанная с нею объективация игры, как правило, влечёт за собой обращение к жанру, для которого это умножение достаточно органично. В данном случае речь идёт, конечно, о фарсе. В его пределах возможно достаточно отчётливое отграничение театральности и игры первого порядка от театральности и игры второго порядка. Происходит это с помощью того, что формалисты определяли термином «остранение» и связанное с ним «отстранение», создание некоторой дистанции между автором и художественным миром его произведения. Показательно, что в успешных постановках пьес Петрушевской актёрам удавалось создавать дистанцию между собой и ролью, объективировать её и чуть-чуть отстраниться от неё. Так, Александр Соколянский в рецензии на спектакль по одноактной пьесе «Лестничная клетка» заметил, что «в театре Погребничко между актером и персонажем существуют крайне странные <...>, благожелательно игривые отношения» [11]. Такой характер отношений – не выдумка и не приём режиссера, а перенос на сцену того, что заложено в самой природе пьес Петрушевской.

Игра в метатеатральном произведении приобретает онтологический характер: она есть и форма жизни, и форма отношения к жизни. Играют все: герои, играющие в других героев, играющий героями и героями героев автор и сопричастный им креативный читатель / зритель. Всё это в конечном итоге и создаёт образ карнавализованной действительности.

Другая причина тяготения Петрушевской к фарсу объясняется тем, что фарс оперирует готовыми типами, «формализованными персонажами». Л.Я. Гинзбург писала: «Формализованные персонажи – это персонажи, в разной мере и разными способами варьирующие традиционные роли, которые стали уже готовой, отстоявшейся формой для эстетически перерабатываемого опыта» [1, 42]. В чём традиционность ролей Пьеро, Арлекина и Коломбины? Конечно, в первую очередь вспоминается комедия дель арте. Пьеро – это «готовая, отстоявшаяся форма» для роли неудачливого соперника

Арлекина. Коломбина – связующее звено между двумя влюбленными в неё героями.

Комедия дель арте, будучи по природе своей карнавальная травестией, у Петрушевской получает удвоение. Травестийность травестики достигается разными способами. Один из самых простых и очевидных заключается в русификации итальянского материала. У героев есть не только традиционные имена-клише, но и отчества: Коломбина оказывается Коломбиной Ивановной, а домашнее имя её ещё более амбивалентно. Арлекин интимно называет её Колей, а она в свою очередь его Ариком. Пьеро на какое-то время обретает имя Маня, Манюра. То есть уже именослов пьесы демонстрирует принцип удвоения приёма.

Травестия травестики, создающая эффект метатеатральности, связана и с переворачиванием традиционных ролей. Арлекин – не столько удачливый любовник Коломбины, сколько её незадачливый муж, а Коломбина играет роль главного трикстера-провокатора (хотя, по сути, все трое могут быть признаны таковыми):

«ПЬЕРО: Я человек в театре новый...

КОЛОМБИНА: Я не замужем, вы что.

ПЬЕРО: Давно?

КОЛОМБИНА (считает в уме): Уже неделю».

Приведённый фрагмент даёт один из ключей к прочтению текста Петрушевской. Первая реплика Пьеро и следующая за ней фраза Коломбины про то, что она «не замужем» связаны между собой довольно прихотливо. Фраза «Я человек в театре новый...» эквивалентна вопросу «Вы замужем?», потому что далее следует резкий ответ с явно возмущённой интонацией: «Я не замужем, вы что». Коломбина восполняет эллипсис в речи Пьеро, отмеченный в тексте многоточием. Очевидно, что Коломбина Ивановна, будучи опытной актрисой, привыкла отвечать не столько на то, о чём говорится прямо, сколько на то, что опущено, переведено собеседником в подтекст. У Пьеро, начинающего актёра, такого навыка ещё нет. Не знающий в достаточной мере мира театра, он склонен наивно верить тому, что ему говорят коллеги, в том

числе и про личную жизнь друг друга. Тогда как верить нельзя никому. Весь мир театра – это мир обмана, вернее – миражный мир, в котором миражи создаются из ничего, на пустом месте, из воздуха. А так как Коломбина тоже из этого же мира, то и она лжёт. Следующая реплика наивного Пьеро «Давно?» свидетельствует, что он верит Коломбине. Его реплика тоже эллиптическая, с опущенным компонентом. Полный вариант её должен быть такой – «Давно не замужем?». Далее следует ретардация, отмеченная ремаркой «считает в уме». Напряжённый счёт в уме до семи характеризует специфически актёрский ум, далёкий от однозначной арифметики. Слова Коломбины, конечно, игровые, в кругозоре автора. Они свидетельствуют о лёгкости переворачивания ситуаций, о быстрой смене ролевых обликов. Для роли «жена / не жена» семь дней – большой срок: «уже неделя».

Сборник статей Петрушевской, изданный под названием «Девятый том», можно рассматривать как дополнительный объяснительный материал для произведений писательницы. В статье «Краткая история "Трёх девушек"» она, в частности, пишет: «Композиторы говорят, что любую музыкальную фразу слушатель как бы допевает сам, и если композитор пошёл другим путём, неожиданным, то человек испытывает наслаждение от этого хода. То есть творец всё время играет со своим зрителем» [9, 55]. «Допевание фразы» героя зрителем и при этом несовпадение текста с ожиданиями зрителя / читателя – одна из особенностей стиля Петрушевской-драматурга. Если автор сознательно занимается редукцией текста, то читатель наоборот – её восполнением. Частичная «нулевая степень письма» создаёт условия для неоднозначного его прочтения, позволяет быть импровизатором не только автору, но и интерпретатору его текстов. Другой источник импровизационности заключается в самой природе комедии дель арте. И здесь тоже заметен принцип удвоения: герои «Квартиры Коломбины» заняты импровизацией импровизации. Любое удвоение чревато не только усилением приёма, но и переводом его в нечто противоположное, так как «минус на минус даёт плюс». Так и импровизационность, будучи

удвоенной, обретает антонимический характер. Игра актёров импровизационна, и вместе с тем каждое слово выверено автором.

Особенно важным моментом, связанным с метатеатральностью, мы считаем возможность реализации, театрального воплощения сюжета «Квартиры Коломбины» в форме кукольного представления. Герои Петрушевской имплицитно кукольны, то есть вдвойне условны. В 1974 году Андрей Макаревич написал песню «Марионетки», где есть слова: «И я устал и, отдыхая, / В балаган вас приглашаю, / Где куклы так похожи на людей». Про героев пьесы Петрушевской можно сказать нечто сходное и вместе с тем противоположное: она показывает балаган, где люди похожи на кукол.

Представление о скрытом кукольном театре задаётся с помощью знаков-символов. В «Квартире Коломбины» сама квартира – это, так сказать, «декорации в роли декорации», потому что метатеатральность можно передавать и невербальными средствами, с помощью сценографии. В одной из рецензий на «Три девушки в голубом» читаем: «В основе сценографии Эмиля Капелюша – образ двойного кинотеатра» [5]. Описания бытовой обстановки в «Квартире Коломбины» нет. Указаны только отдельные предметы, обретающие по ходу пьесы символический смысл: стол, кровать, похожая на «шарикову нору», часы. Современный стационарный кукольный театр, в отличие от народного, площадного, – это всегда театр в театре: помимо рампы, на сцене обычно находится еще одна сцена-ширма, скрывающая актеров-кукловодов. Ширма – важнейшая символическая реалья в «Квартире Коломбины» (в одноактной пьесе Петрушевской «Дом и дерево» её смысловым дериватом является забор).

Л.Я. Гинзбург заметила: «Традиционные образы архаической литературы или сказки, народной комедии обладают удивительной живучестью и способностью к символическому освоению новых, самых изощренных и сложных содержаний» [1, 43]. Кукольность и метатеатральность пьес Петрушевской связаны с «символическим освоением»

вечной, но особенно актуальной в начале 80-х годов XX века проблемы свободы личности.

Елена Толстая писала о метатеатральности «Золотого ключика» Алексея Толстого, о том, что «кукла "находит себя" в том, что она кукла, актер, она как бы обрамливается двойной рамкой, играя самое себя, и на этом волшебном пути обретает свободу действий — вернее, ее иллюзии. Самореализация происходит не на выходе из мира условностей в мир имманентных ценностей, <...> а в создании условности второго порядка и господстве над нею — это решение постсимволистское, именно в нем новизна сказки, а не только в чисто авантюрном депсихологизированном сюжете» [12, 31]. Персонажи «Квартиры Коломбины» смешны, но не только. При всех своих различиях, они свободны. Однако самым свободным является автор, созидающий вторичную условность и доказывающий с её помощью, что условность первичная, официальная и официозная, не является вечной и серьёзной, что балаган советской действительности достоин иронического отношения к себе.

Фарсы Л.С. Петрушевской мистериальны. С.Д. Кржижановский в «Философеме о театре» рассуждает о том, что именно мистерия склонна к тому, чтобы театрализовать всё вокруг, в том числе и самоё себя. Это театральный «пир на весь мир». По словам Кржижановского, «всякий допущенный к мистерии является актёром» [3, 56]. Так как театр везде — не только на сцене, но и в зрительном зале, то зрители поневоле являются особого рода «соактёрами», которые созерцают актёров. Другая особенность мистерии заключается в том, что она восходит от быта к бытию. Поэтому Кржижановский характеризует мистирию как негативный театр, который «идёт не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности. Срывая их одно за другим, — сначала личину, потом лицо, потом и личность, — маленькие “я” встречаются в одном большом “Я”. Они не играют его, а суть в нём, так как задача мистерии в том, чтобы перестать играть в свои “я”, которые суть не подлинности, но роли» [3, 56-57]. «Одно большое “Я”» — это Бог, недаром фрагмент завершается указанием на аналог

современной мистерии: «Короче: все бедные вариации мистерии объединяются в богослужение: литургию» [3, 57]. У Петрушевской мистериальность, конечно, не лежит на поверхности. Она имплицитна. Срывая «сначала личину, потом лицо», автор «Квартиры Коломбины» останавливается перед личностью, не только не срывая, но зачастую и не открывая её.

Замечено, что реплики и монологи Пьеро, Коломбины и Арлекина являются собой «откровенно сочиненные, пародийно заострённые образы речи актёров советского детского театра» [7, 215]. В данном случае уместно говорить именно об «образе речи», тогда как будто перед нами реалистическое произведение, то жизнеподобную целеустановку автора передавала бы речь персонажей как таковая. Трудность задачи, стоящей перед актёром, заключается в том, что он должен говорить как бы в двойном регистре: и непосредственно от имени своего героя, и вместе с тем дистанцируясь от своей речи, объективируя её и удаляя от своих уст, создавая тем самым «образ речи».

Проекция на профессиональный статус героев (работники детского театра), игровые (в кругозоре автора) реплики, узнаваемые ситуации – всё это создаёт вокруг основного сюжета еще один, который можно назвать дополнительным, ассоциативным. Он носит вероятностный, дискретный, пульсирующий характер. Приведём пример:

«ПЬЕРО: А где он?

КОЛОМБИНА: Он? Пошёл в магазин.

ПЬЕРО: За чем?

КОЛОМБИНА: За капустой».

Казалось бы, спонтанно рождающиеся ответы Коломбины ничем не мотивированы, кроме ситуации. Однако в глубине их есть своя логика. Поход в магазин именно «за капустой» рождает аллюзию на прошлое амплу Арлекина. Если Пьеро уже целый год играет в театре «котика с усами», то, быть может, Арлекин когда-то играл «козлика». Так что логично, что он пошёл за капустой. Все эти детские роли – своеобразная «театральная шинель», лоно, из которого выходят актёры. Петрушевская работает, используя ассоциативный потенциал слова. «Тюзовские специализации» героев поневоле могут

вызывать в сознании известный детский стишок В.А. Жуковского.

Там *котик усатый*  
По садику бродит,  
А *козлик рогатый*  
За котиком ходит;  
И лапочкой котик  
Помадит свой ротик;  
А козлик седую  
Трясет бородою.

Эпитеты, которые сопровождают героев стиха, вторично, по принципу обратной связи, проецируются на содержание происходящего в пьесе. «Козлика-Арлекина» Коломбина действительно хотела сделать «рогатым», но неудачно.

Реплика Пьеро про Арлекина Ивановича «Его репетиции — это моя любовь», конечно, тоже аллюзивна. В 1975 году вышла книга известного режиссера Анатолия Эфроса «Репетиция – любовь моя», бывшего, кстати, какое-то время режиссером Центрального детского театра.

Целый пучок аллюзий рождается в сцене разговора героев на темы трагедий Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Травестия здесь создаётся с помощью интонации. Пьеро, сначала сравнивает Коломбину с матерью: «Нет, я вас очень уважаю, Коломбина Ивановна. Вы нам как мать». А потом начинает разговаривать с ней как капризный ребёнок:

«ПЬЕРО: Я пошёл. Скоро кулинария откроется, репетиция начнётся.

КОЛОМБИНА: Мандарины, мандарины же, вы забыли? Ему ещё бежать за мандаринами. Какой вы смешной! Какая у вас рука большая! Давайте померяем, у кого ладошка больше, у вас или у меня?

*Сравнивают ладони.*

ПЬЕРО (*капризно*): Я хочу сыграть Гамлета.

КОЛОМБИНА: Гамлет — это возрастная роль. От пятидесяти.

ПЬЕРО: А тогда я хочу сыграть Ромео.



КОЛОМБИНА: Ишь какой! Я играю Джульетту, а он сразу Ромео! Да я, чтобы пробиться, семнадцать лет ждала эту роль! Нашёлся какой Ромео. Ромео — возрастная роль.

ПЬЕРО (*капризно*): А я хочу Ромео!»

Коломбина, предлагая Пьеро сравнить ладошки, провоцирует его на роль любовника, от которой тот методично уклоняется. Когда же Пьеро соглашается на роль Ромео при Коломбине Ивановне, уже сопротивляется сама «Джульетта», считающая, что Ромео-Пьеро ещё не дорос до этой возрастной роли. Главное заключается в том, что претензия молодого актёра на роли молодых Гамлета и Ромео нарушает неписанные, хотя и абсурдные, каноны театрального мира.

Фарс генетически связан с эротикой. Александр Горнфельд в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» писал о том, что веселость фарсов «вообще груба до невозможности, насмешка подчас жестока, сюжет откровенно неприличен, речь действующих лиц полна сквернословия» [2]. Интрига «Квартиры Коломбины» связана с попыткой обольщения Коломбиной Пьеро, уловления наивного «котика с усами» в женские сети.

Кульминация пьесы реализуется в обмене гендерными ролями, который протекает в темпе музыкального «престо». Превращения отмечаются то возникновением героя над ширмой, то исчезновением за ней каждый раз в новом облиции. Завершается пьеса обнаружением общей «рамки-рампы», демонстрацией фикциональности разыгранного фарса.

«АРЛЕКИН: Дальнейшее покажет будущее.

КОЛОМБИНА: Вы можете идти, Пьеро. Всего вам наилучшего. Если будет ещё что, заходите. (*Арлекину*) Остальных гениальных просьба задержаться.

*Конец*».

Хотя слово «актёр» и не названо в заключительной реплике Коломбины, оно очевидно возникает как определяемое при определении. Имеется в виду, что гениальны актёры, игравшие тюзовских актёров, игравших фарсовые роли-маски, которые, в свою очередь, тоже играли несколько ролей. «Метатеатр — театр метафикций, театр, показывающий, что он

— выдумка» [6, 147]. Именно в этом смысл финала «Квартиры Коломбины». Но ведь у автора есть какой-то message. В одном из интервью Петрушевская высказала общеизвестные, но важные слова о предназначении искусства: «Искусство вообще должно ставить вопросы. Что такое, пардон, жизнь. Смерть. Разлука? Почему гибнут невинные? Где справедливость?» [9, 316]. В «Квартире Коломбины» поставлена проблема прозрачности границ между театром и жизнью, правдоподобием и фантазией. Проблема эта является одним из изводов всё того же глобального вопроса: «Что такое, пардон, жизнь?» Возможный вариант ответа на него может быть такой: жизнь всегда и сейчас – это гениальный спектакль, режиссером которого выступает Господь Бог, сотворивший человека, в том числе, и актёром. Актёр по природе своей должен быть внутренне свободен. Это вечно творящая личность в рамках играемого спектакля-жизни. И каждый актёр проживает свои роли в этой вечной всемирной человеческой комедии в меру отпущенного ему дара.

### **Библиографический список:**

1. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов.писатель. 1979. – 222 с.
2. Горнфельд, А. Фарс, вид комедии / А. Горнфельд // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб. 1890-1907. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html>
3. Кржижановский, С.Д. Собр. соч.: в 6 т. Т.4. [Текст] / С.Д. Кржижановский. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – 848 с.
4. Кубасов, А.В. Две вариации одной темы: рассказы А.П. Чехова «Винт» и В. Билибина «Как чиновники играют в винт?» [Электронный ресурс] / А.В. Кубасов // Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. – С.95-101.– Режим доступа: [www.newruslit.ru/for\\_classics/chekhov/a.p...i...k.../file](http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/a.p...i...k.../file)

5. Лаврова, А. Доктор Петрушевская: <http://www.rg.ru/2010/03/04/premiera.html> - [comments#comments](http://www.rg.ru/2010/03/04/premiera.html#comments)  
В Омске поставили пьесу "Три девушки в голубом" [Электронный ресурс] / А. Лаврова. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2010/03/04/premiera.html>
6. Макаров, А.В. Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме [Электронный ресурс]. / А.В. Макаров // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Материалы конференции молодых ученых 1 апреля 2011 г. – Вып. 12. – Т. 2.: Литературоведение и издательское дело. – Томск: Томский гос. ун-т, 2011. – С. 146-150 – Режим доступа: <http://philology.tsu.ru/uploads/files/tom2.pdf>
7. Меркотун, Е.А. «Самораспад» персонажа как реплика в диалоге: парадоксы одноактного драматического действия. [Текст] / Е.А. Меркотун // Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург, 2012. – № 1. – С.208-220.
8. Петрушевская, Л.С. Собр. соч.: в 5 т. Т.3. Пьесы. [Текст] / Л.С. Петрушевская. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. – 495 с.
9. Петрушевская, Л.С. Девятый том. [Текст] / Л.С. Петрушевская. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 336 с.
10. Политыко, Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы). [Текст] / Е.Н. Политыко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — Вып. 5 (11). — Пермь, 2010.
11. Соколянский, А. Веселая и нежная: в театре ОКОЛО поставлена «Лестничная клетка» Людмилы Петрушевской [Электронный ресурс] / А. Соколянский. – Режим доступа: <http://www.okolo.ru/person/hud/bahvalova/5517/>
12. Толстая, Е.Д. Буратино и подтексты Алексея Толстого. [Текст] / Е.Д. Толстая // Известия АН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. Вып. 2.
13. Шилова, Е. Н. Театральная реальность в пьесе К.Черчилл «Жизнь великих отравителей» [Текст] / Е.Н. Шилова // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам IV Международной научно-

практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 14-16 ноября 2011 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. – С.43-56.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

***- Вы говорили о театральности пьесы Петрушевской. Это исключительный случай с «Квартирой Коломбины» или же это характерная черта всего ее творчества? Или мы можем взять, скажем, три ее пьесы и заметим, что это именно ее почерк? Черты, скажем, comedia dell'arte?***

- Comedia dell'arte – это, конечно, отличительный «знак» «Квартиры Коломбины», специфический именно для этой пьесы ход. Но что касается метатеатральности в скрытом виде, то она присутствует и в других пьесах. Как минимум, она там намечена. Метатеатральность в разных дозах присутствует в пьесах Петрушевской: где-то фоном, а здесь явно и открыто.

**Е.Н. Шилова**  
г. Екатеринбург

### **РЕВОЛЮЦИЯ ГЛАЗАМИ ИНОСТРАНЦА: МЕТАДРАМА В ПЬЕСЕ К. ЧЕРЧИЛЛ «БЕЗУМНЫЙ ЛЕС»**

Пьеса современного британского драматурга Кэрил Черчилл «Безумный лес» примечательна, среди прочих особенностей, историей создания. Буквально через несколько недель после осуществления революции 1989 года в Румынии Кэрил Черчилл и Марк Уинг-Дэйви, в то время директор Центральной школы драмы в Лондоне, вместе с группой студентов-актеров отправились в Бухарест, чтобы разобраться в происходящем в стране и пообщаться с людьми, переживающими крупные исторические потрясения, лично. Результатом работы группы и стала пьеса «Безумный лес».

Автором последней, безусловно, является К. Черчилл, однако это произведение по своему методу является образцом «коллективно создаваемого» театра (*devised theatre*), так как британские и румынские студенты, а также сотрудники Центральной школы драмы и речи оказывали значительную помощь драматургу: «Румынские студенты рассказывали о своем опыте, и обе группы проводили интервью с другими румынами. Пьеса родилась из импровизаций, полевых исследований и упражнений, выполнявшихся в рамках творческих мастерских, которыми руководили Черчилл и Уинг-Дэйви» [5, 63].

Так как после свершения революции к моменту написания пьесы прошло очень мало времени, впечатления свидетелей и участников революции, которые Черчилл как истинный «историк для сцены» [3] (*a dramatizing historian*) передает практически дословно, очень свежи и возрождают к жизни особую атмосферу революции – то, что в одном из обзоров пьесы выразительно названо «панорамой надежды, страха и паранойи» [9]. Помощь румынских студентов была важна еще и потому, что среди организаторов и участников революции они (или их ровесники) составляли значительную часть.

События, послужившие историческим материалом для пьесы, действительно были крайне драматичны. В течение 21 года в Румынии существовал тоталитарный режим, во главе которого стоял Николае Чаушеску. Неутешительными результатами этого периода стали каждодневные бытовые трудности и тотальный контроль над частной жизнью:

- проблемы с электроснабжением и дефицит жизненно необходимых продуктов;
- отсутствие возможности планировать семью (при Чаушеску каждой семье настоятельно рекомендовалось воспитывать четверых-пятерых детей);
- государственный контроль над средствами массовой информации и вездесущая цензура;
- ограничения на путешествия;

- наконец, система прослушивания, слежки и информирования, организованная тайной полицией [см. подробнее: 8].

Социальное напряжение, аккумулировавшееся не одно десятилетие, спровоцировало революционный взрыв в декабре 1989 года. В ответ на жесткое подавление волнений в провинциальном румынском городе Тимишоара взбунтовавшийся народ в течение 10 дней сверг тоталитарный режим, и страна сделала попытку встать на путь демократических преобразований. Реальность послереволюционной Румынии была, однако, крайне сумбурной и в некоторых отношениях даже более противоречивой, чем при Чаушеску.

Впечатления британской творческой группы от увиденного, услышанного и прочувствованного в Румынии могли отразиться в пьесе по-разному, но Черчилл как истинно брехтианский драматург заставляет зрителя анализировать происходящее на сцене с помощью метадрамы.

Оговорим особо, что термин «метадрама» на сегодняшний день не приобрел универсального научного толкования. Под метадрамой в широком смысле мы понимаем явления художественного удвоения в драме, которые подчеркивают нереальность, «искусственность» сценического действия.

Метадрама реализовалась в пьесе «Безумный лес», в частности, в виде заголовков к каждой сцене, которые четко объявляются актерами сначала на румынском, затем на английском и снова на румынском языках. Примечательно, что объявляемые заголовки не просто задают общую тему сцены: в предисловии к произведению драматург оговаривает, что фразы должны произноситься актером, который «зачитывает разговорник, как если бы он был английским туристом» [2, 107]. Отсюда проистекает синтаксическая простота заголовков: «У Лючии четыре яйца» (первая сцена), «У кого есть спичка?» (вторая сцена), «У неё есть письмо из Соединённых Штатов» (третья сцена) и так далее. Авторитетный британский театровед М. Лакхерст делится впечатлениями от просмотра спектакля:

«Заголовки читались членами труппы и были моментально восприняты как попытки человека с Запада освоить иностранный язык и культуру; это снова акцентировало внимание на том факте, что пьеса представляла собой точку зрения “со стороны”, и что сам язык является объектом пристального внимания» [5, 65].

Наличие громко артикулируемых заголовков к каждой сцене вполне правомерно рассматривать как наследие театральной традиции Б. Брехта, критиковавшего слишком большую степень эмоциональной вовлеченности зрителя в сюжет – одним словом, как «остраняющий прием».

Румынская революция, как уже отмечалось, представлена драматургом в «отраженном виде»: автора интересует, прежде всего, влияние исторических коллизий на жизнь рядовых граждан страны, которые воплощены в пьесе двумя семьями (Антонеску и Владу). Несмотря на относительно небольшой количественный состав семей, подбор персонажей оказывается репрезентативен в социальном отношении: старшее поколение семьи Владу – рабочие (Ирина – водитель трамвая, а Богдан – электрик), в то время как родители семейства Антонеску (Михай и Флавия) получили интеллигентные профессии. Две семьи, таким образом, призваны воплотить все субстраты «среднего класса» Румынии 1980-х годов.

Занятия, которым предаются персонажи, на первый взгляд, обыденны, но в действительности составляют «микropolitику каждого дня» [7, 106], служащую для Черчилл предметом изображения. Самые привычные для героев действия отражают всю полноту влияния тоталитарного режима Чаушеску на жизнь конкретного героя.

В частности, после возникновения проблем с электроснабжением семья Антонеску моментально находит выход из положения – привычно зажигаются свечи. Что же касается Ирины Владу, женщина в первой части пьесы неоднократно торопится настроить радиоприемник на максимально громкое воспроизведение музыки, что помогло бы скрыть небезопасные разговоры от возможно установленных прослушивающих устройств.

Далее, в первой сцене Богдан в знак протеста разбивает одно из яиц (являвшихся в то время дефицитным продуктом), полученных его дочерью Люцией от жениха-американца. Вторая дочь Богдана, Флорина, ложкой молча собирает с пола остатки яйца – этот жест (как и гигантские очереди в продовольственные магазины, в которых нередко проводят время персонажи пьесы) незамедлительно дает зрителю представление о продуктовом кризисе.

Стоит отметить, что не только вышеописанная сцена заканчивается молчанием – тишина наполняет практически всю первую часть произведения, скрывая реальную коммуникацию. Оглашаются только официальные лозунги, громко восхваляется чета Чаушеску.

Молчаливая скрытность персонажей «Безумного леса» провоцирует появление особого феномена, который исследователь Д. Сото-Мореттини называет «мета-диалогом» [7, 107]. Люция Владу, девушка, привлекающая пристальное внимание секретной полиции ко всей семье благодаря своему стремлению выйти замуж за гражданина Соединенных Штатов, перед замужеством договаривается с врачом о проведении аборта. Интерес представляет сам способ достижения договоренности – реальная коммуникация не имеет ничего общего с произносимыми «политически верными» фразами о запрете искусственного прерывания беременности в Румынии. Звучащий диалог, таким образом, является лишь артефактом для прослушивающего устройства секретной полиции, а настоящее общение выстраивается *вокруг* официальных сентенций на метауровне. Как пишет У. Чадури, «слова используются чаще всего, чтобы скрыть смысл, а не выразить его» [1, 145]:

*Lucia and a doctor. While they talk the doctor writes on a piece of paper, pushes it over to Lucia who writes a reply, and he writes again. [...]*

DOCTOR. There is no abortion in Romania. I am shocked that you even think of it. I am appalled that you dare suggest I might commit this crime.

