

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Сборник научных статей
по итогам VI Международной
научно-практической конференции-фестиваля
АРТсессия
(Челябинск, 11 – 13 ноября 2013 г.)

Челябинск 2013

ББК 8:792
УДК 83:85.33
Л 64

Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам VI Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 11 – 13 ноября 2013 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. – 228 с.

ISBN 978-5-91274-225-5

В сборнике представлены итоговые материалы VI Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия»: «Литература и театр: Модели взаимодействия», проводившейся в ноябре 2013 года в Челябинском государственном педагогическом университете. В статьях, составивших сборник, рассматриваются проблемы теории «катарсиса» в истории литературы и театра; эстетический, этический, эмоциональный аспекты катарсиса и их взаимодействие; форм и способов коммуникации со зрителем в современном театре; зрителя, как объекта катарсического воздействия; трансформации героя при эволюции катарсиса и др.

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

Рецензенты:

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

Доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии, литературы Российского университета театрального (ГИТИС) ***А.Л. Ястребов***.

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю 6

ПРОБЛЕМА КАТАРСИСА В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Тютелова Л.Г.

Новые условия эстетической коммуникации в русской драме XIX века 8

Пономарева Е.В.

Катарсис в лиро-эпическом произведении (малая проза Г. Садулаева) 17

Шарыпина Т.А.

К проблеме эволюции представления о катарсисе в литературно-философской мысли Германии XVIII-XX вв. 24

Сейбель Н.Э.

Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера 36

Лешукова Л.Ю.

Диалог и игра со зрителем в современном театре 48

ПРОБЛЕМА КАТАРСИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Голованов И.А.

«Очищение» и смерть в драматургии и публицистике А. Платонова 57

Бодрова Л.Т.

Рецепции «Гамлета» в России 1900-1930-х годов: художественные практики и прорыв в теории катарсиса 65

Михина Е.В.

Драматургия Чехова: стратегии переосмысления 77

Никольский А.А. Манифест театра жестокости А. Арто и театр ГУЛАГа	88
Стрелец Л.И. Оппозиция живое/мёртвое в пьесах К. Скворцова	97
Маркова Т.Н. Возможность катарсиса в обстановке удручающей обыденности (по пьесам Л. Петрушевской)	103
Кубасов А.В. Драматургический потенциал киносценария Л.С. Петрушевской для мультфильма Ю.Б. Норштейна «Шинель»	110
Садовникова Т.В. Визуальная организация сценического пространства как основа для зрительской интерпретации пьесы (на материале спектакля театра «Манекен» «Беги, Веничка, Беги...»)	119
Улюра Г.А. Катарсис как рецептивная установка. Как сделаны проекты русской Новой Драмы («Зимняя война»)	126
Селютина Е.А. Между экстазом и манией: женские образы в трагедии А. Зензинова «Детей держите за руки или на руках» в контексте вопроса «кто виноват»	137
Малютина Н.П. Геометрия существования или метафизика веры в пьесе Анны Яблонской «Бермудский квадрат»	146

ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР: ТРАГЕДИЯ БЕЗ КАТАРСИСА

Лошакова Г.А. Комедия Й. Шрейфогеля «Вдова» в рамках эволюции концепта «самоотречение» (die Entsagung)	153
Волокитина Н.И. Социально-политическая сатира в драме Ф. Верфеля «Человек из зеркала»	160

Седова Е.С. «Записка» У.С. Моэма: пьеса вне канона	165
Бент М.М. Трансформация фарсовых персонажей в пьесе Т.С. Элиота «Вечеринка с коктейлями»	172
Шевченко Е.Н. Без трагедии и без катарсиса: к проблеме трансформации жанра в новейшей немецкой драматургии	178
Бент А.Г. Носители функций античного хора в современной английской драме («Соглядатай» П. Шеффера)	201
Загороднева К.В. Экфрасис и катарсис в пьесе Н. Коурда «Обнаженная со скрипкой» и её сценическое воплощение	209
ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР: СИНХРОНИЗАЦИЯ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ	
Чумаченко М.Н. Совместимость форматов («Самосвал» на АРТсессии)	217
Филонов В.Ф. Игровые стратегии и литературный материал («Глазами клоуна»)	219
Давыдова М.Р. Юмор, полный трагизма («Шуточка» А.П. Чехова на сцене)	221
Снопков О.И. Нелинейная драма и проблема катарсиса («Дело чести» Л. Хюбнера)	223
Сведения об авторах	225

К ЧИТАТЕЛЮ

В сборнике представлены итоговые статьи и материалы VI Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия «Литература и театр: модели взаимодействия», прошедшей в Челябинском государственном педагогическом университете 11 – 13 ноября 2013 года на тему: «Катарсис как проблема литературы и театра». Одна из наиболее сложных категорий классической эстетики стала предметом осмысления как в общетеоретическом плане, так и в связи с конкретными драматическими текстами.

Понимаемый расширительно катарсис как этический результат эстетического воздействия не раз переосмыслился теоретиками искусства, литераторами, философами и психологами с целью изучения механизмов катарсического воздействия, объекта и субъекта, строения текста, соотношения в нем морального и эстетического. В самом общем виде границы понятия, сформулированные античными классиками, связаны с «припоминанием» и «узнаванием», которые составляли механизмы катарсиса по Платону, и «страхом и состраданием», испытываемыми зрителями трагедии, составлявшими суть понятия у Аристотеля. «История категории – пишет Н.Д. Тамарченко – процесс расширения первого (первоначального) ее значения, которое обычно связывают с именем Аристотеля»¹. Катарсис – категория, соединяющая искусство с миром, она означает «уровень притязаний» того или иного произведения на совершенствование зрителя, а через него мира в целом. Этим объясняется возвращение к переосмыслению теории катарсиса от эпохи к эпохе: большое количество теоретических трудов по теории драмы и её катарсическому воздействию на зрителя, написанных на излете Возрождения, в XVI веке; катарсис, трактуемый как гармония у Гете; важнейшие труды по эстетике, написанные в первой трети XIX века; задача существенно пересмотреть суть категории, поставленная Б. Брехтом и его последователями. Эстетическая теория снова и снова отказывается от простых решений и простых толкований. «Если мы не понимаем, что такое катарсис, – писал П. Брук, – то

¹ Тамарченко Н.Д. Катарсис [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 93.

только потому, что теперь его отождествляют с эмоциональной паровой баней»². Особенно проблема катарсиса осложняется в современной драматургии, существующей на стыке страшного и смешного, казалось бы, отказавшейся от дидактики и часто постулирующей свою моральную индифферентность. В этой связи формат АРТсессии, в котором соединяются научная, театральная и дискуссионная части, позволяет в процессе профессионального общения выработать собственные исследовательские позиции по отношению к тому или иному литературному материалу. 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.

Данный сборник состоит из трех разделов. В первом – статьи по теории драмы и историко-литературные работы обзорного характера. Во втором – статьи, посвященные проблеме катарсиса в русской драматургии. В третьем – исследования проблемы катарсиса в европейской драме XIX – XXI веков. Статьи во втором и третьем разделах сборника расположены в хронологическом порядке. За точку отсчета взят год рождения автора, произведению 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.