LUCIA. Yes, I'm sorry.



*Lucia gives the doctor an envelope thick with money and some more money.*

DOCTOR. Can you get married?

LUCIA. Yes.

DOCTOR. Good. Get married.

*The doctor writes again, Lucia nods.*

DOCTOR. I can do nothing for you. Goodbye.

*Lucia smiles. She makes her face serious again.*

LUCIA. Goodbye [2, 113].

Нет ничего удивительного, что настоящие диалоги, в которых мысль развивается не в соответствии с требованиями довлеющего политического дискурса, происходят почти исключительно в фантастической парадигме – таковы, например, беседы священника, склоняющегося к участию в политических актах, с Ангелом; разговор Флавии, которой кажется, что самостоятельная жизнь ее никогда не начиналась, со своим единственным другом – покойной бабушкой; диалог Вампира, привлеченного из Трансильвании в Бухарест запахом крови, и бродячего пса. Каждая из этих бесед позволяет, с одной стороны, реализовать метафору революции, используя богатый театральный арсенал фантастических средств, а с другой – снова намеренно «очуждает» зрителя от перипетий судьбы двух враждующих семей.

Вне всяких сомнений, «Безумный лес» выразительно демонстрирует гнев и недовольство румынского народа режимом Чаушеску. Тем не менее, когда революционные события начинают набирать темп, шоу жестокости с воображаемым участием Николае и Елены Чаушеску поражает зрителя всплеском агрессии, национализма и сексизма. По замыслу драматурга, воздух свободы навевает будущей паре молодоженов, Флорине и Раду, мысль разыграть перед присутствующими небольшой спектакль – сцену публичной казни четы Чаушеску. Один из кульминационных моментов произведения, таким образом, реализуется Кэрил Черчилл именно с помощью метадрамы – актеры, задействованные в спектакле, воплощают «театрализованное действие» второго порядка. Эта театрализация, «игровой» характер казни,

возможно, снимает для персонажей пафос жестокости. Возможность восприятия революционных событий в качестве любопытного зрелища подтверждает и тот факт, что впервые в истории страны казни смотрели по телевидению.

*Someone announces:*

The trial and execution of Nicolae and Elena Ceaușescu.

*Radu and Florina are the Ceaușescus.*

IANOȘ. Hurry up. Move along.

RADU. Where are they taking us, Elena?

FLORINA. I don't know, Nicu. He is a very rude man. [...]

ALL. Who gave the order to shoot at Timisoara?

What did you have for dinner last night?

Why do you have gold taps in your bathroom?

Do you shit in a gold toilet? Shitting yourselves now.

Why did you pull down my uncle's house? *etc. [...]*

FLORINA. Have these people arrested and mutilated.

RADU. Maybe just arrested and shot. [...]

ALL. Gypsy.

Murderer.

Illiterate.

We've all fucked your wife.

We're fucking her now.

Let her have it.

*They all shoot Elena (Florina), who falls dead at once. Gabriel, who is particularly vicious throughout this, shoots with his crutch. All make gun noises, then cheer. Ceaușescu (Radu) runs back and forth. They shout again [2, 161–163].*

В эпизоде казни народ словно вымещает на Николае и Елене Чаушеску усталость, гнев и отчаяние проведенных в атмосфере тоталитаризма лет, когда сама сила жизни, казалось, была притуплена. Разнообразные причины возникновения шокирующей агрессии в сцене разыгрываемого расстрела Чаушеску описаны в «Безумном лесе» выразительно и ярко.

Так, о губительном влиянии атмосферы всеобщего недоверия и подозрительности, бесконечной «двойной игры» на человеческую личность говорит другой значимый для системы образов пьесы персонаж – мятежный священник:

PRIEST. So it's not safe to go out to people and when you can't go out sometimes you find you can't go in, I'm afraid to go inside myself, perhaps there's nothing there, I just keep still [2, 115].

Можно с уверенностью утверждать, что жестокость толпы по отношению к чете Чаушеску не оправдывается драматургом. Революция, вопреки ожиданиям многих героев, оборачивается не справедливой и мирной реальностью, а кровавыми расправами и пугающей неопределенностью.

При передаче событий, приведших к казни четы Чаушеску, автор пьесы отвлекается от судеб главных героев произведения – семей Владу и Антонеску. Вместо привычных зрителю персонажей своими впечатлениями о ходе революции и своей роли в ней делятся румыны различных возрастов и профессий – среди них мы находим нескольких студентов, врача, водителя бульдозера, художника, переводчика, маляра и продавца цветов. Эпизод отличает особая «монтажность», сродни монтажности представлений в театре агитпропа. Героев второй части зритель не встречает в других эпизодах произведения. Театральная иллюзия, указывающая на реальность происходящего на сцене, отсутствует полностью. М. Лакхерст характеризует драматическую организацию второй части произведения как острабяющий прием, «который прерывает развитие художественного действия стилизованными аутентичными пассажами реальных интервьюируемых. Уинг-Дэйви использовал “документальный стиль”, который разрушал механизм игры за четвертой стеной, и актеры стояли перед защитным экраном, как будто бы собрались для групповой фотографии» [5, 66].

В данной части пьесы «Безумный лес» персонажи обращаются к зрителям непосредственно и сообщают сведения о себе (более того, герои ведут себя так, как будто бы находятся на сцене одни, то есть не замечают других деятелей и свидетелей революции).

Интересно, что воспоминания о революционных днях, хотя они и переданы автором практически дословно, подверглись фоностилистической обработке при переводе на английский язык, чтобы в очередной раз подчеркнуть, что пьеса

представляет собой взгляд стороннего наблюдателя на румынские революционные потрясения. В высказываниях героев сохранены оригинальный стиль и даже ошибки, а актеры читают монологи с румынским акцентом различной силы (в зависимости от того, насколько хорошо владели английским румыны, беседовавшие с творческой группой).

В данном акте произведения драматическое повествование «остраняется» также в силу еще одного фактора: новых для зрителя персонажей репрезентируют все те же актеры, которые разыгрывали жизненные перипетии семейств Владу и Антонеску.

Наконец, третья, заключительная, часть «Безумного леса» волей драматурга вновь сводит зрителя со знакомыми героями, по-разному ощутившими последствия революции: учительница Флавия как пособник старого режима попадает в черный список неблагонадежных граждан, Габриэль Владу ранен в ногу и приобретает статус благородного героя революции; Лючия, несколько пресытившись жизнью с мужем в Соединенных Штатах, приезжает взглянуть на положение дел в Румынии собственными глазами; Флорина и Раду получают шанс связать соединить свои судьбы (так как становится неважно, что сестра девушки замужем за американцем – это больше не порочит семью Владу). В «свадебном» эпизоде вновь проявляется ирония автора относительно демократических перспектив румынского общества. Свадьба, которая традиционно воспринимается как счастливая концовка пьесы, оставляет у зрителя ощущение неполноты, некой фрустрации (в полном соответствии с предположением Р. Хорнби; критик считал, что всякая «церемония-на-сцене», проведенная неправильно или не до конца, вселяет ощущение неуверенности, заставляет аудиторию чувствовать некий подвох). Свадебный ритуал в третьей части пьесы сопровождается дебошем, чувством враждебности, дракой. Некоторое время спустя герои, словно вспомнив, что они являются свидетелями светлого и священного события, пускаются в пляс. Все молча и ожесточенно танцуют ламбаду.

Несмотря на обретение румынским народом долгожданной свободы (что выражается даже в непривычной разговорчивости героев – на сей раз, персонажи бурно обсуждают вопросы, перебивая друг друга), произведение передает остаточную атмосферу недоверия, цинизма и подчас параноидальной подозрительности послереволюционной Румынии:

FLAVIA. We don't know who we know. Someone who put in a word before may be just the person to try and keep clear of [2, 160].

Нарочитая театрализация и метадрама в пьесе делают появление на сцене Вампира, пришедшего в Бухарест в предчувствии новой крови, несколько не удивительным. В совокупности с появлением Вампира сразу после революции, всеобщим недоверием, трансляцией изображения убитых Николае и Елены Чаушеску и безобразным дебошем, в который превращается долгожданная свадьба Раду и Флорины, этот факт заставляет задуматься о безумии как модусе осуществления политики Румынии. И исторический эпиграф к произведению, и появление фантастических существ показывает, что К. Черчилл создает не просто описание одной страницы истории страны, а политический контекст Румынии. Непоследовательность характеризует многие значимые периоды истории этого государства, самыми яркими из которых являлись поддержка нацистов правительством Румынии, последующее установление коммунистического режима и революционный поворот к демократии 1989 года.

Привычные догмы оказываются трудноискоренимыми: Габриэль по привычке бурно выражает неприязнь к венграм, стандартизированные официальные клише наполняют речь героев, а Раду даже предполагает, что Флорине не хватает Чаушеску (точнее, девушка, по его мнению, скучает по ненависти к диктатору). Действительно, режим Чаушеску характеризовался хотя бы четкой расстановкой приоритетов; персонажи, которые не раз в ходе действия идут на сделку со своей совестью, после революции теряют возможность делегировать ответственность другому и выглядят

растерянными. Если добавить к этому сохранившееся со времен Чаушеску чувство подозрительности по отношению к окружающим, перед зрителем предстает «абсолютная неразбериха человеческой истории» [4].

Апогеем этой неразберихи становится момент, когда гости, присутствующие на свадьбе Флорины и Раду, начинают громко разговаривать или спорить на румынском языке, часто перебивая друг друга. Данная часть произведения составлена из узнаваемых реплик героев пьесы из первого и третьего акта (что позволяет говорить о внутритекстовых автореференциальных отсылках), но благодаря языковому барьеру становится для зрителя полностью непроницаемой.

В соответствии с интересным наблюдением Д. Сото-Мореттини, эта находка, как и акцентированная театральность произведения в целом, позволяют автору заострить внимание на противоречиях политических дискурсов, «но также обуславливают тот факт, что “Безумный лес” тонет в болоте деталей, которое не дает заключению произведения предстать в виде последовательной точки зрения» [7, 117]. Не стоит, однако, забывать о том, что исчерпывающий идеологический анализ и однозначный взгляд на проблему принципиально далеки от творческого кредо Кэрил Черчилл. Формальное решение пьесы часто подчеркивало то, что «Безумный лес» отражает взгляд иностранца, «аутсайдера», на политические коллизии Румынии. Не предлагая готовых решений (что, вновь подчеркнем, соответствует позиции автора), пьеса делает очевидным неприятие драматургом насилия в любых проявлениях.

### **Библиографический список:**

1. Chaudhuri, U. Staging Place: The Geography of Modern Drama [Text] / U. Chaudhuri. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995. – 310 p.
2. Churchill, C. Mad Forest [Text] / C. Churchill // Plays : Three. – London : Nick Hern Books, 2001. – P. 103–181.

3. Gussow, M. A Play That Improves as It Travels from Place to Place [Text] / M. Gussow // New York Times. – New York, 25 January 1992.

4. Isherwood, Ch. Caryl Churchill's *Mad Forest* [Electronic source] / Ch. Isherwood. – URL: <http://www.matrixtheatre.com/shows/madforest.html>

5. Luckhurst, M. On the Challenge of Revolution [Text] / M. Luckhurst // The Cambridge Companion to Caryl Churchill / ed. by E. Aston and E. Diamond. – New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 52–70.

6. Simon, J. Finding the Tone [Text] / J. Simon // New York Magazine. – New York, 16 December 1991. – P. 80–81.

7. Soto-Morettini, D. Revolution and the Fatally Clever Smile: Caryl Churchill's *Mad Forest* [Text] / D. Soto-Morettini // Journal of Dramatic Theory and Criticism 9.1. – Kansas : University of Kansas, 1994. – P. 105–118.

8. University of Southern Queensland. *Mad Forest*. Our production [Electronic source] – URL: <http://www.usq.edu.au/artsworx/schoolresources/madforest/ourprod>

9. Winer, L. A *Mad Forest* of Chaos and Hope [Electronic source] / L. Winer // L.A. Times. – Los Angeles, 9 July 1996. – URL: <http://www.matrixtheatre.com/shows/madforest.html>

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

- ***Вопрос по поводу названия, метафору «безумный лес» можно прокомментировать и на английский перевести?***

- «*Mad Forest*». В русских источниках встречаются название «Безумный лес» и «Сумасшедший лес». Дело в том, что название отсылает нас к тому самому историческому эпиграфу произведения. Кэрил Черчилл берет небольшой фрагмент древней хроники, в котором говорится о том, что на территории нынешней Румынии находился густой непроходимый лес, через который решался пройти далеко не каждый кочевник. Потому что, во-первых, географические условия были очень суровыми, а, во-вторых, там жили разбойники. И нам кажется, что эта

метафора переносится на политические контексты современной Румынии. То есть, грубо говоря, безумие как было характерной чертой модуса существования этой территории, так и осталось по сей день.

*- Мы видим революцию глазами иностранца, то есть получается, что Кэрил Черчилл смотрит на это свысока, она оценивает то, что происходит в Румынии как ужас, на который она, как представитель демократической стороны, может позволить себе смотреть как на безумное чаепитие? Или нет?*

- Я бы не назвала это позицией свысока, я бы охарактеризовала это, как позицию со стороны. Кэрил Черчилл такой автор, от которой досталось не только Румынии, но и ее родной Британии, и Америке. Она хочет показать в принципе наличие неразберихи в модусе осуществления политики 80-х и 90-х годов. Что касается, так сказать, нагнетания коннотаций ужаса, то важно иметь в виду, что любая пьеса Кэрил Черчилл на объективное отражение реальности ни в коем случае не претендует. Они все очень условны. В данной пьесе все также символично.

**В.В. Фёдоров**  
г. Челябинск

## **ПОСТАНОВКИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ «ПИСЬМОВНИКА» М. ШИШКИНА)**

Обращение к художественной прозе в качестве основы театральной постановки – давно известный и даже традиционный прием обновить драматический арсенал, раздвинуть возможные границы сценического действия. Но нам интересен акт авторской воли при выборе соответствующего текста, который, с одной стороны, отражает основные художественные ожидания времени, с другой – раскрывает интерпретацию постановщиком общественных проблем и



настроений, понимание произведения. Поэтому объектом рассмотрения нашей статьи является сам процесс взаимодействия (корреляции) прозаического текста и его сценической версии, обнаруживающий ключевые тенденции в перформативной части современной драмы.

Сегодня общим местом стало высказывание об экспериментальном характере формотворчества российской драматургии новейшего времени. Можно указать на два направления поисков, во-первых, пространство драматического текста. Например, Т.Ф. Семьян говорит о таких тенденциях, как визуализация, литературность, романизация, родовой синкретизм [3, 375]. Во-вторых, трансформация перформативного компонента, то есть самого сценического действия. В современной ситуации оно нарушает принятые художественные конвенции (граница зала и сцены, структурирование эпизодов, функциональность действующих лиц и актеров, специфика действия и т.п.). В выборе прозаического «исходника» и его переводе в драматический модус как раз и проявляются экспериментальные механизмы построения перформатива. Иначе говоря, становится возможным обнаружить корреляцию между нарративными стратегиями текста и техникой сценического воплощения.

22 октября 2011 года в МХТ им. А. П. Чехова на Малой сцене состоялась премьера спектакля по роману Михаила Шишкина «Письмовник» (режиссер и автор сценического действия Марина Брусникина). Это не единственный пример обращения театральных режиссеров к прозе М. Шишкина. Так, в 2006 году в театре «Мастерская Петра Фоменко» Евгением Каменьковичем была сделана постановка по роману «Венерин волос», а в 2010 – в театре «Мост», спектакль «Аттракцион» по мотивам романа «Взятие Измаила». Перед нами уже некая устойчивая тенденция в выборе материала и автора, характеризующая установки современного театра. Необходимо объяснить причины такой популярности прозы писателя.

Во-первых, все три крупных романа автора получают признание и высокую оценку критиков и аудитории (лауреат крупнейших литературных премий «Русский Букер», «Большая

книга», «Национальный бестселлер»). В частности роман «Письмовник» стал победителем премии «Большая книга» в 2011 году. Что это? Литературная мода или автор нашел адекватный эпохе повествовательный код? Во-вторых, общая направленность творчества. Сам М. Шишкин отмечает, что его интересует язык «как Дом бытия» (М. Хайдеггер), как «тропинка к Богу». На первый план в его произведениях выходит многообразие дискурсов, голосовая полифония как форма проявленности человека. Возможно, этот плюрализм или хаос, или чистый человеческий голос так актуальны сегодня. По мнению критиков и литературоведов, в основе произведений М. Шишкина лежат особые нарративные стратегии и техники, основанные на принципах фрагментации, монтажа или коллажа. Сюжет в них не имеет линейного развития, строится не на причинно-следственных связях, «темпоральных» мотивах (В. Шмид), а на текстуализации дискурсных практик, то есть автору не столько интересны диегетические события (рассказанная история), сколько законы создания истории в виде повествовательного текста, сами механизмы воспроизведения событий в языке.

Так, уже названный роман «Письмовник» использует эпистолярную форму, точнее, это стилизация жанра романа в письмах. Нарратив представляет переписку двух героев, Александры (Саши) и Володи. Они, как выясняется в финале, живут в разные эпохи и даже не могут знать о существовании друг друга. По сути дела, перед нами шаблонные, типичные образцы мужского и женского дискурсов. Само заглавие («Письмовник») отсылает к популярным в свое время сборникам, содержащим образцы и схемы документов, «формулы речевой учтивости, вежливости, обходительности, необходимые для написания частных и деловых писем» [2], образцы лирики, галантные истории. Самый известный из них сборник Н. Г. Курганова (XVIII век). Для М. Шишкина это метафора языкового конгломерата вечных и общечеловеческих проявлений, это некие архетипы мужского и женского голосов. Поэтому временной границы между ними не существует, это надвременные голоса, повторяющиеся в разные эпохи.

В таком ракурсе понятна интенция Марины Брусникиной, постановщика спектакля «Письмовник», вывести на сцену простого человека, его повседневные переживания, то есть снять условную границу между внутренним миром персонажа и самими действием. Она убирает фабулу и развернутое внешнее действие как препятствующие этой исповеди, оставляя на сцене героев, рассказывающих свою историю. Проанализируем эти приемы сценического воплощения (фильм-спектакль «Письмовник» можно посмотреть на [www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

В спектакле, как мы уже отмечали, практически нет внешнего действия, оно заменяется партиями, как в оперной постановке, действующих лиц, которые либо обращаются в зрительный зал, либо произносят вслух свои монологи-исповеди. Мы видим прямое нарушение основных положений учения Аристотеля о драматическом роде. Происходит совмещение драмы и «поэзии», действие не формирует драму как род литературы. Но в структуре перформатива данного спектакля можно обнаружить так называемое «статичное действие». Оно не развертывает «фабулы», а служит метафорой внутреннего переживания персонажей, создает визуальный образ переданного в речи внутреннего состояния, воспоминаний. Например, когда Володя рассказывает о своем слепом отчине, о безразличности и страхе, на сцене появляется группа слепых персонажей, которые своими жестами дублируют, визуализируют рассказ Володи. Или когда Ада, первая жена Сашиного мужа, в исполнении Евгении Добровольской пытается покончить жизнь самоубийством, приняв снотворное, по замыслу постановщика ходит по узкой доске-качели, в буквальном смысле балансирует на грани жизни и смерти (прием реализованной метафоры). Такое действие играет вспомогательную роль, скорее служит комментарием. В спектакле в полную силу использованы визуальные образы. На задник проецируются фотографии героев, зрительные ассоциации, интервью, компенсирующие статику действия, когда мать Саши умирает, она вспоминает о роскошных перчатках. В это время появляются фотографии Одри Хепберн.

Можно сказать и о разрушении линейности действия. На сцене одновременно появляются персонажи из разных историй, временных пластов, М. Брусникина переносит принцип фрагментарности на сцену, чередуя и смешивая истории героев. В одной из кульминационных сцен Саша и Володя опираются спинами друг о друга, но продолжают существовать каждый в своем дискурсе. Они становятся уже не героями, а рассказчиками, внутри основного действия возникает новое, происходит удвоение сценического пространства («действие в действии»). Нарушая нормативную функциональность героя и нарратора, постановщик создает полифоническую картину. Как нам представляется, происходит лиризация перформатива, который как бы возвращается к древнейшей форме – античной трагедии, в которой практически не было действия, актеры рассказывали историю, а хор выражал обобщенные эмоциональные состояния радости, горя или восторга.

Однако М. Брусникина тем самым отступила от собственной авторской концепции. Постановщик осталась в рамках традиционного психологического театра, используя при этом нетрадиционные сценические формы. Таким образом, в спектакле, в отличие от романа, на первый план вышли человеческие отношения, типичные истории мужчины и женщины. Здесь стоит обратить внимание на то, что в театральных рецензиях были даны неоднозначные отзывы на попытку поставить роман «Письмовник». Например, Майя Кучерская в «Ведомостях» от 9 ноября 2011 года пишет: «Марина Брусникина нашла это решение [перевод с языка прозы на язык драматургии – В. Ф.], как кажется, только наполовину. Она вычленила из многослойного романа в письмах один слой — сентиментальный. В этом диапазоне чувствительности актеры и разыграли текст, который в общем даже подталкивает к подобному прочтению. Двое влюбленных, Сашенька и Володя, пишут друг другу письма, продвигаясь сквозь XX век» и далее «И все же в итоге “Письмовник”, роман о разнообразии человеческих опытов, объемное размышление о жизни, смерти, любви, на сцене обернулся мелодрамой<...> В этом таился и выигрыш: все они — и

влюбленный юноша, ищущий смысл жизни, и девушка, ищущая любви, и умирающая на руках дочери мать, и художник, когда-то числившийся в гениях, – знакомы, узнаваемы до счастливой боли. Но у Шишкина их типичность – лишь первый уровень. В спектакле – и последний» [1]. Итак, спектакль «Письмовник» представляет собой образец сентиментально-психологического течения в современной драматургии с его интересом к прямому переживанию, простейшим и общим психологическим состояниям. Следует отметить, что нет полной корреляции между прозаическим текстом и театральной постановкой. На концептуальном уровне наблюдается заимствование «первичного» смысла романа, лирической составляющей, но в техническом отношении М. Брусникина сделала попытку перевести нарративные приемы на язык сцены, она продолжила их в драматическом модусе. Если мы перечислим их, то обнаружим, что они типичны для современного перформатива:

1. Фрагментарность действия, которое строится на реализованной метафоре, параллельном визуальном ряде, разрушении линейности, параллельности (симультанности) нескольких сюжетных линий.
2. Присутствие в основном действии второго действия.
3. «Статичное действие» не развертывает событийный ряд, а выступает иллюстрацией.
4. Центральным событием становится рассказ действующего лица (исповедь, признание, обращение, комментирование).
5. Разрушение функциональности «действующее лицо – рассказчик», служащее удвоению сценического пространства.
6. Полифоничность голосов и лиризация драмы.
7. Усиление сценических эффектов (свет, музыка, инсталляции).

### Библиографический список:

1. Кучерская, М. «Письмовник» Шишкина в МХТ: симфоническая проза стала мелодрамой [Текст] / М. Кучерская // Ведомости. – 2011. – 9 ноября.
2. Письмовники // Энциклопедия «Кругосвет» : универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/PISMOVNIKI.html> (дата обращения: 28.10.2012).
3. Семьян, Т. Ф. Визуальное представление современной драмы [Текст] / Т. Ф. Семьян // Литературный текст XX века: проблемы поэтики : материалы IV Международной научно-практической конференции, посвященной памяти профессора Н. Л. Лейдермана. – Челябинск : Полиграф-Центр, 2011. – 550 с.

Е.С. Седова  
г. Челябинск

### КОМЕДИЯ А. САРАМОНОВИЧА «ТЕСТОСТЕРОН» КАК ВАРИАЦИЯ ПОПУЛЯРНОЙ ТЕМЫ «О ЧЕМ ГОВОРЯТ МУЖЧИНЫ»

Комедия «Тестостерон» (*Testosteron*, 2002) принадлежит перу Анджея Сарамоновича (Andrzej Saramonowicz, род. 23 февраля 1965 г.), польского драматурга, журналиста, широко известного по работам в кино в качестве сценариста, режиссера, продюсера, и актера – это художественные фильмы «Полусерьезно» (*Pół serio*, 2000), «Тело» (*Cialo*, 2003), «Дамочки» (*Lejdis*, 2007), «Идеальный парень для моей девушки» (*Idealny facet dla mojej dziewczyny*, 2009), «Тестостерон» (*Testosteron*, 2007), «Как избавиться от целлюлита» (*Jak się pozbyć cellulitu*, 2011) и т.д. В данной пьесе, как и в фильмах, А. Сарамонович предлагает поразмыслить над

вечной темой взаимоотношения полов, сложных перипетий в отношениях мужчин и женщин, а также в однополых союзах. Гендерный аспект в его творчестве является центральным и подчиняет себе другие поднимаемые автором темы. В итоге тексты сводятся к схеме: разговоры о мужчинах в дамской компании или разговоры о женщинах в мужской. Несмотря на сравнительно небольшое количество драматических текстов А. Сарамоновича, он принадлежит к поколению успешных и интересных молодых драматургов, появившихся в польской литературе в начале нового тысячелетия, – это Иоанна Овсянко, Михал Вальчак, Марек Модзелевский, Томаш Ман, Магда Фертач, Павел Саля, Павел Юрек, Павел Демирский, Кшиштоф Бизё, Пшемислав Войцешек, Марек Прухневский, Анджей Стасюк и другие. Театровед Роман Павловский отмечает: «Новые авторы хотят, прежде всего, очертить и проанализировать новую реальность. Неслучайно многие из них имеют опыт работы в журналистике. Драматург сегодня уже не является ни вдохновенным проповедником, ни сторонним наблюдателем, как в XIX веке, он – непосредственный участник событий, о которых пишет в своих пьесах. Создается драматургия очевидцев, быстро реагирующая на перемены» [1, 32].

Драма «Тестостерон» была написана по заказу варшавского офф-театра «Монтовня», когда театр переживал период «застоя». Сам автор в это время пребывал в глубокой депрессии, вызванной отсутствием финансирования его фильмов. Эта причина побудила А. Сарамоновича обратиться к театру, и первый драматургический опыт принес ему большую известность. Так, в первый сезон «Тестостерон» посмотрели более 30 тысяч зрителей; далее пьеса была поставлена в других театрах Польши, а затем и в других странах – Болгарии, Турции, Словакии, России. По признанию самого автора, его комедия «понятна во всех частях света, потому что рассказывает об универсальном – об отношениях мужчины и женщины. Национальность в данном случае не имеет значения» [2].