² Брук П. Пустое пространство [Текст] / П. Брук; пер. Ю.С. Родмана, И.С. Цымбал. – М.: Прогресс, 1976. – С. 155

ПРОБЛЕМА КАТАРСИСА В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Л.Г. Тютелова

г. Самара

Новые условия эстетической коммуникации в русской драме XIX века

В современной русской драматической теории представление о драматическом произведении формируется преимущественно благодаря классической эстетике. Но в соответствии с достижениями русской литературоведческой школы исторической поэтики стоило бы обратить внимание на кардинальные изменения поэтического языка, которые не учитываются эстетической традицией. В рамках европейской литературы эти изменения произошли в конце XVIII века и позволили создать совершенно новые драматические произведения, освоение которых по старым правилам оказывается невозможным. Об этом говорит история пушкинской драмы, а впоследствии гоголевской, тургеневской, толстовской: традиционный театр оказался не в состоянии представить своему зрителю пьесы драматургических новаторов.

Изменения, о которых идет речь в данной работе, в первую очередь касаются авторской сферы. В ее рамках становится возможным диалог нескольких личностных позиций: позиции автора, героя и читателя/зрителя, являющихся участниками новой коммуникативной ситуации, не известной драме до конца XVIII века.

Именно в середине XVIII столетия, как о том свидетельствует история развития европейских литератур, драматический автор начинает видеть мир не как готовый результат завершившего акта творения, а как неготовый. В этом отношении он отличается от автора предшествующей поэтической эпохи – риторической. Поскольку риторические традиции отчасти сохраняются в русской литературе XIX века, обратим внимание на слова А.Ф. Мерзлякова. Он полагает, что художник не в силах ни «сотворить нового, ни представить всего, что сотворил верховный

творец»: «...будучи творцами в маленьком своем мире, должны мы сохранить тот порядок, который запечатлел он в огромном своем мире <...> самое название творца заставляет вас следовать уставам природы» [8, 131].

По мнению А.Ф. Мерзлякова, как, впрочем, и многих его предшественников и современников, акт творения уже совершен. Его итог – мир, частью которого является человек. А индивидуальное авторское творчество – это лишь воспроизведение уже осуществленного акта творения. Поэтому художник должен «смотреть на природу или весь мир <...> так же, как взирает на него существо высочайшее. Он должен обнимать ее одним взглядом <...> сей порядок и стройность, сию вселенную <...> переносит он в мир, им созидаемый» [8, 119–120]. Поэтому в мире любого произведения, при том что в нем существует множество героев, каждый видит себя не с позиций собственного индивидуального «я», а с позиции некоего «другого». К этому «другому» и обращены реплики персонажей, что ярко представлено в театральной практике. Так, в спектакле по мольеровскому «Тартюфу» А. Эфроса достаточно много сцен, когда свои монологи или большие реплики диалога актеры произносят, обращаясь не к партнеру по сценической площадке, а к некому «другому», незримо присутствующему на сцене, но не видимому зрителем. В этих сценах герои даже стоят обращенными не друг к другу, а к зрительному залу. Поэтому зрителю и кажется, что эти реплики обращены именно к нему.

Собственно, даже в ситуации, когда персонаж выражает «свою» оценку другого героя, он не столько **убеждает** в правильности этой оценки партнеров по сцене, сколько **декларирует** «свою» позицию. Но она оказывается лишь точной или искаженной позицией, воспроизводящей абсолютную позицию видения героя – условие единства и целостности драматического мира риторической поэтической эпохи.

Когда на рубеже XVIII–XIX веков представление о единстве бытия, его божественной законосообразности и осмысленности [6, 21] подвергается сомнению, для построения драматического произведения как целого и законченного утрачивает свое значение **абсолютная позиция** видения и оценки изображаемой действительности.

Эстетическая установка авторов новой поэтической эпохи иная, нежели у их предшественников, которые полагали, «что творческий акт уже свершился в прошлом и потому его идеальная мера уже существует» [4, 266]. Художники конца XVIII – начала XIX века считают, что «творческий акт еще длится и сама мера его не

дана в готовом виде – она рождается и оформляется в самом процессе становления мировой целокупности» [4, 266]. Для литературного процесса это означает, что художник предстает в роли «автономного творца, соучаствующего в незавершенном акте творения» (С.Н. Бройтман) [4, 265]. Он творит собственный авторский мир, воспринимаемый как изначально неготовый, становящийся, обретающий свое завершение и целостность только в процессе этого становления.

Возникает понимание, что, во-первых, в творческом процессе не последнее место отведено человеку с его собственной индивидуальной позицией видения настоящего, а, во-вторых, индивидуальная точка зрения на мир рождается в процессе художественного созидания. И если ранее, чтобы увидеть художественный мир в его сообразности, законченности необходимо было встать на позицию, открывающую всю целесообразность изображенного мира, его завершенность и законченность, то есть на позицию «другого», которая задана изначально, то в новой поэтической ситуации завершающей является только индивидуальная позиция видения и оценки действительности как становящаяся позиция.

Следовательно, целостность драматического мира оказывается результатом, во-первых, открытия для всякого «я» позиции «другого» как индивидуальной позиции, во-вторых, диалога с ней. Причем диалога в его философском понимании.

Проблема целостности драматического высказывания заставляет обратить внимание на идеи М.М. Бахтина об авторе как конститутивном моменте художественной формы» (М.М. Бахтин), чье единство, целостность и завершенность – это «единство не предмета и не события, а единство обымания, охватывания предмета и события» [1, 269]. А потому авторская трансгредиентность как позиция завершения – это вневходимость всем моментам героя – пространственным, временным, ценностным, смысловым, позволяющая «собрать героя», существенно его восполнить до целого теми моментами, которые герою не доступны, «ибо герой не может конституировать сам себя как некую психологическую данность» [1, 15].

Важно, как отмечено М.М. Бахтиным, что познавательно-этическая активность автора как конститутивного момента художественной формы направлена в первую очередь на «другого». Автор «не может выдумать героя, лишённого всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора <...> Автор-художник преднаходит героя данным независимо от его чисто художественного акта...» [3, 173] и вынужден вступить с ним в

отношения, предполагающие восполнение образа героя с позиции авторской вменяемости. Таким образом, отношения, оформлением которых являются ответные реакции героя на его видение с позиции «извне», – необходимое условие целостности и завершенности художественного высказывания.

Но в классической драме при эстетических установках, свойственных риторической культуре, «другой» как «взгляд извне», дополняющий героя до гармонического целого, обнаруживается в самом герое: он видит себя только таким, каким он предстает и «взгляду извне», то есть он видит себя с позиции «другого». Собственно, и автор стремится увидеть мир с тех же позиций. Поэтому мир канонической драмы целостен благодаря представлению в нем одного единственного взгляда на реальность. Взгляды автора и героя направлены в одну сторону и сущностно не различаются. Поэтому каноническое драматическое высказывание **МОНОЛОГИЧНО** по существу.