Вся пьеса – это серия последовательно сменяющих друг друга флэшбэков. Истории семи мужчин – разные, но похожие,

личные, но в то же время обобщенные. Отсюда замкнутость, повторяемость ситуаций в судьбах разных героев, шире – цикличность самой жизни. Сквозным образом в комедии является гормон тестостерон, обуславливающий мужскую природу.

Начинается драма с обращения официанта Титуса к упавшей на пол ложке, что приводит его в удивление, он «останавливается и снимает наушники» [1, 570]. Ложка равнодушна к его уговорам, она его не слышит, чем вызывает раздражение Титуса: «Ну и лежи себе< ... > Только не думай, что я тебя буду упрашивать... (*Ложка молчит.*) Ну ладно... Я тебе помогу, если ты меня попросишь... (*Ложка молчит.*) Да пошла ты... Ладно, подниму, я не такой козел, каким ты меня хочешь выставить...» [Там же, 570]. Автор использует прием персонификации: ложка уподобляется женщине, с которой якобы герой ведет «разговор», постепенно перетекающий в упреки и высказывание претензий, имеющих обобщенный характер: «(*Наконец поднимает ложку. Титус смотрит ложке "прямо в лицо"*). Вот так бывает всегда, когда хочешь сделать добро!.. (*Бросает ложку, которая летит на подиум с инструментами. Сидит, беспомощно глядя на разбросанные приборы. С упреком в сторону ложки.*) Нет, чтобы извиниться... Только это ваше долбаное молчание... (*Встает, подходит к подиуму, ищет ложку среди инструментов.*) И не думай, что этим молчанием ты заставишь меня почувствовать свою вину... Все никак не научитесь, что если есть проблема, о ней надо говорить... Надо... Надо...» [Там же, 571].

Демонстрируемая автором в этой сцене техника переноса с неодушевленного объекта (ложка) на одушевленный (женщина) указывает на наличие у Титуса проблемы и возможную ее неразрешенность в данный момент, свидетельствует о стереотипности мышления героя (шире – мужского сознания) в решении подобных вопросов, когда происходит конфликтная (или близкая к конфликту) ситуация в отношениях с противоположным полом. Обращает внимание эффектная финальная реплика персонажа, сказанная словно под занавес: «Только оставь меня в покое!..» [Там же, 571], которая



убеждает в том, что сам Титус в этой ситуации отстраняется, уходит от проблемы, а его «разговор» является не более чем театральной декламацией.

«Спектакль» Титуса прерывается появлением посетителей: в банкетный зал *«вваливаются двое мужчин в элегантных, но слегка помятых и кое-где порванных костюмах: Ставрос и Фистах. Они тащат по земле избитого Третина, у которого течет кровь из носа. За ними входит сильно перепуганный Червь»* [Там же, 571]. Ситуация, описанная в первом акте, – это, по словам Корнеля «флэшбэк»: присутствующие (за исключением Титуса) воссоздают в памяти эпизоды несостоявшейся свадьбы Корнеля и Алисии, которая закончилась дракой. Известно, что Алисия отказалась выйти замуж за Корнеля, открыто заявив, что ее сердце принадлежит Себастьяну Третиному, которого она поцеловала во время брачной церемонии. Образовавшаяся после этого суета (Корнель получил удар по голове пасхальной свечой, драка Фистаха и Третина и т.д.) еще больше запутала и без того абсурдную ситуацию. При этом Третин оказался случайно вовлеченным в эту историю: на свадьбу известного орнитолога и певицы он попал по поручению редакции журнала «Viva!», где он работает. Диктофонная запись церемонии, сделанная Третином, позволяет «прокрутить» недавние события и проанализировать случившееся. В качестве незаинтересованной стороны для прослушивания записи выбирается Титус, который транслирует присутствующим услышанное. Третин обращает внимание на то, что Алисия не произносит его имени, поэтому доказательств относительно его причастности к делу нет.

Поворотным моментом в комедии является брошенная Фистахом реплика – его тоже «кинула» Алисия – и следующий за ней рассказ, раскрывающий коварный замысел популярной певицы. Воспоминания Фистаха, посвященные его музыкальной карьере и совместному творчеству с Алисией, прерываются (и одновременно дополняются) другим флэшбэком – рассказом Корнеля о его поездке в Австралию и знакомстве с премьером Польши, который представил его журналистам как перспективного орнитолога. Последовавшие затем интервью

сделали Корнеля знаменитым. Приглашение известного ученого на ток-шоу «Мужчина и женщина», как становится ясно из речи Фистаха, было заранее спланировано Алисией – ей было выгодно это знакомство, вылившееся вскоре в бурный роман. Костюмированная фотосессия в образах Мерилин Монро и Артура Миллера, шумиха в прессе вокруг их имен и, наконец, грядущая свадьба были частью PR-кампании певицы по продвижению ее нового альбома. Сказанные Алисией в церкви слова «Главное – быть верным в любви» – это хит из нового альбома, а следующая за ними фраза «Мое сердце принадлежит другому» [1, 605] – это название пластинки. Таким образом, Фистах разоблачает Алисию, показывая Корнелю ее истинную сущность, а также раскрывает механизмы музыкального бизнеса и карьеры вообще: «Завтра утром все газеты опишут сегодняшний скандал и процитируют то, что сказала Алиса... А через три дня диск поступит в продажу... Так сегодня делается карьера...» [Там же, 606].

Итак, намеченный в начале комедии конфликт между Корнелем и Третином закрывается другим столкновением – между Корнелем и Фистахом. Имплицитно присутствующий в пьесе женский персонаж – Алисия – становится связующим звеном в этой цепи.

Второй акт более сложный в плане внешнем (построение) и внутреннем (взаимоотношения героев). Обнаружившиеся тайны в очередной серии флэшбэков провоцируют новые конфликты. Начало второго действия отчасти зеркально первому: новым пострадавшим является Червь, который попался под руку Корнеля, когда тот хотел «выпустить пар»; Януш во время телефонного разговора с женой просит присутствующих разыграть «спектакль» – свадебный банкет с музыкой и танцами. «Мистификация» прерывается выпивкой, разговорами о неверности женщин, о разнице природы двух полов. Тема «женского промискуитета», как это определяет Третин, перетекает в другое русло – обсуждение мужского адюльтера, что приводит к выяснению отношений между отцом (Ставрос) и его сыновьями (Корнель, Януш). Вечная проблема отцов и детей, затрагиваемая А.

Сарамоновичем, показывает не столкновение разных взглядов на жизнь старшего и молодого поколений, а накопившуюся за долгие годы обиду Януша, у которого формально был отец, но реально он не принимал участия в его воспитании и судьбе. Януш и Корнель родились в один день: «Мы — редкий пример близнецов, у которых разные матери...», – говорит Корнель [1, 614]. Женившись на матери Яниса, Ставрос продолжал заводить романы на стороне. Когда Янушу исполнилось 18 лет, его мать ушла к любящему ее человеку, а Ставрос «понял, как важна семья» и неожиданно появился в жизни Корнеля. Неисправимый донжуан пытается оправдать свои поступки и дает сыновьям понять, что они ничего не смыслят в отношениях с противоположным полом. Разыгрываемая Ставросом «психодрама» или «небольшой эксперимент», как он это называет, показывает типичную ситуацию расставания: девушка (ее роль исполняет Ставрос) бросает парня (Янис). «Мистификация» настолько удалась «актерам», что подобно гамлетовской «мышеловке» в нее попадает Фистах, увидевший в игре Ставроса и Яниса отражение собственной прошлой истории: «Только для вас это игра, а для меня чистая правда... (Чуть не плача.) Я пережил что-то вроде...» [Там же, 619]. Отсюда вполне справедливым кажется мнение исследовательницы польской драматургии О. В. Рябовой, которая считает, что «театр превращается в кабинет психотерапевта, поэтому здесь нет запретных, табуированных тем, здесь нет места фальши, скорее, наоборот – все гиперреально, здесь нет места сентиментальности, все предельно жестоко» [3, 132].

История несостоявшейся любви Фистаха, которого бросила корыстная и развратная девушка из христианской общины – новый флэшбэк в комедии. «Утешившая» Фистаха сексуально озабоченная журналистка окажется затем женой Третина. Как и в первом акте, имплицитно присутствующий в пьесе женский персонаж становится связующим звеном и провоцирует столкновение Фистаха и Третина, заканчивающееся дракой. Выяснение отношений с помощью

кулаков – типичное проявление мужской природы, выпивка же является способом формального примирения персонажей.

Похожая история с разбитым сердцем (дополнительно – с попыткой самоубийства) была в недавнем прошлом Червя: роман с преподавателем Шлёнской закончился для него тяжелым разрывом. Червь видит причину неудач в личной жизни в неумении соблазнять женщин. В отличие от Ставроса и Титуса, за спиной которых внушительный список любовных побед, Червь наивен и простодушен. Он, как и его друг Корнель, и образцовый семьянин Янис, верит в любовь, однако желает приобщиться к миру настоящих мужчин – соблазнительей и донжуанов. Червь просит Титуса показать ему пару приемов. Вновь используемый автором прием «театр в театре» дает героям возможность увидеть себя со стороны (в поведении Титуса Ставрос узнает себя), примерить на себя новый образ (Червь в роли мачо), обсудить ряд проблем, касающихся разницы психологии мужчин и женщин. В своей тактике соблазнения Титус прибегает к приемам НЛП, которые он демонстрирует присутствующим: «Титус (*продолжает низким голосом*). Я знаю, что ты чувствуешь... Я чувствую то же самое... Главное в жизни — такие мгновения... И это мгновение принадлежит нам... Ты не пожалеешь, обещаю тебе... Идем, я тебе такого зубра покажу — все внутри запоет...» [1, 632].

Титус – опытный соблазнитель, донжуан, который находится в вечном поиске, но итог этих поисков не определен. Его многочисленные и беспорядочные любовные и сексуальные связи – это способ самоутверждения. Налицо параллель со Ставросом. Можно предположить, что Титус – это alter ego Ставроса, который, как становится известно из очередного флэшбэка, является отцом брошенного им когда-то сына. Встреча отца и сына, узнавание, подобное тому, что изображала античная драма, показано в комедии Сарамоновича в более сниженном виде (Титус набрасывается с кулаками на Ставроса). Интрижка Ставроса с молоденькой девушкой во время съемок фильма в «шестьдесят восьмом или девятом» [1, 637] под Вроцлавом обернулась обездоленным детством Титуса. В судьбах и поведении героев много схожего: они оба оказались

брошены своими отцами (отец-коммунист оставил Ставроса в детском доме и отправился строить новый мир), однако, когда сами оказываются в подобной ситуации, поступают точно также. Так, известно, что подруга Титуса в положении, но он не считает себя причастным к этому.

Третье действие показывает героев через три месяца – все собрались на свадьбе Титуса. Композиционно перед нами зеркальная ситуация: несостоявшаяся свадьба Корнелия и Алисии в первом акте и подготовка (но пока еще не свадьба!) к церемонии бракосочетания Титуса и его избранницы.

Кольцевая композиция подчиняет себе ключевые идеи и проблемы пьесы, переходящие из акта в акт. С первой до последней страницы мужчины не перестают обсуждать женщин. Женщины организуют своего рода замкнутый круг, в котором существуют мужчины, чья жизнь без представительниц прекрасного пола невозможна. Посвященная этой проблеме дискуссия между Третином и Титусом во втором акте убеждает, что мужчинами все делается ради женщин. Приведем небольшой пример из текста, иллюстрирующий данное положение:

«Третин. А для кого играют футболисты?

Титус. Ну, для болельщиков!

Третин (*кривясь*). Ээээ... Вы в этом уверены?

Ставрос. Ради славы!

Янис. Ради денег!

Третин. А зачем им слава? Зачем им деньги?

Титус. Чтобы покупать крутые тачки!

Третин. А зачем им эти крутые тачки?

Титус. Чтобы... Чтобы...

Третин (*улыбаясь*). Вот именно!.. Это все понты для баб!.. Круг замкнулся!» [Там же, 627].

Поведением мужчин, однако, управляет основной мужской половой гормон – тестостерон. Интересно отметить, что в репертуаре Московского драматического театра имени А. С. Пушкина жанр спектакля по пьесе А. Сарамоновича определен как «гормональная комедия» (режиссер – М. Морсков). Акцент на биологию в названии пьесы оправдано:

именно тестостерон обуславливает мужскую природу, «это он делает нас мужчинами» (Корнель), «это он заставляет нас гоняться за женщинами, начиная с периода созревания и до конца жизни... Это из-за него все мы – потенциальные насильники и убийцы» (Червь) [1, 624]. Пьеса изобилует примерами из биологии: человек сравнивается с представителями животного мира (павлинами, шимпанзе, дельфинами и т.д.), поскольку сам является его частью; у человека, как и у животного, сильна власть инстинктов.

А. Сарамонович в разговорах мужчин затрагивает важный гендерный аспект – непохожесть мужчин и женщин, что также обусловлено природой. Женщины и мужчины по-разному смотрят абсолютно на все. Рассуждение героев о разнице природы полов позволяет глубже понять мотивы поведения тех и других, а главное – показать неисчерпанность этой проблемы до конца.

Таким образом, мы приходим к следующим выводам.

Во-первых, рассматривая вечную проблему взаимоотношения мужчин и женщин, писатель доказывает очевидное: мужчинам и женщинам никогда не понять друг друга, это непонимание заложено самой природой, против которой человек бессилен.

Во-вторых, внешне кажущаяся поверхностной вариация на тему «о чем говорят мужчины», имеет, тем менее, глубокий внутренний смысл. По справедливому замечанию Р. Павловского, «А. Сарамонович описывает другую сторону медали: кризис мужского самосознания в эпоху воинствующего феминизма. Он высмеивает стереотип мачо, культивируемого поп-культурой. Обсуждая коварство женщин, герои «Тестостерона» показывают свои истинные лица: оказывается, что даже самые заядлые сексоголики тоскуют по серьезным отношениям и теплу семейного очага. Они умиляются, глядя на детские фотографии, и вполне профессионально обсуждают кормление ребенка» [1, 31]. Об этом говорит и сам автор в одном из своих интервью: комедия показывает «деконструкцию и болезненные черты мужского мира. Каждый из моих героев тоскует по любви и по счастью с женщинами. Однако между

собой они обсуждают это, прячась за маской вульгарности, поскольку им важно реализовывать свои иерархические отношения, не скатиться на низший уровень» [2].

В-третьих, проблемы самого человека и кризис его внутреннего мира побудили современных драматургов к созданию «драмы как инструмента психотерапии» [3, 132]. Используемый в комедии А. Сарамоновича прием «театр в театре» дает героям возможность для драматической импровизации, для изучения внутреннего мира человека.

И, наконец, вписывая анализируемую нами комедию в контекст современной польской драматургии, можно утверждать, что современный польский театр самобытен, «он ведет серьезный разговор со зрителем, но активно использует иронию. И самое главное – он открыт для диалога» [4, 169]. К такому открытому диалогу приглашает своих читателей и зрителей Анджей Сарамонович в своей пьесе «Тестостерон».

### **Библиографический список:**

1. Антология современной польской драматургии [Текст] / Пер. с польского, предисл. Романа Павловского. – М.: НЛЮ, 2010. – 772 с.

2. Дубичева, К. Польский драматург посмотрел свою пьесу в Екатеринбурге [Электронный ресурс] / К. Дубичева // Российская газета (3.06.2011). – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2011/06/03/reg-ural/testosteron.html>

3. Рябова, О.В. Феномен польской драмы в современном театре [Электронный ресурс] / О. В. Рябова // Вестник СамГУ. – 2012. – № 5 (96). – С. 131 – 136. – Режим доступа: [http://vestnik.ssu.samara.ru/articles/872/96\\_26.pdf](http://vestnik.ssu.samara.ru/articles/872/96_26.pdf)

4. Смольская, К. Современный польский театр: серьезный и ироничный одновременно [Электронный ресурс] / К. Смольская // Неман. – 2011. – № 1. – С. 166-183. – Режим доступа: [http://www.lim.by/limbyfiles/nem1\\_2011.pdf](http://www.lim.by/limbyfiles/nem1_2011.pdf)

## Из дискуссионных материалов к докладу:

*- Вам не кажется, что это нормальная бенефисная, коммерческая пьеса, которая хорошо идет и у нас в том числе? Вряд ли здесь стоит делать такие глобальные выводы, связанные с открытым диалогом, с идеальным польским театром. Она дает возможность продемонстрировать актеров, их способности и, может быть, ее и рассматривать как пьесу-бенефис, не нагружая ее излишними смыслами? С другой стороны, тут сплошная ирония, и в 2002 году Сарамонович комически представляет те схемы и модели, которые были предметом вполне серьезного разговора лет 30 – 40 назад, но сохраняются в литературе и – особенно – в театре в силу неторопливости, с какой меняются зрительские вкусы.*

- Безусловно, комедия А. Сарамоновича «Тестостерон» хороша для постановки, так как предлагает каждому актеру продемонстрировать свой талант. Представленные автором типажи (донжуаны, обманутые любовники, невеста-обманщица, образцовый семьянин и т.д.) позволяют в некоторых из них увидеть себя со стороны, а также провести параллель между действием, разыгрываемым на сцене, и своей собственной жизнью. Налицо параллели с комедией нравов эпохи Реставрации, «хорошо сделанной пьесой» и с «новой драмой» рубежа XIX-XX веков. Рискнем предположить, что отчасти комедия Сарамоновича сближается с театром абсурда – в ней есть настолько запутанные и абсурдные ситуации, что произвольно вспоминаются беккетовские пьесы.

Мы не считаем пьесу исключительно бенефисной и коммерческой, как не можем согласиться и с тем, что здесь «сплошная ирония». Отметим, что само понятие «коммерческая пьеса» является достаточно условным. Нельзя говорить о том, на какую публику – элитарную или массовую – рассчитана комедия Сарамоновича. Она написана для людей и о людях (о мужчинах и женщинах), которые оказались в духовном тупике. Автор моделирует ситуацию, которая провоцирует героев на доверительный и искренний разговор, когда возникает желание



«сесть и поговорить», отрефлексировать свое существование. В пьесе есть моменты срывания масок. Акцент делается на принципе «казалось – оказалось»: так, Фистах *кажется* человеком, которому чужда какая-либо привязанность, не говоря уже о любви. Он разоблачает коварный план Алисии, которая играла на чувствах Корнеля, поскольку это было частью их PR-кампании по продвижению нового альбома. Затем *оказывается*, что его сердце разбила девушка из христианской общины. Или другой пример – типичный донжуан Ставрос спустя много лет хранит в сердце образ самой красивой девушки с родинкой на шее. Или боготворимая Третином жена оказывается той самой сексуально озабоченной журналисткой, которая пришла утешить Фистаха после разрыва с девушкой из общины и т.д. Такой смысловой «перевертыш» в раскрытии персонажа возведен в правило.

Что касается иронии в пьесе, то говорить о том, что в произведении «Тестостерон» «сплошная ирония» несколько опрометчиво. Безусловно, комедия как жанр изначально предполагает использование комических приемов, игровых моментов и рассчитана на смех. В пьесе Сарамоновича, бесспорно, есть проявление комического начала, и мы об этом пишем в статье. Функция иронии здесь «спасительная», она нужна персонажам, чтобы не сойти с ума. Для каждого героя в комедии есть открытия, пиковые моменты, когда они доходят до края (Титус находит отца, Корнель разочаровывается в Алисии, в утешившей Фистаха журналистке Третин узнает свою жену и т.д.). Разрешаются ситуации по-мужски – кулаками. Но затем происходит поворот – введение комических сцен: испачканные краской руки Червя, который перепутал двери уборной и кладовки и вместо крана с водой открыл «Кран Балладины» (то же самое повторяется с Корнелем), «мистификация» героев, разыгрываемая для жены Яниса, спор со сниманием штанов и т.д. Сарамонович мастерски переплетает серьезное и смешное, показывая живую жизнь.

Сараманович пишет комедию о поиске любви. Разнообразие героев призвано выявить главное: способность или неспособность любить. Вывод, который звучит в финале, –

«семьдесят процентов замужних изменяют», он не знает, что такое любовь. Мы солидарны с мнением автора, вслед за которым мы «идем» по ходу своего анализа: «Каждый из моих героев тоскует по любви и по счастью с женщинами». Перед нами – истории мужчин (и женщин) с разбитыми сердцами. Мы также согласны с суждением театроведа Р. Павловского, что в этой комедии отражен кризис мужского самосознания. «Тестостерон» – произведение, написанное в переходный период, а потому отражает кризисность, проблемность самой эпохи и людей, к ней принадлежащих.

**М.В. Загидуллина**  
*г. Челябинск*

## **ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СОБЫТИЙ И ФАКТОВ ПРОШЛОГО: К ВОПРОСУ О МОТИВАХ ВЫБОРА ИСТОРИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Особый интерес в последнее время представляет собой уплотнение литературных потоков – общее увеличение числа пишущих людей, возникновение феномена авторов одного произведения, «ситуативного» авторства, а также стыка профессий и видов творческой деятельности (например, «обращение» критика в прозаика, литературоведа в поэта, философа в писателя и т. п.).

Такие процессы всегда были свойственны литературе, однако в последнее время они стали особенно заметными благодаря тому, что приобрели массовый характер. Здесь чрезвычайно важны экстралитературные факторы, всегда оказывавшие на литературу серьезное влияние. К числу таких факторов следует отнести, в первую очередь, стирание границ и барьеров на пути произведения к своей окончательной форме – книге, изданной определенным тиражом и оказавшейся на

прилавках магазинов (ранее сам этот процесс был осложнен институциональными ограничениями, необходимостью членства в Союзе писателей, в первую очередь), либо даже файлом, выложенным в Интернете.

Тем не менее, на фоне этих относительно новых процессов в словесности особый интерес представляют стратегии авторов, избирающих «классический путь» – получение специального образования, как известно, существующего в России только в Литературном институте им. Горького, движения по классической (во всех смыслах) траектории.

Пример такого автора, рассматриваемый в настоящей статье, – Ирина Макарова, поэтесса, студентка Литинститута.

Когда-то Флобер, чтобы правдиво отразить историю разрушения Карфагена, отправился в Африку. А после возвращения сжег все написанное и принялся писать заново – потому что само *место* диктовало необходимость полного пересмотра *представлений о месте*.

На мои вопросы об истории создания «португальской» пьесы Ирина рассказала: «Все началось с Байрона. Я читала “Паломничество...”, сверяясь с географическими картами и разными справками о каждом месте. Тогда и натолкнулась на историю Инеш и Педру. Через год мы с мужем поехали на машине в Португалию. По дороге туда я продолжала читать о крестовых походах, как мне казалось, уже от жадности и невозможности остановиться. Тут и появился Себастьян, наследный принц Португалии, герой, который отражает всю историю и пытается быть таким же героем – но для страны и народа. Его жизнь показалась мне тем, что так похоже на нас. Мне очень хотелось показать, как современна эта трагедия» [1, 3].

Несмотря на то, что *поводом* для написания пьесы послужил исторический колорит, «Молох любви» не является путеводителем по Португалии, пьесой-картинкой или чем-то *историческим ради исторического*. Перед нами – вневременная ситуация человеческих отношений, которые и привлекают внимание к историческому факту.

Ситуация сама по себе поразительна. Если пересказать сюжет в двух словах, то это история *нежелательной* любви королевского сына и обычной женщины («не царских кровей»). Понимая политическую опасность этих отношений, отец, отчаявшись убеждать наследника, подсылает к Инеш наемных убийц. Оказавшись на троне, Педру самолично вырывает сердца у убийц своей возлюбленной и отдает приказание эксгумировать её тело. Облачив останки Инеш (прошло шесть лет с момента ее убийства) в королевские одежды, он заставляет всю свиту присягнуть на верность мертвой королеве.

Справедливости ради заметим, что история несчастной любви Педру и Инеш многократно обыграна в самых разных жанрах и даже видах искусства (от классической живописи до «бульварных» романов). Благодаря наличию этого исторического колорита оправдывается смелость драматурга – отправить современного российского читателя и зрителя в Португалию XVI века (чтобы затем вместе с героем немедленно отправиться в еще более глубокое XIV столетие).

Автору было важно показать, как совершенный однажды *поступок* может отпечататься на всем ходе истории, стать причиной размышлений далеких потомков, задать *планку* отношения к своему месту в жизни. Именно поэтому сюжет дан сквозь двойную ретроспективу – на сцене потомки двести лет спустя, а в зале – еще на пол-миллениума младше. Как предупреждение зрительской реакции «отгородиться» от всей этой истории в пьесе представлена позиция Себастьяна. Наследный принц пытается подтвердить или опровергнуть утверждение о своей королевской избранности. В Алкобасе, монастыре, где захоронены останки королевской династии Португалии, перед принцем разворачиваются события двухвековой давности. Однако пятнадцатилетний максималист, единственная страсть которого – битвы за славу Португалии, презирает все, что связано с любовными трагедиями. Женщина для него ценна только тем, что может родить будущего героя – и именно так он и оценивает участниц конфликта (и дети Инеш, и сын Констанции, законной жены Педру, с точки зрения Себастьяна слабые и безвольные люди). В этой

гиперболизированно-маскулинной позиции и есть правда характера Себастьяна – нетерпеливого, не желающего вникать в тонкости, идущего напролом (и тем заслуживающего похвалу Педру, признавшего в нем «свою кровь»). Противопоставленные Себастьяну герои давней драмы предстают перед нами уставшими, измученными, не нашедшими покоя и мудрого возвышения и после смерти. Все призраки пьесы – аллегории душевных метаний, отсутствия четкого и внятного понимания своей *функции* (а следовательно, максимально приближенные к собственно *человеческому*, без всякого учета *королевской ответственности*). Себастьян – герой-функция, человек-задача, для которого все, что не способствует достижению цели, – досадная или забавная помеха, от которой надо безжалостно избавиться.

Цинизм и иронией Себастьян пытается «отгородиться» от развернувшихся перед ним событий, усмотреть в них «совокупность слабостей», которым он сам, *настоящий* лидер, не подвержен. Созерцая непрекратившийся конфликт участников трагедии, он позволяет себе насмешливо комментировать происходящее. К позиции юного героя может присоединиться и зритель (читатель). Но именно в связи с экспликацией этой «снятой» точки зрения и создаются условия для эстетического подъема при восприятии сюжета.

Сложнейшей драматургической составляющей общей архитектоники произведения является авторская позиция.

Во второй части пьесы Себастьян погибает, предварительно подвергнув гибели свою армию. Он шел к своей цели, нисколько не считаясь со сложностями поставленной задачи. Прозрение юного короля на поле боя оказывается слишком поздним – армия погублена, трон пуст, Португалия становится провинцией Испании. Остается слабая надежда на «восстание из мертвых» – Энрике, опекун Себастьяна, надеется, что племянник все же не погиб, а взят в плен, и у Португалии еще есть шанс стать сильной державой. Но надежда эта слишком эфемерна. Сквозь безнадежность финала прочитывается позиция автора: только любовь и те самые страсти, что с гневом отвергает Себастьян, и есть суть и смысл

истории. Психологический рисунок пьесы рано или поздно сводит все контуры *идеи* – что же в действительности стоит за самим понятием «жизнь»:

Ну, вот и всё. Герои умирают,  
страна теряет силу и величье  
и растворяется в другой державе.

Народ же ничего не замечает:  
рожает, любит, пашет, умирает  
под крепкой и уверенной пятой  
какого-то любезного соседа.

Выражением авторской точки зрения является и сама развязка. Кривой снимает плащ и предстает перед зрителями в современной одежде. Пьеса оказывается рассказом о «пропавшем короле», который рано или поздно появится среди равнодушного народа – не важно, в виде привидения или сойки – и разбудит эти души, взволнует их. Именно поэтому история Инеш в свете финала оказывается лишь тонким штрихом к портрету главного героя. Он ринулся в смертельный бой, стремясь своей кровью смыть вину за гибель своей армии, но его любовь к Богородице и Португалии оказалась *выше* земной любви между людьми.

Инна Ростовцева написала об этой пьесе так: «В истории литературы бывают моменты, когда проблемы, изначально несущие в зародыше трагедию, не всегда поддаются художественному решению на современном материале. Любовь и государственная власть, чувство и долг – одна из таких проблем. Ирина Макарова, обратившись к ней, проявила двойную смелость. Не изменяя своему лирическому дарованию, она нашла метафизический выход к жанру трагедии в стихах. Идеи, характеры, “люди и положения” (Б. Пастернак), получив остро современную аранжировку, привели в свою очередь автора в драматургию – к открытому разговору о жизни и смерти, о смысле и назначении человеческой личности. Ирина Макарова сумела извлечь по максимуму из объема средневековой легенды XVI века – смыслы красоты и гуманизма. Ее “Молох любви”, помимо всего прочего, интересен и значителен для читателя и зрителя напоминанием,

что всемирная отзывчивость русского писателя – это не только прошлое, традиция отечественной литературы, но и ее будущий день» [1, 127].

В этой трактовке мы усматриваем стремление критика подчеркнуть значительность сделанного, но одновременно показать закономерность перехода автора к жанру трагедии. Тем не менее, такое «внутреннее» (идущее от анализа логики творчества) пояснение оставляет в стороне собственно «фактуру» сюжета. Именно в «шоковом» сюжете можно усмотреть «валентность» исторической легенды, ее способность привлечь современное творческое внимание и стать порождающим началом для пьесы, восходящей от трагедии любви к трагедии страны.

Впрочем, в этой «двунаправленности» можно усмотреть и уязвимость драматургии Макаровой – слишком сложна поставленная задача, и изображение драмы человеческих отношений снято изображением драмы одинокого героя – масштабной личности, не способной обрести свой путь. Автор будто остановился в недоумении перед этой развилкой, но предпочел пойти двумя путями одновременно.

Е. Коробкова предлагает такое объяснение пьесы: «Можно предположить, что Ирина делает ставку на читательскую “верхушку”. Для того и максимально усложняет форму подачи своего текста, оберегая тем самым от посягательств масс. Нельзя не оценить благородной обреченности такого поступка. Сегодня, когда так мало человековершин и так огромен разрыв между ними и массой, у автора практически не остается шансов, во-первых, дойти до вершины, а во-вторых, найти своего читателя, поскольку различий во вкусах никто не отменял... Объяснить обычной логикой, что же на самом деле двигало автором, почти невозможно. Нужна необычная логика. Своеобразная. Такая, как у Себастьяна, главного героя пьесы. «Молох любви» начинается с того, что наследный принц, пытается найти доказательства «особости», «исключительности» своей королевской миссии. Поиск приводит его в монастырь, где покоятся останки предков. Одну за другой Себастьян начинает вскрывать королевские

гробницы. Трудно даже вообразить, какие доказательства он пытается при этом найти. Обращение Ирины к средневековой Португалии, перетряхивание дел давно минувших дней, – сродни этому труднообъяснимому поступку Себастьяна. Подобно своему герою, Ирина ищет доказательств исключительности миссии. Правда, в отличие от Себастьяна, не королевской, но поэтической. Создание крупного произведения, максимально сложного по форме и языку, необходимо для того, чтобы автор мог доказать самому себе, что его поэтическая роль действительно особенная. Ирина не жалеет ни сил, ни времени, ни средств. Бросается на амбразуру исторической драмы. Преодолевая фантастическое сопротивление материала, доходит до конца, завершает начатое» [1, 6–7].

За этим творческим героизмом критик видит также и недостатки пьесы – автору нелегко победить собственный авторский эгоизм присвоения текста, наступления на права интерпретаторов: «Собственно, эта исключительная вера в себя, в собственные силы объясняет некоторые особенности произведения. Нельзя не обратить внимания на то, как тщательно автор прописывает реплики, ремарки, как дотошно объясняет место и назначение каждой детали интерьера. В этом проглядывается ревностная попытка уберечь свое творение от желающих со-участвовать в творчестве. Ирина не оставляет возможностей для со-творчества режиссеру, актерам, читателям. Все должно быть только так, как задумал автор, и никак иначе» [1, 7].

Здесь мы могли бы рассуждать о «наложении» лирического таланта на драматургический; лирика по сути герметична, она – кожа автора, содрать, отделить невозможно, не убив, но драма – иное дело, это партитура, разыгрываемая другими, всегда предполагающая участие и соучастие, где задача автора – увлечь и режиссера, и актеров, и зрителей. Возможно, такая сверхзадача тоже ощутима в тексте Ирины Макаровой: ей надо «вложить» свое видение далекой португальской легенды, рассказать ее так и только так, как видит она сама.

Драматургический потенциал этой красивой легенды, по-видимому, остается вполне живым источником новых творческих импульсов. Инвариантные черты этих событий –



любовь, преодолевающая смерть. Но для русского сознания этого никогда не будет достаточно. Как в старинных пионерских речевках, общественное выше личного. И драматург спешит перешагнуть через треугольники и многоугольники былых страстей – чтобы искать тот единственный смысл, который можно счесть достойным – спасти отечество...

### **Библиографический список:**

1. Макарова, И. Молох любви: трагедия в двух действиях [Текст] / Ирина Макарова. – Челябинск : Энциклопедия, 2011. – 128 с.

**Г.А. Улюра**  
*г. Киев*

### **ДЕВИЧЬЯ СУБКУЛЬТУРА: ВНЕВРЕМЕННОЕ В ПЬЕСАХ ЯРОСЛАВЫ ПУЛИНОВИЧ (К ПРОБЛЕМЕ ПРАГМАТИКИ НОВОЙ ДРАМЫ)**

*Возникает соблазн поверить, будто благодаря  
метафорам мы получаем ключи  
к истинной природе вещей  
Антония Байетт. «Обладать»*

Бумажная литература. Эту категорию оценки, а по факту установку восприятия обозначил Михаил Айзенберг: «Обживаемое такой литературой пространство напоминает театральные подмостки, но читатель смотрит не из зала, а из-за случайной кулисы, как любопытный рабочий сцены. Вся фанера этих стен, кисея далей и рабочий пот откровений даны ему “в ощущениях”. Никакое воображение не заставит его поверить, что это действительно дали, стены, страсти. Не заставит угадать в этом настоящее» [7, 192]. Убираем оценочный скептицизм

Айзенберга по поводу «настоящего» в литературе и получаем в итоге текст, идущий от текста, имеющий в основе своей опыт не социальный, а текстуальный. И это есть по факту интертекстуальность. Для современной драмы интертекст как прием и сюжет не нов. В случае Ярославы Пулинович возникает одно значимое «но». Ориентируется молодая драматург не на легитимный канонический текст (читай: художественную литературу), а на текст в культурном отношении маргинальный, субкультурный, связанный с практиками девичества. Системно анализировать проявления субкультуры девичества в текстах Пулинович, очевидно, задача перспективная. Здесь будет достаточно обозначить некоторые ее элементы, показать, как они развиваются и переосмысливаются в пьесах екатеринбургского автора, а также на каких правах функционируют.

В киносценарии «За линией (Три дня из маленькой жизни)» [8] и одноименной пьесе девочки делятся друг с другом рассказом о том, как старшие девушки Пушкина вызывали:

«ОКСАНА (*глядит Максю по голове*). А еще девки гадали вчера... Пушкина звали.

ТОШКА. Как это?

ОКСАНА. Все снять с себя надо. В ночнушках только. И волосы распустить. И круг еще вот такой вот. (*Показывает.*)

ТОШКА. У вас есть?

ОКСАНА. Есть. Девки рисовали. Хочешь, принесу?».

Описанная далее последовательность действий касается «канонического» для девичьей субкультуры вызова Пиковой Дамы (вплоть до того, что ритуал должен быть подсмотрен у старших и скопирован, и только на таких условиях пройдет удачно); «Пушкин» здесь – эвфемистическая замена страшного имени [4; 16]. Морфологически и сюжетно этот эпизод перекликается с другой сценой. Девочки, нарушая запрет взрослых, лакомятся шоколадом, а чтобы Бог не видел прегрешения («ИРМА. А вон Боженька на стене висит, он мне все расскажет»), замазывают глаза образу на коврике сметаной, а губы шоколадом – делятся, жертвуют. В конце истории Стешик (он здесь «отцовская функция») обнаружит проказу:

«Сметана на лице Христа давно засохла и как будто запеклась в уголках глаз».

Пиковая Дама – один из самых популярных персонажей девичьих вызываний, она активное действующее лицо соответствующего цикла быличек, ее функция дидактическая и карательная: она наказывает не только «плохих» девочек, но и тех, кто рискнул ее беспокоить (они автоматические становятся «плохими»). Кроме прочего, Пиковая Дама ослепляет, выкалывает глаза.

Пиковую даму вызывают, скажем, и герои Юрия Клавдиева – в пьесе «Боевые искусства» она убивает негра-наркоторговца, защищая жизнь добродетельных детей, которые ее вызвали («Пиковая Дама становится на четвереньки и слизывает с пола весь героин. А потом задом наперед уходит в зеркало. Дети выходят из шкафа»); и барышни из «трех этюдов о женщинах» (авторское определение) Владимира Забалуева и Алексея Зензинова «Девочка. Стерва. Святая» – в первом эпизоде Пиковая дама по очереди убивает подружек, вызвавших ее. Во всех случаях вызов Пиковой Дамы драматургами подробно описан (здесь и зеркала, и жертвование, и кара, и стоп-слово, и тому подобное). Он предстает как магический обряд, который и позволяет в итоге – в случае Клавдиева вопреки иронии и комическому снижению, в случае Забалуева и Зензинова благодаря гротеску и буквализации – состояться сюжету о взрослении. Обряд вызывания в сценарии Пулинович прерывается; в общении с потусторонним ее девочки, в отличие от героинь Забалуева и Зензинова, идти до конца не готовы. Им достаточно актуализировать и присвоить соответствующую фольклорную традицию и продемонстрировать синтетичность субкультурного сознания (субкультура юности, как и женская субкультура, равно включают элементы культурного подавляемого и культурно доминирующего). Для чего нам нужно было обращаться к «Боевым искусства» и «Девочке. Стерва. Святой»? Чтобы, сопоставив их с аналогичным сюжетом из «За линией», «ратифицировать»: вызов нечисти как элемент субкультуры девичества в случае Пулинович претендует на функцию символа (в том смысле, что становится

выражением, переставшим быть адекватным действительному пониманию), тогда как для Клавдиева и Забалуева-Зензинова этот сюжет – не более чем аллегория (то есть выражение никогда не бывшее адекватным, если обратиться к понятийному аппарату «работы мифа» Леопольда Воеводского [5]).

Подчеркну необходимое: вопрос не в том, что для Пулинович «Пиковая дама»/«Пушкин», элемент девичьей субкультуры, существует как социальный опыт, а для Клавдиева – в качестве опыта массовой культуры (биографический автор здесь не актуален в принципе); в обоих случаях апелляция к сюжету о Пиковой даме – элемент чисто текстуальный.

Киносценарий [15] и пьеса «Я не вернусь» (последняя в соавторстве с Олегом Газе) моделирует ситуацию, когда Чужой – здесь: взрослый – вынужден стать частью субкультуры. Инаковость аспирантки-наркодилера Ани (она, спасая свою жизнь, рядится в девочку-подростка и отправляется бродить по российским дорогам), впрочем, весьма относительна. Законы «девичества» ей хорошо известны, механизмы гендерной инкультурации в таком контексте «применяются» к становлению социального статуса. Показательный фрагмент, и именно он натолкнул девушку на мысль радикально омолодиться:

*«К Ане подходят четыре девочки-старшеклассницы.*

ПЕРВАЯ. Герла, ты новенькая у нас или как?

АНЯ. Нет. Я просто тут.

ВТОРАЯ. Из девятого что ли?

АНЯ. Девочки, отвяжитесь, а? Я сейчас ухожу уже.

ВТОРАЯ. Смотри-ка, молодая, а борзая. Ты как с одиннадцатым разговариваешь, малолетка?

АНЯ. Чувихи, мне двадцать пять лет, я в университете преподаю. Ясно вам?».

В пьесе мотив «чужой среди своих» упрощен и тем больше акцентирован: в самом начале Аня – выпускница школы – приезжает поступать в институт, и тогда мы не только видим ее в окружении действительных ровесниц (именно здесь им она обещает: «Я не вернусь»), но и узнаем: девушка воспитывалась в детдоме, куда ей через неполные десять лет предстоит

вернуться. А возвращаясь к сценарию, стоит обратить внимание на две симметричные драки: Аня-преподаватель в туалете университета дерется со Стародумовой, своей студенткой – девушки не поделили любовника; и Аня в туалете детприемника сцепилась с Веркой – удачный ответ на уроке литературы вынуждает новоиспеченного подростка вступить в статусные игры («ВЕРКА. Че, самая умная тут выискалась?! Мы на цырлах тут перед тобой должны? (...) КОШКА. А там Верка с новенькой в туалете отношения выясняют. Новенькая – молодец-телка, не боится, всю рожу Верке раскорячала»). Если первый случай – это вариант конкуренции объектов: бал здесь правит Люциус, бывший любовник Ани и нынешний Стародумовой. То вторая драка – это своего рода обряд посестримства, посвящение в чистом виде. И обряд этот предваряет и «прогнозирует» дружбу главной героини с Кристиной, девочкой, к бабушке которой Аня направляется, в финале пьесы полностью заменив собой умершую в дороге сироту. Драка в туалете интерната такой же ритуал закрепления дружбы, как дальнейший «потлач» (в этой роли разделенное «свое место» и прикосновение) в договоренности Кристины и Ани: «КРИСТИНА. Будешь моей подругой? АНЯ. Подругой? Не знаю... КРИСТИНА. А я твоей буду. Дай руку. Кристина пересаживается на Анину кровать, берет ее за руку»).

Наташа, пораженная смертью ребенка, возвращается воспоминаниями и буквально в выпускной класс средней школы, где ее – потерявшуюся и потерянную – находит муж. Такова фабула пьесы «Учиться, учиться и учиться» Анны Богачевой; произведения, должно быть известного Пулинович (оба автора – ученицы Николая Коляды). Между тем, повторяя интригу, Пулинович «заменяет» предложенный Богачевой мелодраматический конфликт на построение ритуализированной (в смысле жесткой иерархизации) биографии.

Подобный Ане из «Я не вернусь» персонаж – чужак, знающий правила и игнорирующий их, – уже встречался в «пьесе-рассказе» (авторское определение) Пулинович «Учитель химии» [14]: «Что поделать, я – изгой класса. Хреновая, надо

сказать, профессия (...). Все курят. Ну, я тоже курю, не для того, чтобы быть, как все, а так, дурная привычка». Так же, как и применялся и аналогичный прием сюжетостроения – рассказ о будущем в прошлом: здесь важно помнить, что рассказывает о «сиюминутностях» выпускного класса в «Учителе химии» повзрослевшая девочка-изгой Таня, собственно ставшая учителем химии. Жесткая иерархия межличностных отношений как единственно возможный способ существования субкультуры, и одновременно с тем как единственный механизм идентификации (вне субъективации) тоже появляется уже в «Учителе химии»: *«Ира остается одиноко стоять на крыльце школы. Без девочек она стала как будто бы еще меньше. Ей одной и курить неловко, да и не умеет она – так, вдохнет дым и выдохнет, не затягиваясь»*. Однако системным, смысло- и сюжетопорождающим этот подход (и мотив) становится в едва ли не самой известной работе Пулинович на сегодня – диалогии «Наташина мечта» и «Наташа» (варианты «Наташина мечта-2», «Я победила» и прочее).

В рамках девичьей субкультуры – в этом девочки отличаются от мальчиков-ровесников – существует два четких принципа искусственного отбора: с одной стороны спектра – конформистский контакт со взрослыми, поколением родителей (такая не держит секретов, нуждается в опеке, наивна, услужлива), с другой – плохая учеба (а здесь: неряшливость, неприлежание, «распущенность» в сексуальном смысле – чаще всего большая информированность). «Подлиза» и «второгодница». Вспомним, что нагоняй от Верки Аня из «Я не вернусь» получает за пятерку по литературе, а ее соседка по комнате Кошка – самый низкостатусный член компании оттого, что любит вспоминать, как готовилась к карьере модели, а фактически занималась проституцией. Конечно, «Я не вернусь» – случай подчеркнуто моделированный, экстремальный. Но между этими двумя полюсами существуют и Наташи из одноименного монолога [9], между «Чистенькая вся, маму любишь, хорошей хочешь казаться» и «Потому что она дура, ее на каждой линейке вызывают за поведение и неуспеваемость». Если говорить о теме пьесы, то это также конкуренция

объектов. И чтобы тема «состоялась» понадобился, кроме прочего, мужской персонаж, из-за которого конкурируют, по отношению к которому идентифицируют себя девочки, лишённые иной возможности «построения» гендерного (как социального) статуса. Однако идея монолога лежит в иной плоскости: это, позаимствуем название книги Алис Миллер, драма одаренного ребенка; а точнее – противоречие жизненных перспектив и стратегий успеха современной молодой женщины.

Девочки-тезки (им по 14 лет) живут в одном доме на восемь семей, одна опекаемая отличница, другая – проблемный ребенок пьющей матери. Они становятся соперницами: делят внимание звукорежиссера Сергеева (он же привечает обеих) и место ведущей на телевидении. Наташи дезадаптивны в разных сферах, но в равной степени. Социальная реакция на их успехи и неудачи (обе девочки, безусловно, талантливы) противоречива: родители то содействуют, то препятствуют их развитию. Походя отметим: охотнее поддерживается (в том числе и родителями-интеллектуалами) невербальная одаренность девочек: разумеется, это исконно женский талант («Меня мама с детства кружками загружала, сначала танцы, потом плаванье, потом музыкалка, теперь вот телевиденье»). При том ровесники в оценках однозначны: одаренность – это ущербность. Она не способствует, а препятствует социализации: «Просто все девчонки после школы куда идут? Гулять. Ну, и во время этих прогулок все самые важные дела решаются – кому бойкот объявить, кого подставить, как у родителей на дискотеку денег замутить».

Монолог имеет две редакции, разнится в них финал. Опубликованная версия заканчивается на ликования Наташи-хорошей: у нее наладились отношения с Сергеевым, ей предстоит карьера, а Наташу-плохую мать выгоняет из дома: «Я победила». В версии, объединившей оба монолога в одну пьесу (кстати, рассказчице здесь уже 16 лет; и это вновь взрослый вспоминает себя подростка), история завершается безумием Наташи Верниковой. Хорошая девочка, рассказавшая нам свою историю, оказывается в итоге Наташей Скворцовой, своей неудачливой соперницей. Образы девушек, сливавшиеся

«идеологически» на протяжении всей пьесы, в этой версии объединяются и «морфологически». В первом варианте идея женской солидарности (которую, как это ни парадоксально, современная девичья субкультура не признает своей «прабабушкой») предстает как утопическая, невозможная там, где конкурируют объекты – а именно объективация оказывается органическим следствием описанной Пулинович модели гендерной социализации девочек. Однако во второй редакции речь идет не просто о невозможности женской солидарности, она предстает еще одним «ложным» ритуалом (сродни вызову Пиковой Дамы или мордобитию в туалете), который следует разоблачить. Показательно: в самом конце «большой» пьесы «Наташины мечты» появляется еще одна девочка Наташа, пишущая о своих малых радостях и горестях Диме Билану. Эта третья Наташа упрощает и схематизирует первых двух, однако именно благодаря ей одиночество в толпе становится ведущей концепцией «наташиного» цикла.

Монолог «Наташина мечта» [10; 11; 12; 13] – по большому счету, та же рефлексия над утопической проблемой женской солидарности. Но эта Наташа, в отличие от раздвоившейся «преемницы» из второго монолога, выступает как субъект (именно так!), соотносящий себя с традицией и передачей женских практик. А проще говоря: героиня выясняет отношение не с ровесницами и мужчинами, а с матерью и людьми, ее заменяющими социально и символически (воспитателями детдома). Сюжет пьесы – история шестнадцатилетней детдомовки Наташи, влюбившейся в журналиста провинциальной газеты и расправившейся по этому поводу с соперницей, за что сейчас и оказалась за решеткой. Сходство «Наташиной мечты» с топикой девичьего рукописного рассказа очевидно. Распространен жанр девичьего рассказа почти исключительно в среде девочек-подростков. Задачи его сводятся обычно к передачам техник тела, инициативным практикам и шире – к демонстрациям моделей социализации [3]. Девичий рассказ имеет весьма ограниченную группу сюжетных формул. Одна из них – «Суд»: он пользуется ее любовью, изменяет с другой девушкой, она наказывает соперницу и, оставаясь верна



неверному возлюбленному, кончает самоубийством в зале суда; форма – монолог обвиняемой в суде. Чем очевиднее предтекст «Наташиной мечты», тем важнее обратить внимание на расхождения пьесы Пулинович со слезливым сюжетом девичьего рассказа. Наташа изначально влюблена не взаимно, сожаления в финале ее монолога связаны не с неразделенной любовью; Валера – персонаж, которому героиня должна хранить верность, ближе к финалу вообще исчезает со страниц пьесы. Его «подменяет» соперница: красивая, социально успешная, богатая, опекаемая родителями. Более того, финальная позиция главной героини глубинно не-моральна (что в принципе невозможно в девичьем рассказе): «Просто такая мечта. Разве у вас нет мечты? Разве это честно, разрушать мечты человека? Если он на самом деле любит, разве это правильно? Разве это справедливо? (...) Наташа разжимает кулак – на ладони у нее лежат несколько блестящих бусин. Она смотрит на них. Улыбается» (бусинки в руке у Наташи – от украденной заколки, которая должна была преобразить ее для любимого). Отказ от морали в «Наташиной мечте» – это не только и не столько снятие табу. «Мечта» (чит.: экзистенция) Наташи определяется как в некотором роде первичная чувственность, существующая вне категорий нормы.

Отступления от сюжета девичьего рассказа настойчиво «призывают» приглядеться внимательней и к базовой для драматургии Пулинович категории «наивное письмо». В случае Пулинович – это авторская маска, заключающаяся в сознательной примитивизации текста. С точки зрения стиля здесь оказывается важным то, что монолог представляет собой образец письменной речи человека «вне-письменной» культуры. Таким образом, стилизация наивного письма (оно же в этом случае и исповедальное говорение) в монологе Наташи – это, прежде всего, фактор авторской иронии. Подобное «отчуждение» образа главной героини (и, что важно, субъекта речи) должно привлечь внимание к тем центрам повествования, ради которых и озвучивается Пулинович «Наташина мечта». А это мать Наташи. Сцена, где девочка рассматривает фото матери-ровесницы, – это икт пьесы. Отношения матери и

дочери, которая, не умея читать, знает, что мать пишет, как сильно любит ее, – это тема сочинения, это Наташина мечта. Рассказывая историю матери как историю дочери, Пулинович выстраивает сложную модель идентификации персонажа, которая включает и говорение за другого, заключенное в форму лирического сказа, и любовную историю, в которой и мужской персонаж, и заимствованный «девичий» сюжет – всего лишь инструменты самопознания и самоописания героини.

Кажется, вопроса социального опыта автора и соответствующих ожиданий читателя в связи с «девичьими» пьесами Пулинович избежать все же не удастся. Во-первых, так или иначе, интертекстуальность существует в спайке с представлением об активной роли социокультурной среды в процессе смыслопорождения. Да и, в конце-концов, именно «Наташина мечта» – далеко не лучшая пьеса автора и далеко не совершенное в художественном смысле произведение было обласкано вниманием критики, режиссеров, наградных комитетов etc. Значит, именно в ней видят профессиональные читатели то, что, скажем так, коррелирует со специальным призом Федерального агентства по культуре и кинематографии «Голос поколения» для Пулинович. Исповедальная форма (а вернее, исповедальная установка) монологов Пулинович служит в таком контексте указанием на «перенос», условно говоря, эпистемологического интереса на онтологическую проблематику: экспрессия здесь важнее коммуникации, а последствия зла ощутимее его понимания (а это, собственно говоря, эстетические установки Новой Драмы). «Героиня “Наташиной мечты” – обыкновенная шестнадцатилетняя девчонка. Ее уникальность заключается лишь в том, что она – воспитанница детского дома. Вместе с этой особенностью героини в пьесе появляется столь необходимая “глубина”: а) социальная подоплека и так называемый “общественный резонанс”, б) основная сюжетная линия», – обозначает координаты рецепции драматургии Пулинович критик Марта Антоничева, отметив при этом: «Зритель у них, будь то “детская драматургия” или “кино для молодежи”, на самом деле не молодежь совсем, а взрослые» [2]. И «вход» в этот мир

Пулинович возможен только через подражание без опосредования дискурсом: как переход от описания одной практики к описанию другой. Как известно, любой стереотип (в том числе и стереопизация молодости) содержит в себе потенциал взрыва. Дойдя до своего рубежа, стереотип реорганизуется либо в свою предельно вульгаризированную версию, либо фиксируется вокруг новой сердцевины, но теперь уже о знаком минус (Мэри Эллман анализирует подобную работу стереотипа на материале «матери» [1]). Не о культурном или поколенческом конфликте в случае «девичьих» пьес Пулинович идет речь, а об идеологическом противостоянии. Борис Дубин определяет такой тип взаимоотношений поколений в качестве смешенного, возвратно-негативного и отмечает его единственно реальную природу для постсоветского пространства [6, 52]. Очевидно, что в таком контексте диспут о конфликте поколений ведется вокруг изменения характера межпоколенческого взаимодействия, а именно субъект-объектные отношения сменяются здесь субъект-субъектными. Потому так важен в художественном мире Пулинович Чужак, допущенный как равный в закрытую среду посвященных. Респектабельная успешность текстов молодых авторов – это не столько экзальтация молодостью или стабилизация значения молодежи в обществе, демонстрируемая как один из скрытых ресурсов жизнеспособности этого общества, сколько обозначение проблемных зон актуального литературного процесса, прежде всего, проблемных идеологически и эстетически. Потому-то прошла незамеченной пьеса Пулинович «Когда дождь застучит по крышам скворечен» – не потому что низко художественная, а потому что нецелесообразна. Посмотрим на список действующих лиц: Эльза – молодая девушка, 45 лет. Чук и Гек – братья-близнецы, Чуку 16 лет, Геку 47 лет и так далее. Абсурдность в «пьесе для подростков» приветствуется и работает лишь тогда, когда подчеркивает минимальный разрыв текста и реальности (как, скажем, в случае «Павлик Морозов – мой бог» Нины Беленицкой). Легче всего прагматический потенциал «пьес для молодежи» описать/осознать в понятиях рыночной экономики. Чтобы

купить свою физическую подготовку, необходимо посетить спортивный клуб, чтобы купить актуальность, нужно знать, как должны выглядеть проблемы молодежи (Оруэлл в свое время утверждал: известными становятся те книги, которые интересны людям до тридцати). Временной интервал между «покупкой» и «потреблением» в этом случае просто необходим; однако при освещении непосредственного опыта потребления этот интервал исчезает и покупается уже само потребление.