В новой личной ситуации автор должен обрести индивидуальную, неповторимую в другой позиции видения. Механизм этого «обретения» помогают увидеть идеи философско-диалогистов. Занимаясь проблемами бытия индивидуальности в ситуации разрушения единого целостного мира, они полагают, что человеческая личность «осуществляет себя» в ответственном поступке на границе и перед лицом другого такого же единственного, как и она сама, в сфере между-бытия. М. Бубер, например, утверждает: «“Между” – не вспомогательная конструкция, но истинное место и носитель межчеловеческого бытия... По ту сторону субъективного, по ту сторону объективного, на узкой кромке, где встречаются “я” и “ты”, лежит область “между”... Мы приблизимся к ответу на вопрос, что есть человек, после того, как научимся видеть в нем существо, в чьей динамической природе и органической способности быть вдвоем совершается и опознается встреча Одного и Другого» [5, 141].

Поэтому архитектура единственной жизни может быть осуществлена только в ситуации причастной вменяемости по отношению к «другому» тоже единственному и на границе отношений «я-для-себя», «я-для-другого» и «другой для меня». А как замечает М.М. Гиршман, «единственно возможное для каждого движение от себя к другому и от другого к себе, проясняя их глубинную нераздельность и неслиянность, одновременно оказывается и возвращением к первоначальному единству, но не теоретической общности, а реального общения» [6, 451].

Ситуация диалога «я» и «другого» характеризуется как между-бытие – межличностное отношение-общение. Оно «несводимо ни к одной отдельной человеческой личности, но в то же время, оно ни в каком своем даже универсальном значении не теряет конкретно-личностного характера и проявляется как первоначальная, “врожденная” энергия общения – диалога» [6, 450].

На основании *сущностных диалогических* отношений с «другим» автора, обладающего индивидуальным видением и оценкой происходящего, открывается индивидуальность и неповторимость авторского взгляда как основание целостности художественного произведения, но только при условии, что и «другой» выступает как индивидуальное, самоценное «я». Следовательно, новый принцип целостности, в основании которого лежит авторское индивидуальное видение «я» и «другого», обнаруживающееся благодаря диалогу «я – другой», можно назвать *диалогическим*. Он возникает в ситуации, когда автор перестает апеллировать к тому, кто находится по сравнению с ними в привилегированной точке отсчета, открывающей абсолютную перспективу видения реальности. В новых поэтических условиях художник демонстрирует возможность видения мира с собственных внутренних позиций, что и отмечает изменение содержания взгляда на мир, обозначенного как завершающий.

Следовательно, творческий акт драматурга времени индивидуальной авторской поэтики – это акт индивидуального личностного познания мира. Причем важно: мира, находящегося в процессе становления. Способы и приемы этого познания выбираются и создаются автором самостоятельно, и они соответствуют не сложившейся традиции, а авторской индивидуальности. Эта индивидуальность раскрывается в диалоге с принципиально другим «я». В плане сюжетной разработки драматической темы – другим автором как иным взглядом на подобную ситуацию, в плане непосредственного овладения реалиями человеческой жизни – другим взглядом на них, принадлежим герою и читателю/зрителю. Причем в последнем случае особенно важно, что меняется содержание «я» героя, и становится принципиально иным место и роль читателя/зрителя в коммуникативной ситуации. О новом содержании образа героя мне уже приходилось писать [12, 178–183]. Поэтому остановлюсь только на втором аспекте проблемы.

Как правило, в теории драмы диалогические отношения автора, героя и читателя/зрителя не рассматриваются. Петер Зонди, например, полагает, что «отношение зрителя к драме знает лишь полное отчуждение или полное тождество, но не его вхождение в драму и не обращение к ней» [14, 15]. Войти в мир

драмы можно только через отождествление себя с героем, а не через диалог с ним. Читатели как бы «изъеются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и оценок» [2, 209], что и приближает их к иному миру. Они видят его как вневременное пространство, не имеющее, по мнению Петера Зонди, референта в действительности [14, 16].

А потому реплика героя является не обращенной к зрителю. Этому обращению препятствует тот характер границы художественной реальности, который обнаруживается в классической драме, с одной стороны, и необходимость апелляции к привилегированной позиции видения драматической ситуации, с другой.

При этом стоит учесть, что «граница» – это необходимое условие диалога. В диалогической теории М.М. Бахтина изоляция называется первичной функцией формы, благодаря которой «содержание» – «действительность познания и этического поступка» – освобождается «от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» [1, 32].

Благодаря этому освобождению становится возможным свободное формирование содержания, освобождается творческая энергия восприятия, а сам предмет действительности, освобожденный художественной формой «от ответственности перед будущим событием» [1, 60], выделяется из целого, «обретает способность собраться в единство в себе самом, обрести свою собственную завершенность и как бы заговорить своим собственным голосом, явить свою сущность как целостность и полноту» [9]. При этом «голос» завершенной целостности должен быть, во-первых, услышан и воспринят, а, во-вторых, ему должен быть дан ответ.

Но в контексте проблемы данной статьи, речь идет не о характере границы эстетической реальности как таковой, а об особенностях границы в драме новой поэтической эпохи. В этой драме важным моментом является открытие возможности восприятия зрителем изображаемой ситуации «изнутри» при сохранении собственных позиций видения и оценки. Это восприятие предмета «с позиции его окружения», «горизонта, в котором предмет мыслиться» (Н.Т. Рымарь) в условиях, когда окружение обретает свой собственный голос, свою индивидуальную позицию видения и понимания.

Иными словами: новая драматическая форма предполагает «вхождение» зрителя в драму и «обращение» к ней.

Предпосылкой возникновения новой ситуации восприятия драматического события в истории театра стало изобретение сцены-коробки. Разместившийся строго визави перед сценой-

коробкой зритель был вынужден смотреть через сцену, как в окно, за которым «открывалась необозримая даль мира» [7, 157]. На зеркало сцены «осуществлялась геометрическая проекция картин мира; эти картины предполагали единую точку зрения – линейной перспективе в построении декорации и мизансцен идеально соответствовала такая же линейная перспектива в «построении» зрительского восприятия» [11, 280]. Сцена-коробка впервые задала проблему восприятия драматического события «извне» с перспективой проникновения в изображаемый мир. Положение внешнего наблюдения свидетельствует о необходимости восприятия драматического мира как мира, имеющего собственные границы и требующего усилий для их преодоления и сохранения при этом собственного «я».

Ориентация театра на особенности восприятия драматического мира «через окно» формировала представление о новой позиции восприятия в драме. Эта внешняя позиция не позиция катарсического завершения, связанная с отождествлением себя с героем, а позиция изучения, исследования происходящего на основании «контакта» с участником действия и в то же время «дистанции».

Для новых диалогических отношений автора, героя, зрителя/читателя оказалась важной фигура комментатора, или, как его называли западные исследователи, *соглядатая*, которая указывает на необходимость восприятия происходящего с «позиции окружения» и в то же время его завершения с позиции «извне».

Эта фигура часто мыслится как авторская (фигура автора под маской героя, как в юродивый в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина) или близкая к ней (Николай Иванович Сарынцев в пьесе Л.Н. Толстого «И свет по тьме светит»). Но стоит помнить, что в новой поэтической ситуации авторское «я» как и всякое другое «я» – это «я-для-себя», индивидуальные границы которого оформляются в диалоге с принципиально другим «я». А потому ситуации тождества быть не может. Но важно, что у автора появляется возможность указать на границы драматической реальности как условие завершения драмы, и, что более важно, на необходимость видения драмы «изнутри» со своих собственных жизненных позиций.

Благодаря *соглядатаю* обнажается механизм вхождения читателя/зрителя в мир драмы через контакт с героем, а не отождествление себя с ним. Более того, *соглядатай* указывает на необходимость активного индивидуального, личностного наблюдения-расследования происходящего. При этом на «контакт» с центральным героем может выводить читателя/зрителя не только *соглядатай*, но и другие персонажи,

точнее – *соглядатаем* может становиться почти каждый. Об этом, например, свидетельствуют интерпозитивные ремарки пьес Тургенева, в которых открывается видение сцены с позиции разных ее участников.

Во французской современной теории драмы появились работы, сопоставляющие опыты драматургов XX века с творчеством авторов детективов. Сравнивающий работу драматурга с работой автора детектива, который ведет своего читателя по пути изучения такого момента в жизни, когда оказались нарушенными жизненные нормы, Ж.-П. Сарразак говорит о драматурге как организаторе процесса расследования [13].

Необходимо обратить внимание на идеи Петера Зонди, оценивавшего изменившуюся театральную ситуацию начала XX века. Он предлагает назвать написанную драму «первичной». Суть ее – межличностное событие, совершившееся в настоящем. А театральная постановка – «представленная драма» – исследователем рассматривается как «вторичная», в которой режиссер, занявший в театральной постановке место драматического автора, стремится к восстановлению действия, к его рамке, к пониманию его устройства.

Это обратное движение – к драматической рамке – важный момент в современной теории драмы, поскольку он обозначает новый вариант драматического завершения, не учитываемый при изучении драматической классики. Это движение к порогу, где и возникают основные смыслы, происходит оформление мира и обретение им ценностей, возможно только для читательского/зрительского сознания, «ведомого» автором. Герой остается принципиально замкнутым в рамках драматического бытия-для-себя, что и демонстрируют особенности поведения действующих лиц пьесы в рамках театрального пространства, более не зависимо от персонажа и его непосредственного поступка. Отсюда и новые принципы драматического завершения, связанные с решением проблемы автора как инстанции видения и завершения в драме.

Поэтому, если вернуться к позиции Петера Зонди, необходимо учесть, что театральный режиссер выступает не столько в роли драматического автора по отношению к героям, участникам драматической коллизии, сколько в роли идеального читателя. И именно работа режиссера свидетельствует о работе воспринимающего драматический мир (на основании текста драмы) сознания читателя.

Для него важна не столько внутренняя позиция восприятия события, связанная с позицией его непосредственного участника, сколько диалог с ней. Преувеличение роли внутренней позиции восприятия обуславливает редукцию в сознании читателя драматической границы. Это приводит к «ограниченному, скудно-примитивному восприятию его на уровне фабулы – как вещи, как фабульной истории, а не искусства во всем богатстве его смыслов» [10, 224].

Поэтому так важна создаваемая паратекстом драматическая рама. Она прочерчивает границы драматического мира, оформляет позицию стороннего наблюдения и активного личностного расследования в драме, предполагающую контакт с внутренней позицией видения и диалог с ней. В итоге автор, для которого паратекст становится единственным вариантом прямого обозначения особенностей видения и оценки драматического события, выступает в роли активного творческого субъекта, познающего жизнь. Он же выступает в роли субъекта, организующего процесс восприятия драматического мира читателем/зрителем. Пересекающий границу зритель в новых поэтических условиях воспринимает драматическую ситуацию как имеющую сущностное отношение к его настоящему. А потому сквозь призму этого настоящего опыта драматическая история получает сейчас и здесь ситуативное завершение, отличное от вневременного завершения монологической драмы.

Библиографический список:

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст]/ М.М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Бахтин, М.М. Эпос и роман [Текст]/ М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
3. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст]/ М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
4. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика [Текст]/ С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
5. Бубер, М. Проблема человека [Текст]/ М. Бубер. – М.: ИНИОН, 1992. – 146 с.
6. Гиршман, М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности [Текст]/ М.М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
7. Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме [Текст]/ Ю.В. Манн. – М.: Coda, 1996. – 474 с.

8. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века [Текст]. – М.: Искусство, 1974. Т. 1. – 406 с.

9. Рымарь, Н.Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство / не искусство» [Электронный ресурс] / Н.Т. Рымарь // Вестник Самарской гуманитарной академии. – Серия Философия. Филология. 2006. – № 1 (4). – С. 247–256 URL: http://www.phil63.ru/bakhtinskaya-kontsepsiya-arkhitektoniki-esteticheskogo-obekta-i-problema-granitsy-iskusstvo-ne-iskusstvo#_edn22 (дата обращения – 30.05.2012).

10. Рымарь, Н.Т., Скобелев, В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности [Текст] / Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев. – Воронеж: Логос-траст, 1994. – 262 с.

11. Силюнас, В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин [Текст] / В.Ю. Силюнас. – М.: РИК «Культура», 1995. – 282 с.

12. Тютелова, Л.Г. Проблема героя в русской драме XIX века [Текст] / Л.Г. Тютелова // Вестник «Самарского государственного университета». Гуманитарная серия. Самара, 2012. – №8 (1) (99). – С.178-183.

13. Sarrazac, J.-P. Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse [Электронный ресурс] / J.-P. Sarrazac. URL: <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=200> (дата обращения – 21.12.11).

14. Szondi, P. Théorie du drame modern [Текст] / P. Szondi. – Paris, Circé, 2006. Trad. de l'allemand par S. Muller (Collection «Penser le théâtre» dir. J.-P. Sarrazac). – 168 p.

Е.В. Пономарева

г. Челябинск

Катарсис в лиро-эпическом произведении (малая проза Г. Садулаева)

Классическое толкование смысла катарсиса восходит к древнегреческой культуре, где под этим явлением понималось «очищение», в особенности от чувства вины. В психоаналитической литературе этот термин впервые появляется в «Исследованиях истерии» (Studienuber Hysterie, 1895) Йозефа

Брейера. Последний добивался устранения симптомов истерии, побуждая пациентов в состоянии гипноза оживлять или вспомнить забытые события детства – часто, но не всегда травматические, – и связанные с ними чувства.

Примером, репрезентирующим гибкость художественной модели, смысловым и эмоциональным ядром которой становится процесс непрерывного переживания катарсиса, является книга Германа Садулаева «Я – Чеченец!» [2], смыслообразующие, ключевые произведения которой восходят к образу искалеченного войной прошлого, перекликающегося с образом предвоенного детства героя-повествователя. Гибкость и подвижность этой художественной модели определяется акцентуацией лирического, психологического и философского пласта произведений, входящих в состав книги.