Впрочем, сказать о том, что «девичья субкультура» функционирует в текстах Пулинович на правах прагматической установки, и на этом остановиться будет неверным. В этом случае изначально указывалось на интертекстуальность, а уже потом – прагматику. Здесь же самое время перейти к проблеме вымысла и документа (в 2000-х – именно эта тема задает тон Новой Дrame, да и позволяет Новой Дrame задавать тон в актуальной словесности). Тольяттинская метафизика (чем бы она не была), Екатеринбургская чернуха (кто бы какие смыслы в нее не вкладывал), Московский документальный театр (как бы его не презентовали) – по сути за этими явлениями стоит утверждение о социально активной позиции Новой Дrame как культурного феномена и о ангажированности новизной/актуальностью ее образцово-показательных пьес. А по факту и строго по тексту в этих случаях мы имеем дело со знаками и стратегиями правдоподобия. О них же следует говорить в проиллюстрированном эпизоде о «девичьей субкультуре» пьес Пулинович. Реминисценции, связанные с девичьим рукописным рассказом, аллюзии – с ритуалами вызовов и посвящений – здесь суть текстуальные механизмы, представляющие или выражающие правду вымышленной истории. Когда мы говорим о достоверности вымысла, то наряду с подобными текстуальными механизмами, имеем в виду еще и конкретные вербальные структуры (а это: излишество деталей, авторское вмешательство, юмор, ирония, паратекст и тому подобное). Во втором случае достоверность идет изнутри текста, в первом – присваивается извне, из опыта определенной культурной группы. Обращение Пулинович к топике девичьей субкультуры позволяет состояться иллюзии, в которой первое

(внешне-текстовое, «чужое») заступает и подменяет второе (внутри-текстуальное). Если бы речь шла о прозе (а монологи Пулинович однозначно близки к сказовой традиции), следовало бы уверенно зафиксировать: интертекст, связанный с девичьими практиками, здесь существует на правах индекса фикциональности и обозначает хорошо структурированную мотивировку, уравнивающую утрату правдоподобия, связанную с «социальной жизнью» персонажей. Но в случае произведений Пулинович как драмы ограничимся наблюдением: типологии сюжета, воплощённые в фигурах «идеального» автора и персонажей, связанных с девичьей субкультурой как с культурным кодом, позволяют драматургу добиться равного и обоюдного влияния их точек зрения на рассказываемую историю.

### **Библиографический список:**

1. Ellman, M. Thinking about women. – New York, 1968. – P. 130–135.
2. Антоничева, М. Недетские игры [Электронный ресурс] / М. Антоничева // Наша версия. Общественно-политическое издание. – 2009. – 20 января. – [http://www.nversia.ru/print.php?d\\_id=113](http://www.nversia.ru/print.php?d_id=113)
3. Борисов, С.Б. Девичий рукописный любовный рассказ в контексте школьной фольклорной культуры / С.Б. Борисов // Школьный быт и фольклор. Часть 2. Девичья культура / под ред. А.Ф.Белоусова. – Таллин, 1992. – С. 67–119.
4. Борисов, С.Б. Субкультура девичества: российская провинция 70-90-х гг. XX в.: Автореферат дис. ... доктора культурологи / С.Б. Борисов. – М., 2002.
5. Воеводский, Л.Ф. Этическое значение мифов / Л.Ф. Воеводский // Журнал министерства народного просвещения. – 1875. – № 6. – С. 397–340.
6. Дубин, Б. Интеллектуальные группы и символические связи / Б. Дубин. – М.: Новое издательство, 2004.

7. Литература non fiction: вымыслы и реальность / А. Абрамов, М.Н. Айзенберг, М. Балина и др. // Знамя. – 2003. – №1. – С. 190–203.
8. Пулинович, Я. За линией (Три дня из маленькой жизни) / Я. Пулинович // Урал. – 2008. – № 4. – С. 75 – 96.
9. Пулинович, Я. Наташа / Я. Пулинович // Урал. – 2009. – № 3. – С. 191–199.
10. Пулинович, Я. Наташина мечта / Я. Пулинович // Искусство кино. – 2009. – № 3. – С. 155 – 162.
11. Пулинович, Я. Наташина мечта / Я. Пулинович // Современная драматургия. – 2009. – № 1. – С. 81–89.
12. Пулинович, Я. Наташина мечта [Электронный ресурс] / Я. Пулинович // Топос. Литературно-философский журнал. – 2009. – 01 июня. – <http://topos.ru/article/6709>
13. Пулинович, Я. Наташина мечта / Я. Пулинович // Урал. – 2008. – № 6. – С. 28–36.
14. Пулинович, Я. Учитель химии / Я. Пулинович // Театр в Бойлерной. – Екатеринбург, 2006.
15. Пулинович, Я. Я не вернусь / Я. Пулинович // Урал – 2009. – № 2. – С. 57–79.
16. Топорков, А.Л. Пиковая дама в детском фольклоре начала 1980-х годов // Школьный быт и фольклор Часть 2. Девичья культура / Под ред. А.Ф. Белоусова. – Таллин, 1992. – С. 3–42.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

***- Есть ли связь моделей взаимоотношения поколений в девичьей субкультуре (между матерью и дочерью, в частности) с фрейдовским эдиповым комплексом?***

- Конфликт поколений с точки зрения субкультуры девичества – вопрос далеко не главный (потому-то и говорим о субкультуре, феномене исходно закрытом), но очевидно постоянный. Важным моментом здесь оказывает сочетание элементов культурного подавляемого и культурно доминирующего. В роли последнего, кроме прочего и в текстах

Пулинович, – отвергаемое материнское, которое и следует «планово» отвергнуть, чтобы усвоить без остатка, то есть без невротических последствий. Если изыскивать аналогии этих процессов в психоаналитической метафоре, то речь должна первоначально идти не об эдиповом комплексе, а о системе доэдиповой семьи (-дочь-мать-бабка-прабабка-) или, что точнее в обозначении, о генеалогии женщин. Исходя из генеалогии женщин, женщину следует представить как Другую женщину, акцентируя ни ее отличие от мужчины, а ее отличие от коннотации отчуждения в целом: различие между женщиной и Другой женщиной не зависит от представления о дистанции (я озвучиваю сейчас соответствующую концепцию Люс Иригарей). В таком ракурсе отношения двух женщин (матери и дочери, равно как и отношения ровесниц, сестринство) заявляют о себе как о неких амбивалентных отношениях конкуренции и диалога, при этом ни конкуренцию, ни диалогичность отбросить нет никакой возможности, зато есть все условия для того, чтобы их отрефлексировать через последовательность фаз самообнаружение-саморепрезентация-самоистолкование. Кроме прочего, именно в таком виде поколенческий конфликт привлекает внимание Пулинович.

***- Насколько стабильна структура девичьего рукописного рассказа, которую заимствует Пулинович? Сознательна имитация этой структуры в случае «Наташиной мечты» или непреднамеренна?***

- Девичий рукописный рассказ – это формула (в том значении понятия, которое определяет Джон Кавелти), его структура стабильна и динамична насколько, насколько стабильной и динамичной может быть формула. Важно, что на правах формулы девичий рукописный рассказ узнаваем с точки зрения горизонтов ожидания и текста, и читателя. Именно этот подтвержденное ожидание позволяет интерпретировать (в том числе и сценически) пьесу Пулинович как молодежную драму, как социальную драму и т.п. «Наташина мечта» в отношении формулы девичьего рукописного рассказа – последовательная стратегическая имитация (говорим здесь о предтексте в роли интертекста), но, очевидно, непреднамеренная. В любом случае,

она относится к области интенции текста (здесь: установок правдоподобия), а не авторской интенции (здесь: позиционирование автора как молодого автора).

**Е.А. Селютина**  
*г. Челябинск*

### **ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ И «ГЕРОИЧЕСКОГО» В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Н. МОШИНОЙ)**

Одна из важных проблем современной литературы связана с вопросом изображения в художественном тексте героя-протагониста, идеолога, транслирующего миру ценности, ради которых может быть совершен героический поступок. Само понятие героизма стало неабсолютным, и может одновременно рассматриваться как проявление терроризма или акт наивысшей справедливости. В попытках понять мотивы тех, кто пытается частную жизнь конвертировать в социальную, авторы начинают формировать новую объективность.

Именно проблема героя, героизма и кризис восприятия этих понятий становятся предметом исследования драматурга Натальи Мошиной. К данной проблематике автор обращается регулярно (см., например, пьесы «Жара», «Техника дыхания в безвоздушном пространстве»), что говорит об устойчивом интересе в этой области. Предметом нашего исследования являются пьесы «Жара» и «К звездам!».

Высказывая суждения по поводу пьесы Н. Мошиной «Жара», критики и коллеги-драматурги традиционно отмечают визионерский характер этой пьесы: «Драматургия в очередной раз оказалась правдивее жизни. Кажется, автор написанной более чем за год до этих событий «Жары» предсказала все» [4, 24].

Участники театральной жизни нашей страны отмечают, что возросший, а точнее, вновь вернувшийся интерес к политическому театру виден в различных проектах на



площадках Музея-Центра А. Сахарова, «Театра.doc», театра «Практика», Театра им. И. Бойса, «Стрелки» и т.п. [8, 252] Примерами могут служить спектакль по делу С. Магнитского «Час восемнадцать: спектакль-суд» Р. Маликова, пьесы «Коммуниканты» Д. Ретрова, «Валенки» Е. Черлака, «Золотой петушок» в постановке К. Серебренникова и т.п.

Интересен в этом смысле уже эпитафия к пьесе «Жара». Автор выбирает для него цитату из повести А. Гайдара «Голубая чашка» – одного из самых популярных произведений в кругу детского чтения в советское время. Это финальная фраза повести – «А жизнь, товарищи... была совсем хорошая», содержащая в себе пафос ностальгии по советскому времени, и, что, может быть, более точно, по детству самого автора. Эта цитата, введенная в пьесу в качестве внетекстового элемента, тем не менее, становится отправной точкой истории. Здесь важную функцию выполняет глагол в форме прошедшего времени «была», акцентирующий существование некоего «хорошего времени» до начала излагаемых в пьесе событий. Т.е. то, о чем пойдет речь в пьесе – это уже иное время, иная история, начинающаяся после того, как «хорошая» закончилась. Настоящая жизнь начинается тогда, когда заканчивается придуманная А. Гайдаром утопия. Кроме того, именно эпитафия задает нам тему героического свершения, характерного для литературы соцреализма, предлагая тем самым решить, изменился ли модус героического в наше время.

Основная, на наш взгляд, смысловая оппозиция, выстраивающая художественный мир пьесы, – «норма» и «абсурд», точнее, если выражаться словами самого автора, «норма» и «аномалия». Все герои пьесы растянуты в пределах этой оппозиции, также образуя две точки зрения, существующие в отношениях противоречия, конфронтации, художественной антитезы. И на первый взгляд, пьеса реализует типичный драматический конфликт – столкновение двух идеал-нравственных позиций. Но подвижность обозначенных категорий выводит пьесу на иной уровень конфликта, связанный, прежде всего, с проблемой интеграции личности в социум и следующим за этим кризисом идентичности.

С одной стороны, молодые герои, представленные в произведении через прозвища «Зимородок», «Рысь», «Сокол», «Зубр», «Енот», «Бизон», «Север» и «Лис» – явно террористы, которые собираются начать расстрел заложников, если их требования не будут удовлетворены. С другой, мир правопорядка тоже не выглядит соответствующим норме: «Чтобы победить, не надо играть вообще. Ну, разместили вы свои воззвания в Интернете, ну, прочитало их и увидело несколько тысяч человек – пусть даже несколько десятков тысяч. И что? Ролики ваши снесли, блог засуспендили – ничего не осталось. Была ваша акция, не было её – какая разница? Очередные виртуальные борцуны с режимом» [6, 34]. Герои, борющиеся с терроризмом, не попадают в поле героического, их действия не может поддержать этот пафос. Норма постепенно смещается в сторону аномалии, обесценивая само предполагаемое героическое действие.

Неслучайно в начале картины «Четыре» один из молодых героев, Рысь, произносит важные слова: «И вот, когда человек при власти побудет немного, он уже всё – он перестаёт быть прежним. Меняется он. <...> Другая кровь совсем. И человек уже вроде как не человек становится. В обычном понимании. Так и не просечёшь. Просто будешь смотреть и думать: «И откуда такие козлы берутся?», – а он просто другой, да и всё» [6, 28]. Во многом именно лексема «другой» становится ключевой в прочтении персонажей пьесы. Две группы персонажей подчеркнута «чужие», «другие» друг для друга.

Картина мира пьесы допускает одновременное сосуществование несовместимых сущностей. Точка зрения героев-террористов, пафос их действий вступают в конфликт с точкой зрения персонажей, представляющих в произведении власть. Автор доводит ситуацию до абсурдного предела, сменяя героический пафос комическим:

«ЧЕЛОВЕК В СЕРОМ ПИДЖАКЕ: А вы, значит, хотите сказать, что это опять ваша террористическая группа была?

ЗИМОРОДОК: Да!

ЧЕЛОВЕК В СЕРОМ ПИДЖАКЕ: Хи-хи. (*Достаёт из кармана шапочку из фольги, расправляет, надевает*). Ваша где?  
ЗИМОРОДОК: Что?

ЧЕЛОВЕК В СЕРОМ ПИДЖАКЕ: Шапочка ваша. Надевайте. <...> Теперь мы выглядим как полные придурки, зато спрятанные в розетках приборы скрытого слежения модели ПО-125Ц не могут нас засечь» [6, 28].

Между тем, в картине «Два», образ террористов и борцов с режимом существенно меняется. Столкнувшись с реальной необходимостью подкреплять декларации действием, герои начинают сомневаться, что смогут реализовать свою героическую идеологическую программу. Точкой преткновения и базовым образом здесь становится архетипический образ ребенка, а также вечная проблема, которую и сейчас решает мировое искусство: стоит ли слезинки ребенка совершенный подвиг – «РЫСЬ: Только без гопничества давайте. Не кого попало. <...> Смысл в том, чтобы как можно меньше людей нас проклинали за гибель любимого родственника. Вот даже у Олега этого придурочного есть сын. Стало быть, и жена есть. И нахрена нам нужно, чтобы эта жена сыну потом рассказывала, что его несчастного папу убили те люди, которые сейчас у власти?.. Доходчиво?» [6, 34].

С этой мыслью о детях ярко контрастирует образ Черного (Человека в черном пиджаке), который в финале картины «Один» отвечает на предложение Зимородка «подумать о детях», об ответственности перед ними: «Я бездетный» [6, 36]. Молодые герои живут в вечности, понимая, что их жизнь растянута в историческом времени, тогда как люди в пиджаках замкнуты во времени и пространстве кабинета, где мир показывает удивительную стабильность.

Героическое поведение, на которое запрограммированы действия молодых героев в пьесе, нивелируется разделением мира на две сущности и две правды. Героический тип художественного проходит через постоянное снижение в пределах столкновения героев-борцов, «настоящих людей» с «людьми в пиджаках». Очевидный прием пьесы – лишение образов власти персонификации через синекдоху (Синий,

Серый, Черный), подкрепляется градацией: каждый следующий персонаж на иерархической лестнице семантически эквивалентен всем тем, кто ему подчиняется. На наш взгляд, автор здесь исследует, в том числе, сквозную для русской литературы тему взаимоотношения народа и власти. И данные образы не случайно носят предельно обобщенный характер: это имплицитный образ политика в «n» степени.

Кроме того, сворачивание номинаций этих героев до прозвищ уравнивает их в статусе террористов с «боевой группой Зимородка». И те и другие выполняют определенные функции, которые важнее их личной идентификации.

Правила действия в героическом ключе не подходят для того мира, которому «зверино-птичья банда» предъявила требования. В данном произведении личность не может реализовать созданную обстоятельствами героическую модель поведения, «не может подключиться к сверхличному, к силам миропорядка» (В.И. Тюпа). Ей вновь и вновь напоминают о ее телесных и ментальных границах. «Гордое самозабвение» (В.И. Тюпа) сталкивается с прагматичностью реальной жизни (см., например, диалог Человека в Черном пиджаке и Зимородка в картине «Один»:

«ЗИМОРОДОК: Но остаются те, из одной десятой процента, которые знают. Они *знают*. И ничего вы с этим поделать не можете.

ЧЕЛОВЕК В ЧЁРНОМ ПИДЖАКЕ: Да Бог бы с ними. Статистическая погрешность – не более» [6, 34 - 35]).

В. Е. Хализев отмечает, что в героическом дискурсе «поднимаются на щит и поэтизируются поступки людей, свидетельствующие об их бесстрашии и способности к величественным свершениям, об их готовности преодолеть инстинкт самосохранения, пойти на риск, лишения, опасности, достойно встретить смерть» [10, 76]. В данном случае жертва героев, их готовность расстаться с жизнью оказываются перед невозможностью инкорпорировать эту гибель в массовую картину мира, сделать ее максимально широко представленной. А в современном мире это равнозначно «нуль-присутствию».

Кольцевая композиция пьесы заранее ставит точку в движении персонажей к героическому поступку.

В этом смысле решающим образом выстроены картины пьесы. Автор выбирает принцип обратной нумерации, и начинает пьесу как будто бы с пятого эпизода. В контексте сюжета пьесы такой подход к организации действия – это не просто ретроспективное построение, которое действительно отчасти реализуется в действии пьесы, но особый знаковый принцип. Подобно тому, как развивается действие в фильмах-катастрофах, здесь происходит обратный отсчет: «Пять, четыре, три, два, один, Ночь». И если в сюжетостроении жанров массовой культуры предполагается позитивная доминанта в финале, то здесь автор обращается к архетипическому смыслу лексемы «ночь», показывая итоговую ситуацию как действие без надежды на позитивное окончание. Кроме того, здесь необходимо учитывать текст ремарок, организующих пространственные координаты конца пьесы: *«Офис, захваченный группой Зимородка. Темно, только светится монитор и горит лампа, стоящая на полу»* [6, 36]. Замкнутое пространство офисного помещения и ночное время без уточнения конкретного времени (такого как «полночь», «рассвет» и т.п.) создают определенный момент действия без будущего. В данном случае, слово «ночь» семантически эквивалентно лексеме «взрыв» («Пять, четыре, три, два, один... взрыв»).

Таким образом, в данном произведении травестируется само понятие «героического». Высокий сюжет развивается внутри маргинального мира, где героическое самоосуществление невозможно. Именно поэтому разрешение конфликта кризиса идентичности возможно только трагедийное, что и показывает нам автор.

Апелляцией к советскому героическому прошлому можно считать и пьесу «К звездам!». С точки зрения выбранного сюжета и его жанровой реализации данная пьеса интертекстуальна, причем это интертекст, обращенный, прежде всего, к массовой культуре в ее советском и мировом вариантах. Пьеса моделирует фантастическую ситуацию

инопланетного вторжения и необходимости выбора смельчака для общения с вземным разумом. Подобного рода сюжеты достаточно частотны для массового искусства, будь то литература или кинематограф. Н. Мошина открыто показывает культурные тексты, которые служат для нее материалом отталкивания и осмысления, делая человека, который их активно потребляет, семантически маркированным: «все части “Чужого”, первый “Хищник”, который со Шварценеггером, и второй тоже, “Миссия на Марс”, “Жена астронавта”, “Аватар”, “Ловец снов”, “Пандорум”, “Район номер девять”... И так далее» [7, 62]. Причем сам главный герой пьесы – менеджер Борис Костиков, чувствует эту стереотипность сразу: в ситуации допроса он отмечает: «Ох, ну как в детективах вообще» [Там же].

В этом смысле достаточно иронично звучит императивность заглавия пьесы «К звездам!». На наш взгляд автор работает с культурными штампами Советов времен покорения космоса, о чем говорит и постоянная апелляция к опыту отца Костикова, который мальчишкой следил за полетом Гагарина («Ваше-то поколение, конечно, ничего не может понять – потому что, когда вы родились, по телику уже каждый день про очередной запуск космонавтов было. «Пёрся!» Да это же не сравнить ни с чем. Только в космонавтов и играли» [7, 69]). Н. Мошина создает особое смысловое поле вокруг главного героя, миссия которого приравнивает его к безусловным позитивным персонажам культуры. Его необходимый контакт с вземной цивилизацией имеет статус безусловного подвига.

В пьесе на первом плане вновь оказывается традиционный для такого типа сюжета конфликт – столкновение абстрактного общего блага (для всего человечества) и потребностей отдельно взятого человека: «Не, ну цирк с конями вообще. Где я, а где государственная важность?» [7, 60]. «МУЖЧИНА: Надо. ЖЕНЩИНА: Вы обязаны» [7, 61].

На наш взгляд, можно выделить несколько ситуативных ядер в сюжете такого типа: герой в неведении и сопротивляется

своему предназначению; герой осознает необходимость героического деяния и убеждается в собственной избранности; герой прощается с привычным миром, переоценивает привычное; герой совершает поступок и, с большой долей вероятности, гибнет; его поступок остается в веках.

И действительно, в пьесе «К звездам!» автор представляет друг за другом стереотипные сцены, которые вполне укладываются в ситуацию жанрового ожидания: героем выбран заурядный человек – Борис Алексеевич Костиков, 32 года, менеджер по продажам, женат, есть ребенок (именно о таком можно сказать «звезд с неба не хватает»). Герой активно протестует против перемены участи: «БОРИС: Нет, ну, главное, космонавты у них, армии, лётчики всякие, спецназ с кирпичами своими об голову, а я-то тут причём?!» [7, 65]. Инопланетяне не согласны вступить в контакт ни с кем иным, а раз все это необходимо для блага человечества, главному действующему лицу приходится покориться судьбе:

«МУЖЧИНА: То есть не обсуждается вообще. Я тебе одно скажу: если что с твоей отправкой сорвётся, то вот этого вот всего (*обводит комнату широким жестом*) не будет больше.

БОРИС: Чего?

МУЖЧИНА (*повторяет жест*): Всего. Вот этого. Вообще» [7, 66].

Круг посвященных обеспокоен тем, что для первого контакта с внеземной цивилизацией выбран профан и предлагают за короткий срок обучиться всему на свете у ученых разных областей человеческого знания. Эти сюжетные ситуации предполагают обязательную эволюцию персонажа, его развитие на пути к глобальному преображению из эгоиста в альтруиста. То, что это преобразование произойдет обязательно, уже заложено в выбранном хронотопе, но автор подходит к реализации данной сюжетной интенции совершенно иначе, усложняя, по иному наполняя готовые схемы.

Н. Мошина использует в пьесе готовую хронотопическую матрицу «пороговости», основные характеристики которой сформулировал еще М. М. Бахтин,

говоря о высокой эмоционально-ценностной интенсивности подобной время-пространственной организации: это хронотоп «кризиса», жизненного «перелома» (причем важное значение имеет и обратная сторона перелома – нерешительность, боязнь переступить порог) [1, 397].

Изначально событие, о котором люди мечтают достаточно долго – контакт с внезапным разумом, самим Костиковым активно травестируется:

«ЖЕНЩИНА: Да. У вас, Борис Алексеевич, бывало такое в жизни, что вы очнулись и не помнили некоторый промежуток времени перед этим?

БОРИС: А у вас не было, что ли?

ЖЕНЩИНА: Мы просим вас отвечать серьезно.

БОРИС: Да я серьезно! Никогда не напивались, что ли?!» [7, 65].

Когда перспектива общения с инопланетянами начинает выглядеть более чем реальной, герой всерьез задумывается о своей жизни. Начинается интенсивный процесс самопознания, который отодвигает исходное событие на второй план, герой начинает прозревать и преображаться.

И тогда на первый план выходит конфликт глубинный, менее очевидный в контексте использования клишированного сюжета. Автор пьесы выстраивает важную оппозицию, показывающую определенный срез развития нашей цивилизации: мускулинизация – демускулинизация. Н. Мошина предполагает, что современный герой-мужчина – это не Гагарин, а офисный менеджер в «розовой рубашке». Не случайно крутой поворот в судьбе Костикова безоговорочно одобряет его отец, на глазах которого человек прорвался в космос: «ОТЕЦ: Да потому что мужик должен быть мужиком! Служить, стрелять, строить, сеять, конструировать, а не так, что в розовой рубашечке сидеть на телефоне и втюхивать фигию всякую разным таким же» [7, 69]. Именно эти слова становятся финальным аккордом произведения: автор завершает текст пьесы, ставя в сильную позицию лексему «поработаем» (это последняя реплика Костикова). Призыв «к звездам!» получает вполне реалистическую реализацию своего метафорического



статуса. Результатом самопознания настоящего человека становится действие, и именно такой вариант, по мнению автора, имеет большую ценность, чем все рассуждения ученых о смысле жизни.

Не случайно персонажи ученых в пьесе – Физик, Антрополог, Искусствовед, а также фигура Священника созданы в явно ироническом ключе. Здесь вновь действует сознательная установка на вторичность сюжетной ситуации: это аллюзия к советской традиции столкновения Профана и Ученых, которые знают все, но, как оказалось в итоге, на деле не знают ничего. В диалогах Ученых, Священника с Костиковым автор представляет позиционную вариацию изначального конфликта (личное в столкновении с общественным) – противостояние между субъективным и объективным способами познания мира. Герой «на пороге» ощутил относительность тех жизненных критериев, в которых он существует.

Объектом иронии здесь выступает аналитический способ постижения мира, его теоретическое обоснование, которые предпринимают ученые, ведя вечный спор «физиков» и «лириков»:

«ИСКУССТВОВЕД: Но! Но. Если спросят, ты скажи им, что смысл жизни на нашей планете в самой жизни. Вот. И это всё.