Автор апеллирует к эмоциональному воспроизведению событий, обнажая чувства и болевые ощущения: не случайно после прочтения в памяти абсолютно размывается фабула, смешиваются многочисленные, но все же однополюсные события, в то время как интонационно-экспрессивные характеристики, ассоциативные образы, пафос и непосредственное мироощущение героя транслируются читателю в полной мере. Внешним каркасом произведения при этом оказывается событийный план, в то время как внутренним стержнем, движущим механизмом художественного целого является лирическое сознание героя, понимаемое как конструктивное ядро лирического мирообраза, определяющего жанрово-стилистические характеристики произведения.

Концептуальным центром, аккумулирующим эмоциональную энергию и логику остальных произведений, является осколочная повесть «Одна ласточка еще не делает весны», которая может расцениваться как относительно автономная. Создание этой повести осмыслялось Г. Садулаевым как своего рода «миссия» – не боясь быть непонятым своими, показать всю силу боли и страданий, стать «щитом», защитить, не желая воевать, отстоять свою сердечную правду, встать над конфликтом, спасти близких, беззащитных, родную землю, жизнь.

Тупики современных проблем цивилизации вряд ли можно разрешить волевыми методами. Не всё, когда речь заходит о столь тонких механизмах, познаётся разумом. Именно этим обстоятельством, наверное, объясняется интерес и потребность в документально-художественной прозе, позволяющей проследить процесс поисков представителями национальных культур своего места, своей роли в новом историческом пространстве.

В военной прозе Г. Садулаева, как правило, сплетаются два сюжета: внешний, связанный с событиями настоящей и прошлой истории, и внутренний, определяющий эмоциональное пространство сознания героя. И если первый определяет смысловое пространство, то второй призван вызвать в читателе со-чувствие, со-переживание, со-ощущение бессилия, страха и боли, рождающееся от постоянного возвращения в страшные воспоминания, не отступающие, не ослабевающие и не отпускающие даже во сне. Герой воспринимает мир эмоционально, живет чувствами, которые очень сложно заглушить голосом разума, отказывающегося подчиняться и помогать человеку в выстраивании отношений с действительностью в обстоятельствах исторического кошмара. И если история (в главах, посвященных современности) выступает как мозаика drobных, осколочных, страшных событий, то лирические отступления, внутренние размышления героя, занимающие значительное пространство текста, являются художественной метой, определяющей стилиевые характеристики произведения, придающие осколочной повести характер художественного целого, основанного в первую очередь на единстве принципов выражения, единстве транслируемого читателю впечатления. Лирик в повести «Одна ласточка не делает весны», неизбежно побеждает историка. Отсюда — изначально заданная диспропорциональность текста, в котором «лирические блоки», адресованные Земле, Матери, Сёстрам, Родине, Дому, Горам, Небу, Светилам — архетипическим символам, составляющим внутреннее психологическое пространство «своё», «родное», «близкое» — преобладают над публицистическими, документальными, посвящающими читателями в события реальной истории.

Любовь, перемешивающаяся с ощущением потери, утраты близких, трепетное и бережное отношение к этнодуховным ценностям своего народа, боль, которую естественно испытывает именно за свой народ представитель чеченской культуры, обуславливает присутствие в произведении какой-то своей, подчеркнута сердечной правды. Автор пытается выразить нескрываемые чувства трепета, восторга, боли, вины, бессилия, которые ощущает герой от невозможности защитить самое сокровенное и близкое. Конфликт возникает как столкновение чьей-то абстрактной или конкретной воли со стороны и собственными идеалами, ценностными установками человека, а пространством для разрешения конфликта становится не только родная земля, дом — конфликт неизбежно переносится за пределы малой родины, проецируется на человеческий разум. Трудноразрешимостью, риторическим характером этой категории объясняется постоянно сопровождающий события лейтмотив безумия, сумасшествия, ирреальности действительности, похожей на сон и сознательным (а, скорее, подсознательным) бегством от неё.

«Вертикальный контекст», становясь способом перехода из внешнего сюжета – во внутренний (психологический), исторический и мифологический выводит смысл выходит за границы отдельного произведения. За счёт такого эстетического решения происходит своеобразное перетекание мотивов, составляется цепь неразрешимых конфликтов. Не случайно художественный мир произведений обильно представлен знаками-символами судьбы, экстраполирующимися в пространственные образы-концепты, составляющие антиномичные смысловые поля: «Прошлое» и «Настоящее», «Настоящее» и «Будущее», «Своё» и «Чужое», «Жизнь» и «Смерть», «Правда» и «Ложь», «Норма» и «Аномалия».

Богатейшим источником представлений о мире становятся фольклорно-мифологические образы, трансформированные в контексте сюжетного развития. Органика мифологического контекста в том, что проявляется подсознательно, задавая систему этико-эстетических кодов как в моделировании художественного пространства, так и в субъективной авторской оценочности.

Именно в главах, посвящённых тем, кого герой призван и не может защитить, тех, где речь идёт о наиболее беззащитных и уязвимых (матери, сёстрах, детях), появляются лейтмотив и интонация плача. Это незначительные «отступления», которые может позволить себе носитель чеченского этического кодекса. Как «кьонах», «нохчо» (чеченец) он должен взять себя в руки и действовать решительно, как человек – он не может не страдать и не болеть душой; как чеченец он должен отстаивать *свою* правду, *свою* культуру, не размышляя и несмотря ни на что, как человек, в жилах которого течёт и русская, и чеченская кровь, воспитанный на двух культурах, он ощущает бессилие и внутреннее разрушение уже от того, что поставлен в такие условия. Конфликт возникает как столкновение чьей-то абстрактной, сильной во всех смыслах воли извне и собственными идеалами, ценностными установками человека, а пространством для разрешения конфликта становится не только родная земля, дом – конфликт неизбежно переносится за пределы чеченской земли (Москва, Петербург), проецируется на человеческий разум. Отсюда – оксюморонность мироощущения «диалога-конфликта» как во внешнем ходе событий, так и, самое главное, внутреннем состоянии лирического героя.

Согласно древним кавказским фольклорным представлениям, дерево, гора, камень, вода, земля, птица, человек – равнозначные составляющие гармоничного мира. Эти же образы выступают своеобразными знаками судьбы и её непосредственным отражением, знаками святости: боль земли – становится болью матери, а, следовательно, и собственной болью. Невозможность

обрести защиту – трансформируется в мотив неудавшегося бегства. Невозможность защитить – рождает образ разрушившейся башни, сооружённой братом, сыном (случайно разбившаяся игрушечная башня, выточенная ложкой, становится предвестием страшных событий тотального разрушения дома, семьи), что соответствует символике разрушающегося национального символа, целой культуры, мира вокруг и самого человека.

События контрастно сталкиваются и в действительности, и в сознании героя: мирная картина – сельский пейзаж, с подробным изображением домашней атмосферы, уклада жизни, с его бескорытием, размеренностью, естественностью неожиданно переходит в мотив «вторжения», который сначала реализуется на уровне «быта» – массовая гибель коров от химикатов, а затем – в финале главы переходит в мотив настоящего вторжения – гибель людей от бомбардировок. Мифопоэтические мотивы, метафоры перетекают в исторические, социальные обобщения, сопровождающиеся натуралистической поэтикой, позволяющей передать масштабы происходящего, а затем автор переводит изображение в сакральный план, в результате чего соплагаются образы, имеющие традиционно высокий, сакральный смысл в представлении чеченца, объединённые семантическим ореолом материнства. Разрушение, поругание этих начал – губительно в координатах чеченского духовного локуса, оно не может не вызвать гнев неба:

«Мы отступники, мы нарушили закон. Мы насилуем землю, убиваем коров, мы спим со светловолосыми женщинами, лаская их груди губами. Поэтому небо обрушилось на нас. В России небо пустое, далекое, ему все равно, что делают люди. Небо над Чечней плотнее, чем сталь, оно близко, его царапают вершины гор. И оно упало на нас, потому что мы нарушили закон» [1, 57–59].

В сознании героя возникает эсхатологическое противостояние образов: Земля – Небо, Гармония – Хаос, Жизнь – Смерть – всё поменялось местами. Хаос исторический традиционно перерастает в хаос энтропийный, бытийный:

«Когда жестокое небо-отец, готовясь к убийству своих детей, копило снаряды и бомбы, ракеты и мины, одевало своих наемников в цвета хаки, мать-земля готовила свою армию сопротивления. В медицинских институтах по всей стране, вместо воинской присяги — клятва гуманизма. Земля не желала отдавать детей без боя. И вот, армия неба, в болотных одеждах, и армия земли, в белых, как летние облака, халатах. Где земля и где небо? Все поменялось местами» [2, 85].

Мифологический план создает некий универсум, позволяющий постоянно переключать регистры, переводя действие в общее бытийное и жизненное пространство. Мотив спасения концептуально организуется вокруг образа убежища, который выступает в своей непосредственной ипостаси – спасает жизни – только в детской игре. В настоящей жизни, в которой игре уже места нет, нет и спасения. В мире тотальной военной опасности человека ничто не способно защитить – боится он того или нет, ожидает угрозы или она неожиданно настигает сама. Война – на территории родины, дома – отсюда дома как такового нет, он утрачивает классический традиционный модус убежища и помещается в семантическое поле опасности, которая катастрофически «приучила» людей к себе. Поэтому то, что пугает сына вернувшегося домой извне, является будничным для матери, не покидавшей родины, человек, привыкший к опасности, закономерно и страшно теряет остроту её ощущения. Такое изображение действительности, с одной стороны объяснимо стремлением следовать реалиям, достоверно изображая жизнь в условиях нового мира, а с другой – в изображении заложена скрытая оценочность: действительность никоим образом не соотносится с традиционными представлениями о должном порядке мироустройства, она искажена, искорёжена обстоятельствами войны:

«Еще помню, как приехал домой после первой войны. Бродил по двору, вспоминал детство, пинал случайные предметы под ногами. Потом зашел домой и спросил мать: почему во дворе вверх дном, тут и там, лежат тазики, из которых кормили птичье население. И мама ответила. Под этими тазиками неразорвавшиеся шариковые фугасы.

После бомбардировок некоторые фугасы не разрываются. Чтобы они не детонировали случайно, сестра накрывает их тазиками. Потом по дворам ходит Сабилов, собирает их (Сабилов – собирающий бомбы) и взрывает в длинном бомбоубежище на поле. Мама говорит спокойно, буднично. Я холодею. Мама, ты раньше не могла сказать? Я ведь пинал там все ногами...» [2, 78].

Герой, испытывающий отвращение к такому порядку вещей, мучительно переживает свою вменяемость и в то же время причастность ко всему – отсюда удвоенное ощущение боли и бессилия человека перед лицом немислимых обстоятельств, ощущение множественной, процессуально-растянутой смерти и в то же время своей особой миссии – написать об этом, донести до всех страшную боль, чтобы не допустить этого в будущем:

«И только я напишу о ласточках. Потому что я сам – ласточка. Не федеральный витязь, не святой моджахед, просто ласточка, которая так и не вернулась под крышу родного дома. <...> Но тот я, он уже никогда не напишет об этом. Поэтому книгу пишу я, другой я, тот, который остался. Тот, который, погибнув, не погибает, полуденная тень, тот, кто, переезжая с место на место, теперь навечно будет чувствовать только одно: что он занимает чужие места» [2, 65].

Таким образом, подчёркнутый трагизм мироощущения героя-повествователя в лиро-эпической осколочной повести Г. Садулаева обусловлен тем, что он находится на пересечении всех «болевых нитей», поэтому, следуя нравственно-этическим установкам как сын, брат, защитник, он должен прятать свою боль, и как бы ни было трудно, не может убежать, спастись, просто закрыть глаза на происходящее. Это будет всего лишь недостойным бегством от обстоятельств, простительным лишь для подростка, но куда сбежать от себя взрослому человеку? Да и возможно, нужно ли это? Сюжетные линии, основанные на непрерывающейся цепи повторов, демонстрируют трагический круг, в котором оказывается герой, безуспешно пытающийся избавиться от страшного прошлого, но вновь и вновь обреченный переживать мучительные ощущения. Герой, то и дело оживляющий или вспоминаящий травматические события, оказывается неспособным вырваться из болевых пут, не получает внутреннего освобождения, а, следовательно, столь желаемый катарсис для него так и не наступает. Возможность пережить очищение в данном случае, скорее, доверено читателю, сталкивающемуся один на один с обнаженным чувством и подсознанием рассказчика.

Библиографический список:

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии [Текст] / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота / Ред., пер. и коммент. Ф.А. Петровского. – М.: ГИХЛ, 1957.– С. 184
2. Садулаев, Г.У. Я – Чеченец! [Текст] / Г.У. Садулаев. – Екатеринбург, 2006.

Т.А. Шарыпина
г. Нижний Новгород

**К проблеме эволюции представления о катарсисе в
литературно-философской мысли Германии XVIII-XX вв.**

Исследование рецепции наследия античности в литературно-философской мысли Германии позволяет со всей очевидностью констатировать, что определяющей в развитии немецкой эстетики является идея преемственности. Эстетизм как особая форма философского и художественного мировидения, абсолютизирующая роль искусства в общественном развитии и творческого начала в духовной структуре личности, имел своё начало в трудах Винкельмана, теоретической и художественной деятельности Гёте и Шиллера, в работах Шеллинга и немецких романтиков. Видя в греческом искусстве идеал «прекрасной человечности», Винкельман заострил внимание на том, что непревзойденная в веках эстетическая и гуманистическая значимость древнегреческого искусства имела вполне определенную общественную основу. Опираясь на рассуждения Винкельмана, носившие несколько описательный характер, Шиллер с философской точки зрения определяет общественную основу театра в жизни древних греков, а также ведет разговор о высоком воспитательном назначении искусства. Так, уже в статье «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784) писатель утверждает пафос высокой гражданственности в качестве основы подлинного искусства: «<...> Театр есть общий канал, по которому от мыслящей, лучшей части народа струится свет истины, мягкими лучами распространяясь по всему государству <...> Что так скрепляло воедино Элладу? Что так неудержимо привлекло народ к её театру? Не что иное, как посвященное отечеству содержание пьес, греческий дух, громадный, всеохватывающий интерес к государству, к лучшему человечеству, в них дышавший» [12, 20]. Идеализируя античность, Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1793-1794) утверждает идею гармонии как личной, так и общественной в качестве основополагающего принципа эллинского мироощущения. Идея мировой гармонии на театре находит своё претворение в катарсисе.