БОРИС(после короткой паузы): То есть?

АНТРОПОЛОГ: Это может показаться неожиданным, но это очень логично.

ФИЗИК: И многовариативно.

ИСКУССТВОВЕД: Смысл жизни – это жизнь. Вот так им и скажи» [7, 75].

Костиков оказывается в конфликте с самим собой, когда пытается эмпирический способ постижения мира подменить готовой схемой. «Если понять не могу, как жить вообще!» [7, 75]. Это противоречие – мир объективно несовершенен, но субъективно полон, герой формулирует для себя в беседе со священником в четвертой сцене: герой возвращается к базовым гуманистическим ценностям, вспоминая, что, вообще-то, он

любит семью, у него есть друзья, когда-то он хотел стать строителем и т.п. «Пороговость» обуславливает построение новой ценностной пирамиды. Эволюция героя идет от любви к Гомеру Симпсону, циничному персонажу американского мультфильма к осознанию своего высокого героического предназначения.

Но конфликт оказывается мнимотрагическим. В традиционном его разрешении герой готов идти до конца, осознавая безысходность ситуации, он действует по собственной воле. По словам Т. Журчевой, трагедия «изображает человека в пограничной ситуации, когда должно в полной мере проявиться его самосознание. Однако трагический герой, осознавая безысходность ситуации, продолжает по собственной воле действовать, чтобы ее изменить. Он знает, что погибнет, но идет до конца. Результатом чего и является великое потрясение, именуемое катарсисом, которое должно способствовать тому, чтобы мир стремился к идеалу» [3, 209].

В нашем случае кульминация, которая, предположительно, должна была совпасть с развязкой – герой улетает передавать земной опыт другой цивилизации, оказывается ложной. Тем самым снимается высокий пафос героического действия, заложенный изначально в пьесе («БОРИС: Ну, я же подготовился... И не забрали. Зачем тогда?..» [7, 77]). Место подвига занимает рабочая командировка. Но парадоксальным образом в контексте жизни главного героя она получает все семантические характеристики героического деяния. Высокое предназначение Костикова коренилось в самой реальности, пусть и несколько экзотической. Персонаж возвышается до романтического героя, уезжая в Африку, меняя офисное заключение на свободу.

Иронический пафос пьесы подкрепляется жанровой идентификацией: автор называет свою пьесу комедией, хотя общее содержание произведения скорее предполагает драматичность или трагичность в решении конфликта. Высокий пафос героики – подвиг ради всего человечества, сталкивается с ироническим осмыслением результата суммы всех действий, предпринятых по этому поводу.

Смешна сама ситуация, в которой оказываются герои пьесы, которые благодаря массовой культуре прекрасно знают, как себя нужно вести, если внезапной разум вступает в вами в контакт. Пространственные локусы – секретная база и дача Костикова – созданы с учетом визуального, кинематографического опыта: *«Ярко освещённая комната. Полная казёница. Серые стены, серый пол. На стене, напротив зрителей, большое непрозрачное окно. Посреди комнаты стол, слева и справа от него по одному стулу. В левом углу видеокамера на штативе. Справа – дверь»*[7, 59].

Герой из средства – спасение человечества – превратился в цель. Жизнь его приобрела осмысленность, он видит перспективу, завершается процесс самоидентификации. Вероятно, это и есть главное позитивное изменение в выстраиваемой судьбе главного героя, поэтому автор оставляет финал открытым. Комизм ситуации в том, что для изменения судьбы обычного гражданина Костикова из «розоворубашечника» в созидателя потребовалось инопланетное вторжение.

### **Библиографический список:**

1. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 397.

2. Болотян, И.М. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX – XXI вв. Конфликт драматический / И.М. Болотян, С.П. Лавлинский // Современная драматургия. – 2011. – № 4. – С. 198 – 200.

3. Журчева, Т.В. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX – XXI вв.: Трагикомедия / Т.В. Журчева // – Современная драматургия. – 2012. – № 2. – С. 209.

4. Зензинов, А. Правда аномалии / А. Зензинов // Современная драматургия. – 2011. – № 1. – С. 24.

5. Майорова, Т.В. Москве прошла премьера по пьесе уфимской писательницы [Электронный ресурс] / Т.В. Майорова

// Российская газета. – 22.11.2011. URL:  
<http://www.rg.ru/2011/11/22/reg-pfo/moshina-anons.html>

6. Мошина, Н. Жара / Н. Мошина // Современная драматургия. – 2011. – № 1. – С. 25 – 36.

7. Мошина, Н. К звездам!: комедия / Н. Мошина // Современная драматургия. – 2012. – № 1. – С. 59 – 78. – С. 61.

8. Платонова, В. Политтеатр?.. Что за зверь такой? / В. Платонова // Современная драматургия. – 2011. – № 4. – С. 250 – 252.

9. Тюпа, В.И. Литература как род деятельности: Теория художественного дискурса / В.И. Тюпа // Теория литературы: Учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. уч. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Академия, 2007. – Т. 1. – С. 57 – 58.

10. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Академия, 2004.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

***- Как вы думаете, можно было бы «Письмо товарищу Сталину» Захара Прилепина поставить в экспериментальном театре? И чья позиция вам ближе: Мошиной или Прилепина?***

- В экспериментальном театре можно поставить что угодно (недавний пример – «Солдат» Павла Пряжко). У Мошиной, например, хорошо выстроенные пьесы, они в достаточной степени художественны, чтобы мы могли их анализировать. Это не случайное явление, это не мода, во всяком случае, не только мода на политическую драму. Захар Прилепин – писатель, который работает для мальчиков, подростков, молодых мужчин. В каком-то смысле его «Санька» - это новый «Тимур и его команда». Лично мне не близка позиция ни Прилепина, ни Мошиной, просто я считаю, что они заполняют те ниши, которые объективно сейчас пусты. Делают то, что сейчас требуется в литературе. Понимаете, рефлектирующий персонаж, герой, который очень много думал, становится все менее

адекватен представлениям о «герое» у подавляющего числа молодежи. Как преподаватель, я вижу, что студенты заранее утомлены такого рода персонажами. Степень же соотнесения себя с ценностями героев у этих авторов разная. Прилепин судит о мире подростков, находясь внутри него, Мошина – нет. Мошина – это тот автор, который видит многое, но не идентифицирует себя ни с одной из этих точек зрения. Она всегда себя отодвигает в сторону, дистанцируется: да, я показала проблему, но я ее не решила. Это она оставляет для читателя.

**- *Первая пьеса – «Жара» - она точно героическая? Вторая – «К звездам!», на мой взгляд – совершенная ирония. А первая? Точно героическая?***

- Я думаю, что да. Одновременно «героическая» всерьез и «героическая» в травестийном ключе.

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

М.А. Литовская  
г. Екатеринбург

### АДАПТАЦИЯ ЯЗЫКА КЛАССИКИ К АУДИТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ТЮЗА<sup>3</sup>

Классические тексты являются самыми очевидными вехами культурной истории человечества, и проблема адаптации их к восприятию зрителя иной эпохи приобретает особенное значение. Эта задача становится особенно актуальной, когда речь идет о театре юного зрителя, в первую очередь, из-за специфических задач, которые ставят театры подобного рода.

Профессиональный драматический театр, чьей специализированной аудиторией являются дети разного возраста, строящий свой репертуар в соответствии с интересами и психологическими особенностями конкретной возрастной группы, возник на рубеже 1910-1920-х годов. Хронологически появление театра подобного рода связано с общим изменением представлений о детстве, в частности, с идеей программируемого эстетического воздействия на ребенка, а ускорила его практическое создание советская власть: в новом государстве с самого начала придавалось огромное значение целенаправленному формированию всего подрастающего поколения, в прямом смысле слова новых людей нового общества.

---

<sup>3</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке Министерства образования РФ (проект «Многоречие в социокультурном пространстве современной России»).

Детский театр создавался при активной поддержке и прямом содействии первого народного комиссара просвещения А.В. Луначарского. Факт создания и функционирования детского театра в пространстве Наркомпроса указывал на его предназначение: он был задуман как просветительский, а не развлекательный и в этом смысле отличался, например, от театра кукол, где в репертуаре могли присутствовать «развлекательные» пьесы для малышей. Первоначально репертуар детского театра составляли главным образом инсценировки сказок и повестей, входящих в круг детского чтения образованных слоев общества («Маугли» по Р. Кипплингу, «Соловей» по Г.-Х. Андерсену, «Гайавата» по Г. Лонгфелло, «Том Сойер» и «Принц и нищий» по М. Твену, «Конёк-Горбунук» по П. Ершову и др.). Аудиторию детей рабочих (профессиональный театр – городское явление), не знакомую с детской классической литературой, известной детям из более образованной среды, привлекали к новому для не виду искусства, язык которого, непривычные формы условности требовалось освоить и понять. История создания, постановок и сопровождения инсценировок первых советских лет еще ждет исследователей, но очевидно, что одной из приоритетных в новом типе театра стала задача выравнивания уровня знаний и ценностей детей из разных сословий, осуществлявшаяся через знакомство юных зрителей с одинаковыми сценическими текстами.

Как только в советском обществе утвердилось убеждение, что воспитание «новых» людей должно быть политизировано и детей надо с раннего возраста учить «борьбе за дело партии большевиков», основополагающей задачей ТЮЗов стали считать помощь школе, а также пионерской и комсомольской организациям в воспитании детей и юношества в коммунистическом духе. Уже с середины 1920-х годов в репертуаре ТЮЗов инсценировки классических историй соседствуют с пьесами для детей советской тематики (столкновение «красных» и «белых»; перевоспитание «отсталых» родственников и т.п.). С начала 1930-х годов советские, особенно приключенческие, историко-

революционные пьесы, заняли в репертуаре ТЮЗов центральное место. Но в соответствии с общесоветской тенденцией адаптации фольклора к новым социальным условиям – нарастает и тенденция «перелицовки» сказок, когда традиционная сказочная фантастика сочетается с приметами, в том числе и речевыми, современной действительности («Снежная королева» Е.Л. Шварца, «В гостях у Кощея» В.А. Каверина и др.).

Тогда же в процессе формирования стабильной и внутренне непротиворечивой системы советских ценностей детский театр становится одним из инструментов «правильной», то есть соответствующей требованиям государства интерпретации «высокой» классики. Этому способствовала постановка, как их тогда называли, «спектаклей с более углублённой проблематикой», в том числе произведений отечественной и иностранной классической драматургии, выбор которых обычно определялся школьной учебной программой. «Несмотря на обязательный репертуар, отдельные театры ставят пьесы или инсценировки произведений мировой, русской и национальной классики», – эта формулировка из «Большой советской энциклопедии» отчетливо демонстрирует место классических текстов в репертуаре ТЮЗов. В каждом театре подобного типа имелась педагогическая часть, осуществлявшая связь со школой; классика в репертуаре советского театра для детей широко использовалась в образовании.

В постсоветское время в России работают сорок четыре ТЮЗа, которые при всем различии в репертуаре непременно включают «школьную» классику. Одна из причин повышенного внимания к классике в театрах современной России – борьба с опасностью утраты литературоцентризма. Спектакль зачастую воспринимается как единственная возможность контролируемого приобщения школьника к искусству слова. Предполагается, что, если ученик-читатель может избежать встречи с художественным текстом, заменив его «кратким пересказом» и т.п. распространенными паллиативами, то зритель из театрального зала не убежит: поглядит спектакль и



хотя бы поневоле, но что-то запомнит и для себя из просмотра вынесет.

Под школьной классикой мы в данном случае понимаем не тексты для чтения, традиционно включаемые в школьную программу, вроде рассказов К. Ушинского или Л. Воронковой, но ключевые тексты литературы, выполняющие в современном обществе функцию классики. Классика в современном обществе реализует, во-первых, функцию нормирующего образца для производителей искусства, во-вторых, меры оценки продукции искусства, в-третьих, своеобразного аккумулятора ценностно-значимых для данного общества смыслов, воплощенных в образно-символической форме. Именно в рамках классики сохраняются и воспроизводятся во времени образцы, с которыми общество не готово расставаться. Значительная роль, которую классика как носитель нормы играет в социуме, неизбежно приводит к необходимости регулярно совершать в ее отношении разного рода символические жесты, подчеркивающие ее общественное влияние и/или осуществляющие актуализацию заложенных в ее текстах смыслов.

Постановка классики в театре для подростков как раз и является одним из таких социальных «жестов». Не случайно ASSITEJ (Международная ассоциация театров для юношества) разделяет положение Конвенции ЮНЕСКО 2005 года о культурном многообразии, вследствие которого детям и молодежи должно быть предоставлено право на осознание своей культурной принадлежности, а также на заметное место в жизни общества. Классика, как известно, является одним из важнейших инструментов идентификации, в том числе и национальной, а также социализации подрастающего поколения.

Можно расценить подобное приобщение к классике как насилие, но это насилие традиционно считается благотворным, соотносимым с насилием любого приобщения к высокой науке или культуре. В основополагающих документах ASSITEJ записано: «Театр относится с уважением к юным зрителям, откликаясь на их надежды, мечты и страхи. Он развивает и

углубляет опыт, интеллект, эмоции и воображение. Он помогает сделать этический выбор, углубляет понимание социальных взаимоотношений, укрепляет самооценку, терпимость, доверие и свободное выражение своего мнения. Помимо этого, он помогает будущим поколениям найти свое место и свой голос в обществе». Не случайно большая часть ТЮЗов, осмысливая свой репертуар, могла бы констатировать вслед за пермскими коллегами «У нас есть спектакли для малышей, для подростков, для студентов и есть спектакли, на которые с удовольствием ходят взрослые люди. Наш репертуар так составлен, что вы можете всю жизнь ходить к нам. В 2009 году театру исполнилось 45 лет. За прошедшие годы театр не утратил главного: основу репертуара составляют высокие образцы литературы, русская и зарубежная классика: А. Чехов, Н. Гоголь, И. Тургенев, А. Островский, П. Ершов, М. Твен, Г.-Х. Андерсен, Р. Бредбери, В. Войнович, В. Шукшин и др.».

Постановка задачи ознакомления молодого зрителя, который далеко не всегда является читателем, с классикой, как мы уже отмечали, остро ставит проблему адаптации художественного языка другого жанра (в случае инсценировки) и другой эпохи (во всех случаях) к эстетическому уровню современного школьника. Режиссерам-постановщикам и актерам сложно бывает определить контексты, в которые они встраиваются со своим текстом. Меняются школьные программы, в том числе и в сторону все большего сужения числа изучаемых в школе текстов; постепенно у большинства школьников утрачивается навык чтения сложнейших текстов, каковыми являются практически все классические тексты, сформированные на основе непростой традиции; падает интерес к «депрессивной» русской литературе, исповедующей иную систему ценностей, чем та, что предлагается в молодежных изданиях.

В современных ТЮЗах сложилось несколько основных подходов к освоению классики как текста для школьного чтения.

Первый подход предполагает в качестве первоначальной задачи знакомство с текстом первоисточника. Спектакль в этом

случае превращается в иллюстрацию к тексту. Таким, например, является образовательный проект Екатеринбургского ТЮЗа «Театр у школьной доски». Ассоциация преподавателей литературы города Екатеринбурга предоставила театру список текстов школьной программы, по которым было решено поставить инсценировки. На сайте театра читаем: «В 2012 году запланирована постановка произведений А. Чехова, А. Пушкина, М. Лермонтова, В. Шукшина. Задачи: приобщение молодежи к литературе и культуре чтения, возрождение интереса к художественному слову, продвижение идеи самоценности и сохранения языковой культуры. Продолжительность каждого спектакля не будет превышать 40-45 минут, что даст возможность показа постановок во время стандартного школьного урока литературы. Екатеринбургский ТЮЗ будет выезжать в школы Свердловской области и Екатеринбурга для показа спектаклей во время уроков литературы. Основным критерием в создании художественного образа спектакля станет его мобильность». Визуализация литературного текста, когда его восприятию помогают внетекстовые приемы, связанные с выразительностью произнесения, преодолением монотонности благодаря разбивке по ролям, перенос в иное время благодаря деталям одежды говорящего, манере его поведения призваны помочь удержать рассеянное внимание зрителя. Театральные и киноаналоги воспроизведения текста-источника через иной вид искусства есть во многих странах, обращены они не только к детям, но к взрослым. Очевидно, что качество спектакля-иллюстрации может быть различным, что даже самая приближенная к оригиналу иллюстрация – это интерпретация, но в любом случае при таком подходе не предполагается кардинальный пересмотр текста-первоисточника: Катерине будет не 40 лет, она будет женщиной и не выпадет из самолета.

В рамках второго подхода «старый» текст-первоисточник используется как основа для жанрового и фабульного решения, которое кажется более приемлемым для молодого поколения. В книжном деле это может быть пересказ романа через комикс или фотороман. В театре – через

использование, например, жанра мюзикла, написанного «по мотивам» классического текста. Так, повесть А. Грина «Алые паруса» нашла свою очередную жизнь в одноименном мюзикле на музыку М. Дунаевского. Редуцированно фабулу повести можно свести к истории бедной девушки, которая с детства мечтала о принце и дождалась его. Мюзикл эту фабульную оболочку сохраняет: мечта есть, и она осуществляется. Но внутри оболочки текст претерпевает кардинальные изменения. «Для зрителей, знакомых с классической версией “Алых парусов”, мюзикл станет откровением, – пишет рецензент вологодской газеты про постановку пьесы в местном ТЮЗе. – Капитан Грэй (Виктор Харжавин) встречает свою Ассоль (Алена Данченко) не в лесу, а... в борделе. Там, среди развеселых барышень, девушка пытается найти деньги, чтобы выручить папу, попавшего в тюрьму за попытку убийства сына Мэннерса. Да и сам Грэй – не принц-романтик, а бывалый капитан, поэтому, когда встает вопрос, где взять алые паруса, он забирает у хозяйки борделя несколько бочек красного вина и красит им белую ткань». Философские и психологические нюансы повести А. Грина при переводе в либретто превращаются в душещипательную историю, написанную по законам поэтики латиноамериканского сериала, требующего «ощутимых поэтических средств» (Л. Гинзбург). Для того чтобы сохранить преемственность традиционных культурных образов (алые паруса – кажущаяся невозможной, но воплотившаяся мечта; Ассоль – девушка, которая умела верить и ждать; капитан Грей – прекрасный принц), мюзикл достаточно похож на оригинал, но эмоционально он задает совершенно иной пафос, чем повесть А. Грина.

Популярен в тюзовской практике еще один подход к классическому тексту – кардинальное столкновение концепции спектакля с традиционным «школьным» толкованием при сохранении в неприкосновенности авторского текста. «Свое» толкование обычно основано на некоей «альтернативной» точке зрения кого-либо из литературоведов, философов, историков культуры. Подобного рода подход типичен для «взрослого» театра, где взаимодействие режиссера с классическим текстом

пьесы и множеством тоже уже ставших классическими трактовок является, с одной стороны, типичной формой метатеатральности, с другой – способом самовыражения создателей спектакля. ТЮЗы подобную революционность допускают реже, обычно оправдывая ее необходимостью освежить «затхлую атмосферу» школьного литературоведения. Таким образом в Пермском ТЮЗе поставили «Вишневый сад». Пьеса эта – «...школьная программа, как и “Гроза”. Чтобы преодолеть отвращение к хрестоматийному, можно подвергнуть его тотальному осмеянию, стебу – легкий путь, по которому идут сегодня многие режиссеры. Труднее и интереснее предложить иной взгляд на известное, расширить пространство интерпретации, соотнести его с сегодняшним днем. Этим занимается Скоморохов <главный режиссер>. В “Вишневом саде” переосмысление касалось персонажей, отключенных от жизни: усталой Раневской (Ирина Сахно) и “старенького мальчика” Гаева (Александр Володеев), никчемного, но опасно деятельного болтуна Пети Трофимова (Александр Калашниченко), стесняющегося своей успешности, умного и благородного Лопухина, а в “Грозе” – самой концепции, смысла пьесы. Во-первых, вслед за некоторыми исследователями Островского, режиссер связал “Грозу” со “Снегурочкой”, создав вместе с художником Юрием Жарковым гармоничный “берендеев” мир, а никакое не “темное царство”. Этот мир полон любви, радостных человеческих отношений (в том числе – Кабанихи и Дикого, Катерины и Варвары, Кабанихи и Феклуши), и кульминационная сцена – ночи Ивана Купала, когда происходит свидание Катерины и Бориса на фоне всеобщего любовного хоровода. Все – в белом. Сумасшедшая барыня (Наталья Попова, звезда труппы), похожая на бывшую примадонну, не пугает Катерину, а, как Мать Весна – Снегурочке, дает ей волшебное зелье, дар любви, за который кроткая Катерина (Елена Бычкова) согласна заплатить жизнью. А функции неистового провидца передаются Кулигину (Александр Володеев): он и шут, и юродивый, и городской бомж». В статье Ирины Мягковой в «Новых Известиях» спектакль описан так подробно именно из-за необычности

трактовки, но сама статья про М. Скоморохова – главного режиссера театра – при этом названа «Театр не только для юного зрителя». В заголовке проявляется привычное понимание задач ТЮЗа, знакомящего с классикой, а не опровергающего привычные для знающих, но неведомые юным зрителям трактовки.

В любом случае театры ставят перед собой задачу актуализации для современного читателя, воспитанного в иных социокультурных условиях, проблематики сложного для его восприятия текста. Скажем, знаменитая книга *про* подростков (а не *для* подростков) «Отрочество» Л.Н. Толстого попала в школьную программу довольно давно, но традиционно она встречает трудности при восприятии ее ровесниками главного героя (П.Н. Фоменко в 1973 году на Центральном телевидении поставил спектакль «Детство. Отрочество. Юность» явно в расчете на взрослую аудиторию). Но дистанция возраста, принципиально важная для Л.Н. Толстого, может быть заменена дистанцией театральной условности. Так и поступает Пермский ТЮЗ, заказывая инсценировку толстовской повести молодому драматургу. Инсценировка, жанр которой обозначен как «эскизы жизни, написанные Я. Пулинович по мотивам трилогии Л.Н. Толстого, в 2-х действиях», поставлена режиссером В. Гурфинкелем в подчеркнуто условном ключе.

Я. Пулинович сохраняет в неприкосновенности удивительную толстовскую речь. Она выбирает из трилогии несколько линий (охота, смерть матери, выезд в Москву, конфликт Николеньки с губернатором Сен-Жерменом, именины и бал у бабушки-графини, болезнь и выздоровление главного героя), соединенных общей темой – мучительное расставание с детством и открытие взрослых правил существования главным героем. Но, выделив фабульные линии, в рамках отобранного материала, драматург не меняет текст. Не случайно театр в своей аннотации подчеркивает, что театр «обсудит со зрителем его проблемы великим русским языком великой русской литературы». Сохраненный текст сложный и, строго говоря, не детский. Театральная условность, в конечном счете, призвана его не усложнить, а упростить.

В пьесе два действия: Детство, закончившееся со смертью матери, и Отрочество. Переход из одного возраста представлен наглядно. «Счастливая невозвратимая пора детства» решена в белом цвете: белые плоскости декораций, рояль, табурет, условные белые костюмы. Дом графини-бабушки во втором действии – метафорическое изображение мира взрослого. Для Николеньки сначала все в этом мире людей, одетых в черное, перевернуто, но постепенно мальчик сам становится частью этого мира.

Воспитание чувств, изображению которого посвящена пьеса, подчеркивается утрированным рисунком роли. Герой сначала бежит, потом учится ходить, как все, и в итоге ему это удается. По точному замечанию театрального критика Т. Тихоновец, «видно, что актерский способ существования тщательно придуман режиссером, и до единого движения выстроен, как в балете». Гувернер Сен-Жером воплощает жесткую дисциплину, и в постановке это подчеркнуто походкой персонажа. Мальчики Ивины могли бы стать его идеальными воспитанниками, настолько они вымуштрованы. Брат Володя стремится стать таким же идеальным взрослым: прижимать руки по швам и тянуть носок при ходьбе. Николенька с подчеркнуто детскими движениями в неаккуратно сидящей одежде – единственный ребенок, которому иногда своей непосредственностью удается разрушить строгие правила, добровольно принятые старшими мальчиками. Одна из самых ярких сцен спектакля, где карикатурные Ивины как будто приходят в чувство и начинают вести себя, как подростки: кувыряться и хвастаться своими способностями. По справедливому замечанию С. Козловой, «за взрослением Николеньки наблюдать страшно. Его лихорадит, сгибает и выкручивает, как в эпилептическом припадке, от каждого предательства, от каждого удара взрослой жизни. Он постоянно забивается под рояль, в “домик”. Но его оттуда все равно вытаскивают. Голос актера тускнеет, теряет детскую восторженность, в нем все больше горечи и в финале, когда Николенька выздоравливает – от чего? от детства? от чистоты и непосредственности? – мы слышим печальный юношеский баритон».

Можно приводить еще много находок, как бы к ним ни относится, театра в стремлении сделать текст доходчивым. Постановщики даже пытаются говорить на языке понятных современному школьнику языке технических средств. В аннотации к спектаклю, размещенном на сайте театра, этот прием специально поясняется: «Спектакль построен как рождение воспоминаний и одновременно как материализация творческого процесса. Роль блокнота для рисования “сыграет” планшетный ноутбук. Герой будет записывать свои мысли, ощущения, переживания, которые спроецируются на белые декорации, и станут своего рода участником спектакля. Сцена это чистый лист жизни Николеньки Иртеньева, на котором он в начале действия неокрепшей рукой выводит слово – “ДЕТСТВО”, которое вмиг зачеркивает и уже уверенно пишет – “ОТРОЧЕСТВО”. В финале легким росчерком пера будет написано слово “ЮНОСТЬ”. Так же, из шумов, шорохов, звуков охоты возникнет и музыкальное оформление спектакля. В частности, вальс – музыкальное произведение, написанное Толстым». В то же время театр дает обещание: «Несмотря на современный антураж, наш спектакль не будет приспособливаться к тому языку, на котором говорят сегодняшние подростки... Ждем вас в зрительном зале, чтобы вместе с героями “Отрочества” нравственно расти, совершенствоваться, противостоять агрессивной окружающей среде, опираясь на силу собственной души».