Известно, что античная трагедия должна была строиться на мифе и конфликтом иметь столкновение двух противоположных

начал – субъективной воли и объективных мировых закономерностей. Как правило, трагедия заканчивалась крушением субъективного начала, в моральном плане отождествленного с нечестием. Положение меняется только в пьесах Еврипида. Гёте в своей «Ифигении в Тавриде» (1787) сохраняет этот важный принцип воплощения мировой гармонии, как бы оживляя концепцию мира старших современников Еврипида, более близкую винкельмановскому взгляду на античность. Известно, что в античной трагедии судится не поведение человека, а состояние его души, разума, сердца (френ). Если в древнегреческой трагедии ставится вопрос о соотношении законов богов и человеческого френа, то в драме Гёте сопоставляются общечеловеческие начала гуманности и разума и состояние души индивида.

Исследователи нередко задавались вопросом, почему зачастую в классической греческой трагедии гибнет морально чистый герой. О. Фрейденберг справедливо приходит к выводу о том, что срабатывает древняя мифологическая модель. Как бы безупречны ни были Эдип, Антигона, Деянира – они нарушители, гибристы [10, 50-52]. В мифе гибрист всегда чрезвычайно активен и нарушает во имя своих, даже благих целей мировую гармонию. В этом содержится его трагическая вина. В классической трагедии правы только пассивные герои. Подобная схема ломается в драматургии Еврипида. Герои его трагедий осмеливаются активно выступать против роковой предопределенности. Так, Ифигения Еврипида, пассивная в первой части пьесы «Ифигения в Тавриде», ведет интригу во второй.

Гёте возвращается к этическим установкам старших современников Еврипида. Его Ифигения – пассивно-созерцательная, она не нарушительница гармонии, а примирительница взаимоисключающих начал. Не случайно Гёте, по сравнению с трагедией Еврипида, меняет роль Пилада. В драме Гёте Пилад претендует на то, чтобы вести интригу, наставляя Ифигению. Однако его стремления и активность не приносят результата. Торжествует пассивная созерцательность Ифигении, воплощающая идею гармонии.

При тщательном изучении текста становится очевидной полемичность драмы Гёте по отношению к произведению Еврипида. Гёте сохраняет многие эпизоды, явления и диалоги, но даёт им новую, а иногда диаметрально противоположную трактовку. Так, прозрению Ореста соответствует Песня парок в устах Ифигении. Это, на наш взгляд, одно из самых туманных и загадочных мест в пьесе Гёте. Ифигения поёт её в минуты отчаяния, когда сама героиня готова ввергнуться в пучину родовой судьбы, и боги в этой

песне предстают отнюдь не благостными. Ифигения поёт песнь о безжалостных богах, равнодушно вззирающих на мучения, как виновных, так и безвинных, для того, чтобы, содрогаясь от ужаса, освободиться от этого безрадостного предчувствия. Трагическая песнь героини, как и действие греческой трагедии на зрителя, должна была способствовать эффекту катарсиса. С этим согласуется и дальнейшее поведение Ифигении, возлагающей все свои надежды на справедливость и порядочность. Не лишённое мотива трагической обречённости, поэтическое воплощение мифического сюжета служит в драме Гёте, в связи с концепцией Веймарского классицизма, утверждению синтеза гуманности и красоты. Преклоняясь перед образцами античности, писатель, однако, отвергает идею Аристотеля о закономерности и необходимости гибели героя в трагедии и выбирает менее удачный, с точки зрения античного философа, счастливый финал, более соответствующий теории Винкельмана. Однако, не принимая этого важного слагаемого классической трагедии, Гёте, по справедливому замечанию А. Аникста, глубоко воспринял идею катарсиса, «и всё действие “Ифигении” представляет собой изображение процесса очищения, освобождения от дурных, мучающих человека страстей» [1, 271]. Предшествующие трактовки сюжета об Ифигении не обладали подобным нравственным зарядом.

Проблемы античной поэтики занимают умы ведущих писателей, драматургов Германии и среди катаклизмов XX века. Соревнуясь со своим великим предшественником Гёте, как и многие из немецких деятелей культуры, Г. Гауптман задумывается о нравственном содержании греческой трагедии и её неперменной составляющей – катарсисе. Несомненно, в период формирования собственной концепции античного искусства и, прежде всего, древнегреческой трагедии, Гауптман во многом разделял взгляды Ф. Ницше, изложенные в работе «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм». Определённое влияние оказали на него теоретические рассуждения и художественная практика Г. Гофманстала, а также творчески воспринятые концепции Бахофена, Буркхардта, Роде, широко обсуждавшиеся в среде немецкой творческой интеллигенции на рубеже веков. Тем не менее, суждения Гауптмана о греческом мироощущении и греческой трагедии – плод, прежде всего, собственных изысканий и размышлений. Концепция античности сложилась и под непосредственным впечатлением от путешествия по Греции, описанном в эссе «Греческая весна» («*Griechische Frühling*», 1907–1908). В существующих концепциях Винкельмана, Бахофена, Ницше он усматривал односторонность. Гауптман не просто

путешествует по Греции, но стремится проникнуть в святая святых патриархального быта древней страны. Многие мысли и тезисы, высказанные Гауптманом в этой работе, получают развитие в последующем творчестве – пьесе «Лук Одиссея» («*Der Bogen des Odysseus*», 1912), тетралогии об Атридах («*Die Atridentralogie*», опубли. 1949). Разделяя убеждения Бахофена и Ницше о том, что своеобразие греческого мироощущения есть результат взаимодействия олимпийского (аполлоновского) и хтонического (дионисийского) начал, Гауптман в период путешествия по Элладе и написания эссе «Греческая весна» не усматривает в этом трагического противоречия, подобно Ницше, считавшему греческую мифологию психологическим буфером, иллюзорной защитой эллина от катаклизмов бытия. По мысли Гауптмана, древнегреческая мифология органически связана с архаическим наивным природным укладом жизни эллина: «Как образ мыслей человека делается нам понятным через землю, которую он обрабатывает, через родину, которую он избрал местом своей деятельности или через ту, которая его произвела и удержала при себе, так отчасти раскрывается для нас сущность Деметры в Элевсинской области. Потому, что греческие боги отличались тем, что соединялись задушевными узами с греческой родной землей гораздо более, чем с Олимпом» [4, 71].