Преодолеть противоречие, заложенное в стремлении режиссера одновременно передать сложность психологического сюжета толстовской повести и сделать эту сложность понятной современному подростку, сохранить в устной речи актеров письменный язык первоисточника и упростить его, визуально поддерживая слова декорациями и действием, оказывается трудно. Неслучайно, уважительно относясь к серьезности поставленной задачи, профессиональные и непрофессиональные критики единодушно отмечают, что «артисты ТЮЗа, обычно очень живые, предстают здесь как картонные персонажи. Остранение не достигнуто (если оно подразумевалось), а живое чувство утеряно. Поэтому-то артисты вдруг начинают



“показывать” подростков и “бешкать”, срываясь на банальную “тюзятину”, то вдруг начинается какая-то умозрительная декламация» (Т. Тихоновец). «У меня вообще сложилось впечатление, что режиссер его <спектакль> сделал исключительно для “внутреннего пользования”. И в принципе, это правильно. Художник всегда по сути занят собой и должен создавать только то, что ему интересно и так, как ему интересно и нужно... И не должен он, простите за слово, париться по поводу того, что кому-то не хватит образования, а кому то уровня сознания и чувственности, чтобы в полной мере оценить его аллюзии, метафоры, замыслы...». Такой отзыв после спектакля оставляет один из зрителей на сайте театра, предварительно заметив, что «минусы» спектакля он «оставит при себе». По сути дела, речь идет о том, что спектакль цели не достиг: изобретательно поставленная классика зал не пронила, диалог с юным зрителем не состоялся.

Подобного рода попытки адаптировать классику показывают всю сложность задачи тюзовских интерпретаторов. Два сложных и не очень понятных зрителю языка накладываются друг на друга. Первый – язык условного (другого не бывает) театра. Второй – язык классического реалистического текста. Это наложение отягощено еще и мифологизированным образом классики, существующим в сознании большинства подростков. С одной стороны (высокий миф): классика – «наше все». С другой (низкий миф) – классика – «тягомотина». Ожидания общества предписывают театру роль своего рода спасителя, который поможет познакомить подростка с классикой, но то же общество крайне болезненно встречает попытки ее «осовременивания» и «облегчения». К зрителю также предъявляются высокие требования: он должен, глядя спектакль, считывать информацию «про себя», разгадывать не слишком знакомый ему язык театральной условности, улавливать неизбежно возникающую при «облегчении» классики иронию создателей спектакля по отношению к нему, зрителю, классическому тексту и самой идее пиетета перед классикой.

Тем радостнее, что театры, отдавая себе отчет в неразрешимости проблемы, все же снова и снова пытаются просвещать, воспитывать, учить понимать, приспособливать великий, но сложный для восприятия язык классики к не менее сложному душевному миру современных школьников.

### **Из дискуссионных материалов к докладу:**

**- Скажите, а где слабое место на пути школьников к классике или даже наоборот, классики к школьникам? От кого зависит, чтобы классика доходила до наших школьников? Сейчас появляются вещи из разряда «100 книг», «100 фильмов». Не будет ли чего-то вроде «100 спектаклей, которые нужно посмотреть»? И что сделать, чтобы школьники пошли к классике с веселым лицом?**

- Мне очень трудно, как вы понимаете, ответить на этот вопрос, потому что все общество ищет ответы и, по большому счету, найти не может. Но, по крайней мере, две проблемы здесь совершенно очевидны. Первая проблема состоит в том, что, как я уже говорила, классика – это очень сложные тексты. Они действительно очень сложные. Это нам, ученым, кажется, что все очень просто, и то не всегда, но у нас, по крайней мере, есть ощущение, что в классических текстах нет каких-нибудь сверхсложных приемов и всего остального... Вот взял Тургенев и написал «Отцы и дети», взял еще кто-то и написал что-то очень простое. Но мы понимаем, что эта простота относительная. Для того чтобы этот текст стал простым, человек должен быть подготовлен. Навык чтения воспитывается с раннего детства, десятилетиями. Все начинается, грубо говоря, в детском саду, в семье, в начальной школе, где должны учить читать. Учить читать сложные тексты. И программа по литературе, которая складывалась в школе с середины XIX века, подчиняется одной задаче. Нужно сделать так, чтобы молодой человек четырнадцати-пятнадцати лет был в состоянии более или менее адекватно прочитывать Пушкина как писателя, который может ему что-то дать. Сейчас, когда идет довольно

существенно изменение программы именно на уровне начальной школы, когда идет изменение программы детских садов, когда в среднюю школу приходят ребята, которые не умеют пересказывать тексты, не умеют составлять рассказы по картинкам, когда утрачен ряд навыков, формирующих читателя, им действительно очень сложно интерпретировать эти тексты. Молодые люди не знают, как подойти к ним. Им не хватает скорости чтения, не хватает понимания того, как делаются тексты. И это мешает очень сильно. Таким образом, получается, что мы навязываем им классику, считая, что это нечто хрестоматийное, но для них это не хрестоматийный материал, для них это новые тексты. Вторая установка – это низкий миф о классике. Классика – это то, что мы должны читать, потому что «почему-то мы должны это знать». Любимая мысль о том, что классика учит не тому, в чем нуждается современный человек, что она говорит о рефлексии, а нужно говорить о других вещах – это уже «общее место». Хорошим выходом из ситуации мне кажется включение в постановку пояснительных моментов, где школьникам объясняется условный язык театра. Например, героиня танцует, но они должны понять, что она не танцует, а разговаривает. Просто есть язык вербальный, а есть язык жестов и движений. Или же сокращенные постановки. Пусть часть урезается, зато то, что школьники посмотрят, все же, отложится у них в памяти и, быть может, побудит к прочтению текста. А что касается «100 спектаклей», то они их не посмотрят хотя бы потому, что они просто не записаны ни на какие носители.

***- Вчера при просмотре спектакля была предложена довольно тюзовская формула – оставьте билеты, если вам понравился спектакль. Подготовка до спектакля – это интересно, а что, если после работать со зрителем? И готовит ли одно поколение другое?***

- Насколько я знаю, да, такая работа бывает. Приходят целые классы, которые смотрели спектакль, а потом рассказывается все, что им уже пытались рассказать со сцены. И, как показывает опыт, эти обсуждения бывают довольно интимными и эффективными. Потому что любому человеку, даже загнанному на спектакль насильственным образом, есть

что сказать. А театр – это то место, где можно и нужно говорить.

**Л.А. Якушева**  
*г. Вологда*

### **ИСТОРИЯ И ДРАМА: ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ГОЛОСА РОССИИ» В ВОЛОГДЕ**

Рождению явления всегда сопутствует своя логика. Фестиваль «Голоса истории» возник на изломе столетий в особом месте. Именно здесь, на рубеже XIX-XX веков, когда-то успешно «прижились» и «пустили корни» модернистские культурные проекты. Речь идет о развитии промысла кружева и масла (ни тот ни другой продукт не являлись для Вологодчины своими, корневыми) и, одновременно с этим, рождении мифологемы «Вологда – несостоявшаяся столица» [3, 17], которая успешно транслировалась со времени возникновения в городе первого исторического музея. Успешность продвижения и трансляции этих текстов культуры – «любой по форме, технологиям и целям исполнения результат креативного акта (акта творчества), имеющий отождествляемые социально-культурные последствия своего проявления» [4, 425] – является не только примером осуществления модернистских практик рубежа веков, но и поводом поиска идей по формированию нового символического пространства города.

К наиболее очевидным и уже осуществившимся постмодернистическим проектам можно отнести сюжет, обозначенный авторами песни «Вологда» (Б. Мокроусов и М. Матусовский, 1976 год). Ее строчки: «Город, где резной палисад», – положили основание одному из ведущих брендов, успешно закрепившемуся в сознании жителей не только России, но и самой Вологды, несмотря на то, что палисады – это фрагменты архитектурно-пространственной среды городов

средней и южной полосы России. С 1993 года в Вологде усилиями историка и краеведа А.В. Быкова возникает (сначала в виде выставки, потом и музея) экспозиция, представляющая новую сквозную линию в биографии провинциального города: Вологда – дипломатическая столица России, с уточнением даты искомого образа: 1918 год. Речь идет об истории пребывания в Вологде иностранных послов, чья миссия в России была осложнена революцией, сменой власти и, тем не менее, осуществлялась в соответствии с международным правом и интересами иностранных государств, представителями которых они были [1].

Театральная жизнь города в конце 90-х также переживала подъем. В ТЮЗе с 1984 года появился постоянный главный режиссер Б.А. Гранатов (ученик Ю. Еремина и А. Эфроса), работающий над созданием театра-семьи-дома; драматический театр постоянно экспериментировал с представлением на сцене вологодской исторической темы. В 1991 году директор театра Любим Поздняк и зампред правительства области Евгений Парамонов в коридорах Министерства культуры утвердили проект проведения в Вологде ландшафтного фестиваля. С 1992 года к работе над его организацией был привлечен А. Свободин, В. Калиш, Ю. Рыбаков и другие известные театральные деятели, которые сформулировали фестивалеобразующую идею. Она отразилась в названии – «Голоса истории» и концепции: использовать архитектурную среду в театральных постановках. С 1995 года фестиваль проводился и в стационарных помещениях, обозначив еще одну сюжетную линию для его участников: театр и история.

Феноменология фестиваля может быть определена как действие, явление и событие. При этом, меняющееся содержание помещается в рамки как традиционных форм – спектакль, зрелище, праздник, так и ситуативных: сэйшены, хеппенинги. Успешность многолетнего существования фестиваля, как представляется, связана с тем, что составлением программы, организационными вопросами постановок, распространение билетов осуществляет Вологодская

филармония – постоянно работающая в режиме «антрепризы». Вопросами приема театров заняты работники структурных подразделений Департамента культуры, волонтеры Вологодского Дома актера. Во время фестиваля работают творческие лаборатории (ведущие критики обсуждают каждый спектакль), проводятся встречи со зрителями, театральные капустники; были организованы: научная конференция (1993) публичные лекции (2012) читки пьес (2010), выставка работ театральных художников (1995). Формообразующее начало фестиваля сочетает в себе консерватизм (традиционное, дисциплинарное, коллективное, многоэтажное) и демократическое – непредсказуемое, импровизационное, эмоциональное. Содержание фестиваля представлено:

- исторической драмой (основные коллизии которой строятся вокруг исторической личности, борьбы социальных групп; осуществляется суд над деяниями прошлого, звучит тема народ и власти);
- показом личности и истории ее становления (в контексте истории/с точки зрения истории).

Фестиваль как культуросообразный проект реализуется и за счет того, что Вологда, при населении города 307 тысяч человек, обладает мощным культурным потенциалом и традициями. В городе 8 музеев художественного и 10 музеев историко-культурного профиля; 7 театров и 13 театральных площадок. По данным социологического полевого исследования (7 фестиваль, 2003 год, метод «квазислучайного отбора» анкет 390 участников опроса) каждый зритель за год бывает:

3,76 раз в театре

2,9 раз в музеях

2,4 раза на выставках

2,6 на концертах «серьезной» музыки [2, 11]

По представленным данным, по опыту многолетнего «включенного наблюдения» можно утверждать, что в Вологде есть свой профессиональный, подготовленный, сознательный, знающий искусство зритель.

Оформление фестиваля во времени и в пространстве; четкая и слаженная система соотношения административной,

финансовой и творческой составляющих на различных его уровнях позволяет не только констатировать его успех (фестивалю 21 год), но и с надеждой смотреть в будущее, поскольку «Голоса истории» – это еще один успешно реализованный постмодернистический проект Вологодчины.

### **Право голоса. 2012**

Еще задолго до открытия театральный форум 2012 года предложил свой вариант того, как в нынешней экономической ситуации сохранить высокий художественный уровень, который задавали участием в фестивале прошлых лет труппы МДТ и БДТ Санкт-Петербурга; театр «Мастерская Фоменко», театр «У Никитских ворот», театр Романа Виктюка – Москва; Калужский драматический; театр юного зрителя СамАрт; Ведогонь-Театр из Звенигорода, Кудымкарский драматический и другие театры.

Прежде всего, это его афиша. Здесь были моноспектакли (Landestheater Германия, Свой театр Вологда), камерные постановки (Государственный Пушкинский театральный центр Санкт-Петербург, Камерный драматический театр Вологды), антрепризные показы продюсерского центра «Омитра» Москва, гастрольный вариант спектакля БДТ им. Г. Товстоногова «Дядюшкин сон», спектакли в сценической коробке театра и с использованием естественной декорации – Вологодского Кремля (3 спектакля: Владимирского, Кемеровского и Братиславского (Словакия) театров).

Жанровая составляющая не уступала географической: музыкальная феерия «Алые паруса» (ТДиМ Вологда), трагедия «Гамлет» (Вологодский драматический) комедия «Буря в стакане воды» (Москва, «Омитра») драма «Дом Бернарды Альбы» (ArtTheatre Братислава). Пушкинский театральный центр (Санкт-Петербург) показал и вовсе ситком под названием «Хроника времен Бориса Годунова», составленный из текстов А. Пушкина, Н. Карамзина и М. Мусоргского. Представленные на суд зрителей драматургические произведения У. Шекспира, А. Пушкина, Г. Лорки соседствовали с переложениями для сцены прозаических произведений С. Алексиевич «Чернобыль:

хроника будущего» (Ландестеатр, Германия), А. Платонова «Возвращение» (Кемеровский ТДиМ), Н. Гоголя (пьеса «Дорога» В.Балясного была представлена Вологодским ТДиМ). «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского сыграла актерская труппа БДТ из Санкт-Петербурга.

Если предыдущие фестивали делились на конкурсные и внеконкурсные показы, то, отказавшись от услуг жюри, 11 фестиваль предложил развернутую афишу вологодских театров. Впервые на фестивале был представлен Вологодский кукольный и Череповецкий камерные театры.

Вопреки пессимистическим прогнозам, фестиваль – как вдумчивая творческая лаборатория – состоялся. С одной стороны, благодаря поддержке известных российских театральных критиков, среди которых были – Е. Дмитриевская (Москва), И. Холмогорова (Москва), Т. Тихоновец (Пермь), В. Спешков (Челябинск). С другой – предложив новую форму участия в фестивале историков театра, которые представили публичные лекции (Б. Любимов, В. Силюнас). Фестиваль этого года свою просветительскую миссию реализовал, организовав общение вологодской интеллигенции, студенчества с московскими коллегами, представившими обзор современной ситуации в театре (Б. Любимов) и театрального действия и драматургии в Испании XVII века (В. Силюнас). Таким образом, в публичных диалогах, современность также была соотнесена (формально и по существу) с историей, а слушатель смог определить себя через сюжеты и образы прошлого.

11 международный фестиваль уже стал историей, которую совместно творили: талантливые русские Актеры (каждый коллектив был встречен долгими и искренними овациями) и неслучайные, подготовленные театральной средой Зрители (каждый присутствующий хотя бы раз уже был на спектаклях «голосов» или слышал о фестивале). Поэтому именно эти июньские дни стали живой иллюстрацией к утверждению: Вологда – театральный город.

Был ли у фестиваля 2012 года свой «голос»? Как представляется, был. Наиболее востребован и расслышим стал голос непафосный, сдержанный, который представил



Ландестеатр (исполнительница Дж. Хиггинс, реж. И. Лизенгевич), Кемеровский ТДиМ (реж. И. Латынникова), Государственный Пушкинский центр (реж. В. Рецептер) и БДТ им. Г. Товстоногова (реж. Т. Чхеидзе). Открытием фестиваля можно считать вологодского «Гамлета» (реж. З. Нанобашвили, художник В. Рубинштейн) с его интеллигентной и аллюзорной сценографией, камерным мизансценированием. Приз зрительских симпатий, безусловно, получили бы яркие и зрелищные спектакли Вологодского ТДиМ, реж. Б. Гранатов («Дорога» по «Мертвым душам» Н. Гоголя и «Алые паруса» по повести А. Грина). Особый эмоциональный отклик оставили спектакли на открытой площадке театров из Братиславы и Кемерово. А Владимирский драматический театр постановкой «Андрей Боголюбский» (С. Морозов) достойно задал высокий тон всему разворачивающемуся действу в театральной Вологде во время открытия.

Чем запомнится 11 международный?

- Расхождением во мнениях и даже спорами: театр переживает стагнацию или развивается (а у вологодских театров период подъема?); современный театр – это площадка для экспериментов или сакральное место живого отклика? Нужно задействовать все творческие силы города или усилить фестиваль за счет профессионализма организаторов, участников и наблюдателей.

- Продолжением линии пристального всматривания в судьбу обыкновенного человека перед лицом истории, и, как представляется, усилением темы близкого круга (соратников, друзей, семьи). «Голоса» 2012 года – это истории страстей, сильных чувств – любви, возмездия, сострадания. По ходу фестиваля складывалось впечатление, что нашему торопящемуся, толкающемуся и суетливому времени театр противопоставил силу личности, ее масштаб в деяниях и чувствах.

Искусство и организация процесса, современное и вечное, традиционное и неожиданно возникшее при выходе артистов на ландшафтную площадку древнего города, звучание

хора и солирование – в этом и заключается право вологодского фестиваля на собственный голос, свою историю.

### **Библиографический список:**

1. Быков, А.В. Дипломатический корпус: исторический роман о русской революции [Текст] /А.В. Быков. – Вологда: МДК, 2012. – 416 с.

2. Вологодский зритель и фестиваль: Сборник материалов [Текст] / VII Международный театральный фестиваль «Голоса истории»// Отв. за вып. И. Горожанова. – Вологда: ВКК, 2003. – 95 с.

3. Воронина, Т.Н. Авто- и гетеростереотипы восприятия образа Вологды [Текст] /Т.Н. Воронина, А.В. Федорова // Слово и текст в культурном сознании эпохи: сборник научных трудов. Часть 6. Отв. ред. Г.В. Судаков. – Вологда: Легия, 2010. – 330 с.

4. Фадеева, И. Национальный семиозис и современная русская культура [Текст]/ И. Фадеева, В. Сулимов // История совести. – № 3 — 4. – Сыктывкар, 2011. – С. 425–428.

5. Якушева, Л.А. Обзор событий XI Международного театрального фестиваля «Голоса истории»[Текст] /Л.А. Якушева // Театральный альманах: Вологодский ордена «знак почета» государственный драматический театр. – №5, 2012. – С.2-10.

6. Международный театральный фестиваль «Голоса истории»: Официальный сайт фестиваля [Электронный ресурс]. // <http://www.cultinfo.ru/voices/2012/index.htm>

**В.Л. Маматенко**

*г. Киев*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАБОТЫ С АКТЕРАМИ-ПОДРОСТКАМИ НА МАТЕРИАЛЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В СТИХАХ Л. КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ»**

*«Только искусство вдохновляет,  
воодушевляет на жизнь,  
поэтому дети достойны настоящего  
драматического искусства, а не только игры в театр»  
Б. Глаголин*

Детский театр берет свое начало еще с хранителей древнейших языческих культов, с тех, кто некогда проводили детей через обряд инициации — посвящение детей в полноправные члены племени. Обряд инициации — это грандиозный спектакль, который складывался тысячелетиями, но в каждом конкретном случае тщательно готовился взрослыми и разыгрывался детьми. Спектакль разыгрывался в сложных декорациях, требовал и соответствующей костюмировки, и грима. Не менее важную роль многочисленные дети-актеры играли во времена античного театра. Уже в то время (и позже и, конечно, сейчас) использование игры детей и подростков в спектаклях было одним из способов передачи театральных традиций и профессиональных ценностей «по наследству» следующему поколению, по сути, детский театр — неотъемлемая часть системы профессиональной подготовки и воспитания актера.

Особенное развитие детское театральное творчество получило в Западной Европе в эпоху средневековья, откуда на рубеже XVI — XVII веков попадает сначала в Украину, а затем и в Россию. Театральные занятия включались в учебные планы всех образовательных учреждений, сначала духовных, а затем и

светских. Театр играл, как и сейчас, огромную роль в воспитании и образовании молодого поколения.

Всплеском же активности детского театрального движения был отмечен рубеж XIX — XX веков. Именно в начале XX века без детей уже не обходятся никакие массовые праздники. Однако с 20-х и до 80-х годов XX века театр, где играют дети, оказывается исключенным из ряда эстетических явлений и становится исключительно педагогическим феноменом. Необычайный подъем активности детского театрального движения вновь начинается с конца 80-х годов. Набирают силу многообразные формы детской театральной деятельности. Возникают театры, которые вновь стремятся к тому, чтобы их рассматривали в кругу эстетических явлений.

Сама сущность театра как искусства во многом связана с явлением именно детской игры, которая, трансформируясь, приобретая новые качества и свойства, составляет суть театрального, драматического искусства. Поэтому современный профессиональный театр, не только своим рождением, но и всей дальнейшей жизнью обязан детям как носителям первозданности открытия сложного человеческого мира.

У многих выдающихся русских актеров и деятелей театра путь на профессиональную сцену начинался с детства — это М.С. Щепкин, А.И. Ленский, П.М. Садовский, М.Н. Ермолова, К.С. Станиславский и многие другие.

Уже давно доказано, что основы личности, и способности человека к художественной деятельности психологически, физиологически и даже социально закладываются именно в детском возрасте. В период раннего детства, когда одно из самых важных мест в жизни ребенка занимает именно детская игра, игра как деятельность способствующая познанию окружающего мира.

Выдающийся театральный деятель, сподвижник К.С. Станиславского — Н.А. Попов впервые озвучил принципиальный вопрос: «Детский театр или театр для детей?». Попов был убежден, что дети как особая возрастная категория нуждаются (в смысле эстетического, художественного воспитания) в профессиональном детском театре, где вместе с

взрослыми актерами будут играть и дети (подростки). Б. Глаголин – известный театральный деятель начала XX века, говорил о том, что дети достойны своего театра, театра, где будет ставиться без каких либо поблажек полноценная, высокохудожественная драматургия. Считая детей полноценными личностями, он взволнованно писал о проблемах детского воспитания: «Какое несчастье, когда детей не влечет ни к театру, ни к сочинительству, ни к рисованию или строительству, музыке... Надо развивать тогда в них эту еще не заговорившую потребность...». Глаголин пропагандировал детскую игру в театре не только, как временную забаву для детей, но и как полноценное театральное искусство. Он писал: «Только искусство вдохновляет, воодушевляет на жизнь, поэтому дети достойны настоящего драматического искусства, а не только игры в театр».

Сейчас круг студий, кружков, любительских театров, курсов и т.д. для детей (подростков) в Украине и за ее пределами значительно расширился. Родители, понимая полезность такой деятельности, стремятся отдать своего ребенка в то или иное заведение с театральным уклоном, дабы ребенок раскрепощался, умел красиво говорить и четко формулировать свои мысли, свободно владел своим психофизическим аппаратом, не стеснялся выходить на сцену и т.д. Но не каждый родитель задумывается о качестве образования (театрального), его ребенка. К сожалению, многие заведения с театральным уклоном в наше время занимаются «выкачиванием» денег, а педагоги забывают о своей высокой миссии – воспитание ребенка. Педагог должен являться наставником и другом и родителем. Именно в детском (подростковом) возрасте формируются важнейшие составляющие личности: психофизическое развитие человека, его мировоззрение, мировосприятие, позиция и взаимоотношения в социальной среде, эстетические вкусы, умение мыслить, иметь свое отношение и точку зрения на тот или иной факт и т.д. Плохо организованный процесс обучения в театральной школе (или студии) есть не что иное как прямой обман – обман ребенка. Занятия по актерскому мастерству, подменяются постановкой

спектакля с юными актерами. Подождите, а как же подготовка актеров школы К.С. Станиславского?! Многие считают, что этап становления и познания профессии актера можно опустить и сразу же приступить к работе, которой занимаются дипломированные актеры. Но это равносильно игре на музыкальном инструменте, без основ музыкальной грамоты. Можно часто услышать, мол, зачем детям забивать голову не нужными вещами: тренажами, упражнениями, этюдами, движенческими дисциплинами, вокалом и т.д.? Однако ребенок вправе получить полные, фундаментальные знания о профессии актера. Даже если половина из них не свяжут свою жизнь с искусством, то во многом те бесполезные, по словам некоторых педагогов: тренажи, упражнения и этюды, движенческие дисциплины, вокал и т.д. помогут в жизни. Так как в процессе занятий и формируется человек, его эстетические вкусы, человеческие качества и умение жить в социальной среде и подсознательно закладываются фундаментальные, важнейшие элементы, которые уже упоминались ранее. О проблемах человеческого и творческого воспитания детей, об отсутствии актерской школы для детей можно говорить намного подробнее и намного дольше, но минуя этап познания актерской школы, актерской базы, обратимся к другой немаловажной проблеме – проблеме работы с актерами-подростками над драматургическим материалом.

Работа над драматургией не возможна без фундамента, азов актерской школы. И при работе с актерами-подростками педагог-режиссер несет не только ответственность за воспитание актера, но и является поводырем в работе над пьесой, так как подростки имеют малый жизненный багаж и задача педагога – повести их правильным путем.

Важнейшей проблемой является, в этих условиях, проблема отбора материала. С учетом того, что материал будет исполняться актерами – подростками приходится просеивать его не через одно сито. Вся драматургия, которая берется в работу с актерами-подростками, должна быть адаптирована для восприятия материала самими юными актерами, а так же современным зрителем. А значит, режиссеру молодежного

театра необходимо найти ключи к трактовке материала, поднять актуальные вопросы и найти идею, которая тронет современного зрителя и в первую очередь заразит самого актера-подростка. Необходимо найти те «манкы», которые поведут, увлекут актера, разворошат его воображение. Сейчас, как кажется, театр возвращается к психологическим проблемам, выносит на первый план судьбу человека, простые человеческие взаимоотношения, оказываются востребованы проблемы, близкие каждому. Многие тексты из разряда современной драматургии не имеют ценности для детского и подросткового театра: ни драматургической (невыполнение элементарных драматургических законов: отсутствие событийного ряда, конфликта, хорошо прописанных персонажей с их сверхзадачами и сквозными действиями), ни идейной, ни эстетической (со скудным, иногда и не нормативным, лексиконом). Благодатная почва для обучения актеров-подростков работе над драматургическим материалом и над ролью – классика, много раз поставленная, но вечно актуальная.

Интереснейший материал для анализа и актерского разбора в детском театре представляет исторический роман в стихах Л. Костенко «Маруся Чурай». Сам жанр – исторический роман в стихах, уже ставит нелегкие задачи в работе. События в романе разворачиваются в 1658 году на Полтавщине, на фоне освободительной войны украинского народа под руководством Богдана Хмельницкого. Маруся Чурай – украинская народная поэтесса-песенница, с ее песнями казаки шли в военные походы:

«Ведь девушка, не просто так, Маруся,

То – голос наш. То – песня. То – душа.

Когда в походы строилась ботава,

Её же песней плакала Полтава» [1].

В романе описывается ее личная драма – в юности у девушки было множество ухажеров, среди которых был молодой козак Иван Искра, но своё сердце она отдала Грыцю Бобренку, с которым позже тайно помолвилась. Грыць ушел на войну, а девушка ждала его четыре года. Но, вернувшись с войны, он полюбил дочь богатого полтавского помещика. Маруся не выдержала утраты и решила отравить себя зельем,

которое взяла у местной ведьмы, но которое по роковой случайности выпил Грыць: «Подобного дела не знала Полтава, / Пусть встанет совесть на страже права!» [1]. Суд приговорил девушку к смерти, но она была амнистирована указом Богдана Хмельницкого, в котором шла речь о помиловании «за заслуги отца и её песни, которые давали боевой дух, в тяжелые годы войны».

В наше время – время технического прогресса, интернетизации, пропал момент кропотливой умственной работы, логического мышления, психологического анализа, что является необходимым при работе с драматургией и ролью. Важно было влюбить ребят в материал (жанр историческая драма, не очень понятен подрастающему поколению), пробудить интерес и желание покопаться в историческом прошлом страны и людей. Так же возник вопрос о знаниях (точнее их отсутствии), в сфере украинских национальных обрядов и традиций, быта, воспитании, моральных устоев, законов того времени. Какому именно испытанию, например, должна быть подвергнута молчащая на суде Маруся:

«Так что ж мы будем думать и гадать,  
Когда об этом есть закон, и он – не новость,  
Пора б ее ордалии предать,  
И пусть палач определит ее виновность» [1].

Или как объяснить актерам степень напряженности ситуации, о которой сообщает нарочный, прибывший на суд, без подробного исторического и географического обзора:

«Богдан казаков к Белой собирает.  
Нужна подмога. Нужны люди, порох.  
Потоцкий к Родзевилу подступает...  
<...> Ну вас, право, к бесу.

Под Белой Церквою в томлении полки.  
Пылает Киев. Сожжены Трилеса,  
У вас же вот как гибнут казаки!» [1].

Много времени уходит на понимание этих вопросов и часто приходится возвращаться к ним в процесс работы, так как эти факты диктуют многие обстоятельства фабулы, определяют мотивацию поведения героев, их взаимоотношения.



Современному подростку требуется приложить усилия, чтобы прочувствовать обстоятельства, формирующие поведение исторического персонажа. Всё говорит о том, что юные актеры не приучены к сознательной, самостоятельной работе, которую они должны выполнять вне репетиционного процесса. И драгоценное репетиционное время приходится тратить на то, чтобы снова вернуться к застольному периоду, и часто режиссер-взрослый вынужден вмешиваться в процесс постижения материала ребенком и приносить ему информацию в готовом виде, объяснять все события, конфликты, действия, логику поведения персонажей, их взаимоотношения и т.д.

Следующий важный момент в работе над данным произведением стоит в том, что это роман в стихах. Разнообразие ритмов, соединяющихся в тексте, часто заимствованных из песенной, фольклорной традиции, иногда имитирующих строй устной «историзированной» речи, в тексте Костенко – одно из главных достоинств романа. Яркая звукопись («Там бой. Там смерть. Граница взрыта конницей» [1]) здесь сочетается с мастерством построения диалога и наделением каждого участника судебного процесса не только своей позицией, но и своим строем речи. Красота и неспешность описаний в романе (Опасливо вечер крадется помалу, / Колодцы с зари не спускают зениц, / И окрики стражи шныряют по валу, / Усталые совы спят в нишах бойниц» [1]), соседствует с психологически и ритмически напряженными, полными действия фрагментами. Из-за «интернетизации», общения почти исключительно в соцсетях, у юного актера утрачиваются и навыки живого общения, и чувство слова, деформируется восприятие, скудеет способность выражения собственных чувств. Что говорить об особом общении – общении языком поэзии:

«Душа чужая, это правда, тёмный лес,  
Не думаю, что каждая, как море.  
Душа чужая – семь верст до небес,  
Что ни верста, то слёзы, горечь, горе...» [1]. Образный ряд романа Лины Костенко очень богат и разнообразен, поэтому

предоставляет множество возможностей по «языковому воспитанию» юного артиста.

Умение выражать четко, доступно мысль, живо, естественно общаться стихотворной строчкой – большая проблема. Понять авторский стиль, присвоить его себе – основа актерской работы. Важнейшая задача чисто техническая – речевая. Современный человек живет в других ритмах, воспринимает и обрабатывает информацию в мгновение ока. Этот фактор влияет на скорость общения людей. При исполнении же роли в исторической драме часто нужно говорить большой поток текста на одном дыхании и при этом не терять мысль. Показательный пример – фрагмент монолога Маруси:

«А смерть кружит, кружит, кружит,  
У кола, рядом, около,  
И сыплет липкий белый снег,  
В очи впалые сокола.  
А я ничего не вижу...  
В глазах бежит карусель...  
Кружит, кружит, кружит,  
Страшная та метель!  
Танцует хищная, пьяная,  
Серьгою из льдинки трясет,  
Как голову Иоанову  
Ироду в руки несет...» [1].

Отсюда возникает немаловажный вопрос ощущения ритмической основы произведения. Очень часто актеры-подростки в работе не ощущают темпо-ритма сцен и материала в целом.

Существует еще вопрос – возрастные роли, которые должны исполнять юные актеры. Важно понимать, что в детском театре значимо сыграть не старость или молодость как таковые, а любовь, ненависть, сочувствие, жалость, презрение. Не нужно играть возраст, так как актеры начинают комиковать, работать на общепринятых штампах изображения возраста. Юные актеры должны просто брать обстоятельства усталости, болезненности, что присуще людям в возрасте. Но всё это, а также другие факторы, всего лишь техническая сторона работы

с материалом. И эти проблемы возникают в любом полноценном творческом процессе.

Роман Лины Костенко сегодня читается не столько как текст о судьбе главной героини – Маруси Чурай, не о ее личной драме, а о мире, который ее окружает. Она находится в некоем вакууме, созданном людскими страхами и влиянием окружающих: «Что скажут?», «Подумают?». Своей пустой болтовней досужие сплетники могут погубить человека. Как случилось и с Марусей, из-за ложных показаний в суде, личного предвзятого отношения к ней, нежелания разобраться, что случилось на самом деле. Чтобы сыграть спектакль на эту тему, актеры должны иметь свою позицию и точку зрения, которая зачастую отсутствует у молодых людей, и в этом случае театр выполняет неоценимую роль, обучая мыслить.

Подводя черту под вышесказанным, необходимо еще раз вернуться к вопросу актерской школы, азов, с которых необходимо начинать занятия с детьми. Преступным является пропуск актерской школы, так как на данном этапе закладываются все фундаментальные основы развития творческого организма. Этот этап основополагающий для дальнейшей работы актеров-подростков, и в частности, в работе над драматургией. И ни в коем случае педагог, работающий с подрастающим поколением, не должен заниматься профанацией своих прямых обязанностей – воспитания человека как творческой единицы.

### **Библиографический список:**

1. Костенко, Л. Маруся Чурай [Электронный ресурс] / Л. Костенко. // [http://samlib.ru/l/lerner\\_a\\_i/marusyachuraye.shtml](http://samlib.ru/l/lerner_a_i/marusyachuraye.shtml)

**Б.Ф. Степанов, Г.Н. Трущенко**

*г. Новосибирск*

## **ТРАДИЦИИ РУССКОГО ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Значение народного творчества в театральном искусстве огромно. Театральная история отмечает, что уже в XVII – XVIII вв. на Руси одновременно существуют театр *народный* и *профессиональный*.

В XVII в. достигает своего расцвета искусство скоморохов, заложившее мощный фундамент развитию народного театра.

Первые попытки устроить профессиональный театр в XVIII в. связаны с именем Петра I (театр Кунста). Петр I хотел создать театр, в который могли бы приходить все желающие. Такой театр должен был стать идеологическим защитником его преобразований.

Чуть позже, в Москве, Петербурге и других крупных городах получил распространение театр *«охочих комедиантов»*. Артистами в таких театрах были мелкие чиновники, учащиеся, грамотные ремесленники, рабочие, солдаты.

Репертуар вначале состоял из мелких сценок комического или фарсового характера. Затем появляются интермедии, а вслед за ними и большие по размеру спектакли, чаще всего инсценировки популярных в то время произведений литературы. «Охочие комедианты» устраивали представления в специально отведенном помещении. Извещения о спектаклях иногда публиковались даже в газетах. За вход полагалась невысокая плата. Театр «охочих комедиантов» объединял черты народного и профессионального театров.

К 70 – 80-м годам XVII в. относится возникновение *школьного театра* в России. Его организаторами были

преподаватели духовной школы (впоследствии Славяно-греко-латинская академия), а актерами – учащиеся.

У истоков школьного театра стоял известный политический деятель того времени и драматург *Симеон Полоцкий* (1629 – 1680). Русский школьный театр отличался злободневностью, стремлением отвечать на насущные потребности времени.

В XVIII в. большую роль в жизни школьного театра сыграл известный общественный деятель и писатель *Феофан Прокопович* (1681 – 1736). Он написал пьесу «Владимир», ставшую вершиной драматургии школьного театра. В образах языческих жрецов, боровшихся с киевским князем Владимиром, современники легко угадывали врагов петровских реформ. Приближая пьесу к современности, Прокопович использовал в ней некоторые приемы народного театра, особенно в комических сценах.

Появление театральных кружков и любительских театров, упоминающихся в театральной летописи в XVIII веке, свидетельствует о глубоком и возрастающем интересе зрителей к этому поистине волшебному виду искусства. Магия действия, затронув практически все социальные слои общества, распространилась со сцен императорских театров на подмостки домашних (крепостных) театров, любительские сцены, организованные в крупных солдатских гарнизонах, где спектакли ставились для офицеров по указанию начальства. Уже в XIX веке пьесы ставятся «для собственного удовольствия и для увеселения простого народа». Спектакли солдатских театров посещали низшие воинские чины, мещане, небогатые купцы, разночинцы, крестьяне и прочая публика. Репертуар традиционный, народный. Как правило, ставились три-четыре пьесы. Самые распространённые комедии «Царь Максимилиан», «Царь Ирод», «Лодка». Тексты религиозных пьес «Царя Максимилиана» и «Царя Ирода» и другие сохраняются преданием. В «Лодке» поэтизировалась вольная разбойная жизнь.

В начале XIX века любительское театральное искусство входит в повседневную реальность дворянства вместе с другими видами искусства, воздействуя на его стиль жизни. Это

выразилось в изменении привычного уклада жизни дворян, их занятий и досуга. Новому увлечению домашним спектаклем в дворянских усадьбах предшествовали совместные вечерние чтения по ролям пьес русской и западной классики и постановка «живых картин».

Во второй половине XIX века «культурный быт старой дворянской усадьбы не исключал художественного дилетантизма». Это ярко проявилось в театральных начинаниях усадебных помещиков, поскольку участниками любительских спектаклей часто являлись не актёры-профессионалы, а просто люди, увлекающиеся театром. Иногда это были художники, артисты и писатели, т.е. люди «мира искусства». Среди актёров, занятых в таких спектаклях, чаще всего бывали члены одной или нескольких семей, их друзья и знакомые. В то же время, в любительских спектаклях, устраиваемых дворянством, играли нередко дворовые люди и крестьяне. Ставились эти спектакли с целью оживить жизнь семьи, сделать её более эмоционально насыщенной, интересной, деятельной [1]. Любительский театр начал входить в культурный быт дворян значительно позднее таких традиционных дворянских забав, как балы, маскарады, костюмированные праздники. Среди театральных представлений, заимствованных с Запада, костюмированные праздники и маскарады занимали особое место. Однако маскарадные переодевания в принципе противоречили глубоким церковным традициям в православном сознании. Переодевание и элементы маскарада в народной культуре допускались лишь в ритуальных действиях рождественского и весеннего циклов, которые должны были имитировать изгнание бесов, в них нашли себе «убежище» остатки языческих представлений. Европейская традиция маскарада, начавшая проникать в дворянский быт ещё в XVIII веке, сливалась с фольклорным ряженьем, в котором отчётливо просматривалась языческая культура. Маскарад, как прообраз любительского театра становится внутрисемейным дворянским праздником. Известно, например, что театральные затеи органично вписывались и в усадебную жизнь обитателей Спасского-Лутовинова – родового имения семьи Ивана Сергеевича Тургенева в Орловской области

[2]. Крепостной театр, основанный здесь Иваном Ивановичем Лутовиновым, являлся одним из первых в Орловской губернии. Репертуар усадебного театра включал в свой состав: трагедии, комедии классические оперы, и даже, балетные спектакли. Особенно славился в округе спасский оркестр, исполнявший сложнейшие музыкальные произведения. Интерес к театральному делу проявляла мать И.С. Тургенева, Варвара Петровна, создавшая в 20-е годы XIX века в имении свой домашний театр. Камерные спектакли, проходившие нередко в парке, становились визитной карточкой Тургеневых. Зрителями этих представлений были не только мценские и чернские помещики, но и люди, духовно близкие дворянской фамилии, и, что особенно важно, сведущие в этом деле. Устроители спектаклей отдавали предпочтение трагедиям греческих классиков: Софокла, Эсхила, переведённым И. Мартыновым, а также трагедиям А.В. Озерова, комедиям А.С. Грибоедова, А.А. Шаховского, Н.И. Хмельницкого. Театральные представления становились настоящим культурным событием для местного дворянства и привлекали в усадьбу Тургеневых многочисленных поклонников этого вида искусства. Совместными усилиями И.С. Тургенева, Д.В. Григоровича, В.П. Боткина и А.В. Дружинина был поставлен фарс «Школа гостеприимства». Иван Сергеевич также стал инициатором постановки трагедии «Эдип в Афинах», написанной А.В. Озеровым.

Увлечение домашним театром не обошло и семью Льва Николаевича Толстого. Благодаря Софье Андреевне – жене писателя, в Ясной Поляне, также проходили семейные театрализованные праздники. Получив прекрасное домашнее воспитание, обладая тонким эстетическим вкусом, она среди прочих искусств обожала и театр. В молодости Софья Андреевна и сама пробовала свои силы и участвовала в домашних спектаклях, устраиваемых в семье. Весёлые представления на Новый год, Рождество и в святки – с ряжеными: «медведем», «поводырём», «козой», «турчанками» и «турками» – всегда устраивали в Ясной Поляне, и сам Лев Николаевич был большим любителем организовать что-нибудь

необычное для своих гостей. Приходили в эти дни в дом к Толстым и дворовые, они пели, плясали, устраивали народные игры. Участие простых людей в театрализованных постановках вместе с членами семьи писателя было обусловлено как демократическими тенденциями во всей России в середине XIX века, так и ситуацией сближения, которая складывалась в усадьбе между Толстыми-помещиками и крестьянами. Дворянская традиция любительского театра, столь популярная в семье писателя в начале 60-х годов, стала проникать и в культурный досуг простых яснополянских жителей. В это время писатель также увлекался педагогикой, им были открыты школы для народа в Ясной Поляне и в её окрестностях. Стремясь разнообразить жизнь своих учеников в школе, Толстой-учитель вносил в неё элементы игры. Особенностью толстовской школы в это время были театрализованные постановки и праздники, которые организовывал писатель для своих учеников. Особое место в устройстве яснополянской школы занимали театрализованные представления в дни народных праздников, органически вплетавшиеся в канву деревенской жизни. Так, на Новый год и Рождество в школе проходили костюмированные представления с народным пением, плясками, ряжеными. Отмечалась в крестьянской школе и масленица. Помимо обязательного атрибута праздника – угощения гостей из народа блинами, конфетами и фруктами – в школе ставили ученический спектакль, доставлявший детям «невиданное удовольствие». В постановке «театров» участвовали яснополянские ученики, сам Лев Николаевич и его учителя-помощники. Нередко на масленицу разыгрывались комические сценки, сочинённые писателем. На такие праздники обычно приглашали родителей учащихся, местных жителей, а также учителей и детей из других школ, организованных Толстым. Театрализация проникала и в учебный процесс. Так, например, на уроках истории, посвящённой войне 1812 года, одни ученики наряжались русскими солдатами, а другие – французскими. В кабинете, где проходили занятия, разворачивались живописные сцены баталлий и других событий, связанных с отечественной войной.



Все это создавало предпосылки для формирования устойчивой традиции любительского театра. Повзрослевшие дети, выращенные писателем, впоследствии сами становились организаторами литературных и музыкальных вечеров, розыгрышей, любительских спектаклей.

В конце декабря 1889 года в Ясной Поляне ставится спектакль «Плоды просвещения» по одноимённой пьесе Л.Н. Толстого. Примечательно, что впервые, для любительского спектакля Толстые использовали произведение, написанное самим Львом Николаевичем. Спектакль состоялся 30 декабря 1889 года. В день премьеры в доме было много публики. Специально в Ясную Поляну приехали гости из Тулы и Москвы, присутствовали на постановке и местные жители. Устроители спектакля выпустили самодельную программу и цветную афишу. Играли в любительском спектакле дети Льва Николаевича: дочери Татьяна, Мария, сыновья Сергей, Лев, а также племянницы Маша и Вера.

Конечно, спектакль обладал в значительной мере свойствами дилетантизма, присущими любительским театрам. Это было обусловлено различными причинами, вытекающими в первую очередь из яснополянского усадебного уклада. Среди них раскованность, простота во взаимоотношениях обитателей усадьбы, постоянных и временных. Во-вторых, так называемый дилетантизм был связан и с отношением самих хозяев яснополянской усадьбы к ней именно как к усадьбе. В глазах её гостей, не зажатых жестким обязательным регламентом усадебного быта, она приобретала значение загородного дома. Во многом это объяснялось их временным пребыванием в толстовской усадьбе. Все эти обстоятельства способствовали созданию оригинального домашнего спектакля, который более не был повторён ни на одной профессиональной сцене в том виде, в каком он предстал в Ясной Поляне.

Иное качество русские любительские театры приобретают в XX столетии. После 1917 года, все театры – императорские и частные – были объявлены государственной собственностью. Разруха социальная и экономическая приводила к тому, что людям было не до театров. Многие

деятели культуры, среди которых композиторы, писатели, артисты, вокалисты, – уехали из страны. Театры потеряли также существенную часть публики.

Тем не менее, театр искал пути выживания в новых условиях. В годы НЭПа русское искусство стало понемногу возрождаться – но в новых условиях. Это было время процветания театров-кабаре. Драматические театры, привлекая публику в зрительные залы, искали для постановки пьесы легких жанров: сказки и водевили – в это время рождается новый театр. Так, замечательный спектакль «Принцесса Турандот» по сказке Гоцци, студии Вахтангова, за лёгким жанром которого скрывалась острая социальная сатира, с огромным успехом идет и в наше время. Но подобные спектакли были, пожалуй, исключением. В основном новые советские пьесы были прокламацией новой власти. Тем не менее, рождается качественно новый театр советского периода, родоначальниками которого явились Николай Фореггер, Сергей Эйзенштейн, Сергей Юткевич, Сергей Герасимов и еще много ярких, выдающихся деятелей советского искусства.

Непростой период развития театра в условиях тоталитарного социализма еще требует дальнейшего осмысления в теоретическом и практическом аспектах. Навсегда в истории страны остались имена Юрия Григоровича, Аркадия Райкина, Иннокентия Смоктуновского; драматургов: Михаила Булгакова, Алексея Арбузова, Виктора Розова, Александра Володина, Леонида Филатова; драматических режиссеров и актеров: Константина Сергеевича Станиславского, Владимира Ивановича Немировича-Данченко, Евгения Вахтангова, Александра Таирова, Соломона Михоэлса, Рубена Симонова, Георгия Товстоногова, Анатолия Эфроса, Юрия Любимова и еще очень многих выдающихся деятелей советского театра. Но всем им, истинно талантливым людям, приходилось выживать в удушающей атмосфере советской цензуры. Часть театров, с таким трудом созданных, была фактически разгромлена, а многие деятели культуры расстреляны или приговорены к заключению.

В 1930-е годы обращение к иностранным современным авторам в драматических театрах было запрещено. Исключения рассматривались отдельно на самом высоком уровне (как «Трехгрошовая опера» Б. Брехта.)

Главным положительным героем советских пьес на несколько десятилетий стал пролетарий – собирательный образ «простого советского человека». Значительное место в репертуаре всех театров заняла лениниана. Театральный Ленин являл собой мудрого доброго положительного героя.

В период «оттепели» в культуру театра стремительно вошло поколение шестидесятников. В Москве, по распоряжению министра культуры Е.А. Фурцевой открывается знаменитый театр на Таганке под руководством Ю.П. Любимова – театр, который сразу выявил оппозиционный настрой к театральному соцреализму и отход к театру поэтическому, символическому, площадному. Театр на Таганке, сразу став самым популярным театром не только Москвы, но и всей страны на долгие годы, официально был определен как театр самой низкой категории – ниже шли только самодеятельные коллективы. Как это ни странно, творчество именно этого театра дает мощный импульс развитию любительскому театру, который тогда еле влачит свое существование, зажатым со всех сторон цензурой, литованием, и различными социальными табу, накладываемыми на свободу репертуара и творчества. Любительские театры сосредотачивались при клубах и дворцах культуры, где практически не существовало свободы выбора направления развития творческих идей «искренних дилетантов». По всей стране начинают развиваться народные театры, самодеятельные студии, школьные драматические кружки. Огромное развитие в 60-е годы получают студенческие творческие коллективы, из которых вышло целое поколение ярких имен, целые театральные школы и направления. Однако, за «оттепелью» наступила очередная полоса жесткого государственного руководства. Как когда-то Цензорский комитет в царской России закрывал спектакли в императорских театрах, советская партийная номенклатура (Министерство Культуры СССР, «Главлит», партийные районные и городские

функционеры – райкомы и горкомы) точно по таким же идеологическим соображениям не допускают на сцену многие драматические произведения, а кого-то буквально выталкивают в эмиграцию. Так случилось, например, с Юрием Любимовым.

Годы перестройки привели, в числе других изменений, и к театральным переустройствам. Сначала (конец 80-х – начало 90-х годов XX столетия) экономическая разруха привела к тому, что театры получили свободу, поскольку ими мало интересовались. Именно в этот период значимыми становятся те малые драматургические формы, которые очень гармонично используются в молодежных и любительских театрах.

В числе наиболее ярких и талантливых драматургических явлений выделяются литературно-драматические эксперименты известного актера того же Театра на Таганке – Леонида Филатова, который помимо своей основной актерской деятельности занимался литературой: писал стихи, пародии на известных советских поэтов. У него вышли книги «Про Федота-стрельца, удалого молодца», «Большая любовь Робин-Гуда», «Лизистрата», «Сукины дети» и другие ныне известные произведения. Филатов является автором множества пьес, среди которых: «Золушка до и после. Жестокая сказка в двух частях по мотивам Шарля Перро», «Эликсир любви или несколько мелких неприятностей из жизни доктора Мишеля и его слуги Огюста», «Любовь к трем апельсинам Карло Гоцци» и др. Несмотря на то, что пьесы Филатова больше ориентированы на чтение, большая часть этих пьес может представлять интерес для любительского театра. Все эти произведения несут в себе мощный императив позитива и философскую глубину. В них есть материал для размышления для молодого поколения, пытающегося определить свою систему жизненных ценностей, которые сегодня ему так необходимы. Крайний индивидуализм, лежащий в основе большинства конфликтов новейшей драмы, одиночество, дарованное идеологией постиндустриального общества, и базирующиеся на нем темы метаморфоз сознания, суицида, патологий личности и т.п. чужд нашей национальной традиции, которая формировалась на основе идеи соборности, общинности

– т.е. диаметрально противоположных человеческих ценностей. Тексты Л. Филатова, в противоположность, проникнуты тем жизнеутверждающим началом, которое так необходимо всем нам, для сохранения наследия русского театра и всей нашей культуры в целом.

Возрождение интереса к любительскому театру с начала XXI века доказывает актуальность его существования и как творческой площадки и как места поиска новой позитивной идеи, могущей стать альтернативой «чернушности» современной, в большинстве случаев, коммерческой драмы. Традиции, заложенные в его основе должны стать той духовной силой, которая будет способствовать дальнейшему развитию культурной жизни России.

#### **Библиографический список:**

1. Лотман,Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства. (XVIII-начала XIX века) [Текст]. - Санкт-Петербург : [б.н.], 1996.
2. Проц, Е.В. Театральные затеи в Спасском // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. [Текст] Л., 1990. С. 165.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Никольский Алексей Андреевич**, режиссер, педагог, пом. художественного руководителя театра «Et cetera» под руководством Александра Калягина по спецпроектам (г. Москва)

**Семьян Татьяна Федоровна**, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск)

**Малютина Наталья Павловна**, доктор филологических наук, профессор кафедры украинской литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова (г. Одесса)

**Шевченко Елена Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Поволжского федерального университета (г. Казань)

**Пономарева Елена Владимировна**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск)

**Четина Елена Михайловна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Пермского государственного университета (г. Пермь)

**Кислова Лариса Сергеевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета (г. Тюмень)

**Колесникова Анастасия Александровна**, аспирант кафедры культурологи Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского (г. Пенза)

**Яшина Ольга Сергеевна**, аспирант кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Волокитина Наталья Ивановна**, аспирант кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Загороднева Кристина Владимировна**, кандидат филологических наук, инженер научно-исследовательской части (НИЧ) Пермского государственного научно-исследовательского университета (г. Пермь)

**Голованов Игорь Анатольевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Сейбель Наталия Эдуардовна**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Бодрова Людмила Тимофеевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Кубасов Александр Васильевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы и методики их преподавания в специализированной школе Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург)

**Шилова Евгения Николаевна**, ассистент кафедры английской филологии Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург)

**Федоров Василий Викторович**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории массовых коммуникаций Челябинского государственного университета (г. Челябинск)

**Седова Елена Сергеевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск)

**Загидуллина Марина Викторовна**, доктор филологических наук, профессор кафедры теории массовых коммуникаций Челябинского государственного университета (г. Челябинск)

**Улюра Ганна Анатольевна**, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института литературы им. Т.Г. Шевченко Национальной академии наук Украины (г. Киев)

**Селютина Елена Александровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинской государственной академии искусства и культуры (г. Челябинск)

**Литовская Мария Аркадьевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века Уральского государственного университета (г. Екатеринбург)

**Якушева Людмила Алентиновна**, кандидат культурологи, доцент кафедр: теории, истории культуры и этнологии; литературы Вологодского государственного педагогического университета (г. Вологда)

**Маматенко Владислав Леонидович**, актер, педагог, режиссер, руководитель молодежного театра-студии «ArtUp. Твори свободно» (г. Киев)



**Степанов Борис Фёдорович**, профессор, кандидат технических наук зав. кафедрой Экономики и управления Новосибирского технологического института (филиала) Московского государственного университета дизайна и технологии;

**Трущенко Галина Николаевна**, старший преподаватель кафедры Технологии и дизайна швейных изделий НТИ (филиала) "МГУДТ" (г. Новосибирск)

# ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Сборник научных статей  
по итогам V Международной  
научно-практической  
конференции-фестиваля «АРТсессия»  
(Челябинск, 29–31 октября 2012 г.)

Ответственный редактор Н.Э. Сейбель

Компьютерная верстка: О.В. Логинова  
В оформлении обложки использованы фотографии Н.  
Яковлевой, А. Лебедевой и А. Иголевской

ISBN 978-5-91274-170-8

Сдано в набор 23.12.2012. Подписано в печать  
Формат 60х90 /16. Объем уч.-изд.л.  
Заказ № Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ФГБОУ ВПО «ЧГПУ»  
454080 Челябинск, пр. Ленина, 69