Уже в этой работе, задолго до осуществления замысла об Атридах, Гауптман ставит под сомнение центральный в аристотелевской теории драмы принцип катарсиса. Его поразил и оттолкнул кровавый ритуал человеческого жертвоприношения, впоследствии замененный принесением в жертву животного. Трагедия, по его мнению, вызывала не примирение и очищение посредством страха и сострадания, а ужас: «<...> Трагедия значит: вражда, преследование, ненависть и любовь под видом бешенства жизни. Трагедия значит: ужас, нужда, опасность, страдание. Мука, пытка, значит коварство, преступление, низость, убийство, кровожадность, кровосмешение <...> Видеть настоящую трагедию значило, почти окаменев, заглянуть в лицо Медузы <...> Ужас царил в этом открытом театре <...> Я воображаю себе, что из многотысячной толпы греков в этом амфитеатре иногда должен был подняться один страшный крик ужаса и призыв на помощь, который оглушительно несся к небу богов и, ослабляя жестокое напряжение всех чувств, спасал от неизбежного безумия» [4, 105]. Как драматург, Гауптман считал «драматизм изначальной формой отношения человека к миру». С точки зрения Гауптмана, мирозерцание древнего грека дуалистично и определяется статическим сосуществованием равно почитаемых культов

олимпийских и хтонических богов. Естественным выражением эллинского духа для писателя является не театр и трагедия (как для Ницше), а спортивное состязание, оптимистически примиряющее кипение страстей. «Только на стадионе и, в особенности, на дельфийском, расположенном над всеми храмами и алтарями божественной области, дышишь тем легким, чистым и небесным воздухом, который вдохновляет наших героев <...> То были не крики мести, не предсмертные крики, но безумно счастливые возгласы и восторженные крики жизни. Мне кажется, что только на стадионе проявляется греческая душа в самой благородной части своей славы и своего богатства <...>» [4, 108]. Подобное рассуждение Гауптмана напоминает нам теорию игры, развитую Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании».

Драма «Лук Одиссея» чрезвычайно противоречива по своей концепции. Уже в ней ведущей становится тема, определившая впоследствии идейно-художественное содержание тетралогии об Атридах: проблема вины и наказания, возмездия и искупления. В период Второй мировой войны драматург усомнится в возможности справедливого возмездия и искупления. В финале драмы «Лук Одиссея» возмездие настигает виноватых, но мотив нравственного очищения героев и восстановления гармоничности бытия, катарсис отсутствуют. Следует в данном контексте вспомнить рассуждения Гауптмана о невозможности катарсиса в греческой трагедии. Противоречивость концепции пьесы сказывается уже в том, что в произведении о возвращении Одиссея нет образа, освещенного гомеровской традицией, – образа его верной и мудрой жены Пенелопы. Это привносит определенную двусмысленность и ноту трагической обреченности уже с самого начала произведения. Все герои драмы, за исключением Эвмея и созданной фантазией Гауптмана в традициях «Ифигении в Тавриде» Гёте внучки свинопаса Левконы, охвачены рефлексией. Это личности мятущиеся, раздвоенные, что резко контрастирует с природой благородных гомеровских образов. Если в период написания эссе «Греческая весна» Гауптман видел в гомеровском эпосе воплощение аполлоновского начала, то уже во время написания драмы «Лук Одиссея» драматург переосмысливает заимствованный сюжет в русле противоборства двух взаимоисключающих начал – аполлоновского и дионисийского. Воплощением хрупкого единства аполлоновского и дионисийского начала в драме является сам лук Одиссея. Гауптман видоизменяет историю его происхождения. Если у Гомера сказано, что он принадлежал в прошлом Ифиту, сыну Эврита, то в драме лук первоначально принадлежал Аполлону, светлому богу, а затем им владел Силен, учитель Диониса, который

именуется в пьесе кентавром. Так, уже в сакральном времени лук становится носителем одновременно и светлого и грозного начал. В финале – это орудие справедливого возмездия и олицетворение беспощадной стихии смерти, но ни в коем случае не возможности достижения катарсиса. Всё это позволяет говорить, что уже в момент написания этой первой драмы на античный сюжет Гауптман склоняется во многом к эстетическим воззрениям Ницше. Концепция Гёте, выражавшая идеи Веймарского классицизма, звала его на спор. В разгар же Второй мировой войны, когда создавалась тетралогия об Атридах, рассуждения о «тихом подвиге Ифигении» казались прекрасной абстракцией, как и идея всепримиряющего катарсиса.

В отличие от Г. Гауптмана, свидетельствует В. Шестаков, Эрнст Кассирер воспринимает катарсис как гибкий процесс синтеза, где динамически сочетаются противоположные эмоции и чувства радости и грусти, надежды и отчаяния, а обыденный опыт переходит в сферу «чистой эстетической формы» [5, 23]. Примерно в это же время венгерский философ Д. Лукач, выдвигая на первый план социально-нравственное значение катарсиса, возводит его в главную эстетическую категорию: «Ясно, что эстетическое – а также неотделимое от него этическое и социальное – значение трагедии состоит именно в той правде жизни, которую, очищая и возвышая, отражает искусство. Отсюда следует, что индивид предельными испытаниями доказывает подлинность своей личности. Вот почему трагедия рождает наиболее ярко выраженную форму катарсиса» [8, 428]. С точки зрения Д. Лукача, эстетический катарсис играет ведущую роль в этическом разрешении человеческих проблем.

Следуя в размышлениях о греческой трагедии за своими предшественниками, Б. Брехт также останавливает своё внимание на её общественном воспитательном назначении. В классической древнегреческой трагедии у драматурга вызывал сопротивление и негативное отношение её важнейший принцип – катарсис. С его точки зрения, в момент катарсиса зрителю должно было казаться, что трагическое состояние мира является неизбежным и закономерным, непреодолимым и даже привлекательным в возвышенной атмосфере театрального действия. Представление о неизбежности страдания, с точки зрения драматурга, не соответствовало назначению нового искусства будущего и оскорбляло достоинство человека. Брехту казалось, что эффект очищения страстей ведёт к примирению и принятию несовершенной действительности. Определение «эпический» также должно было заострить внимание на полемике Брехта с нормативами античной эстетики: именно из «Поэтики» Аристотеля берёт начало традиция противопоставления эпического и драматического начал в

искусстве. Театральное новаторство Брехта, интеллектуально просвещавшего зрителя, не было устремлением одиночки. Развивая традиции Г. Ибсена и Б. Шоу в жанре драмы-дискуссии, он обращается к разуму современников. В это же самое время Эрвин Пискатор обдумывал свой «Политический театр» («*Das politische Theater*», 1929), многие теоретические положения которого были созвучны идеям его сподвижника. Брехт придаёт основополагающему термину своей теории *Verfremdungseffekt* общеэстетический смысл и связывает его применение с провозглашаемой им социально-преобразующей функцией искусства. Вместо *Verfremdung* с 1936 года Брехт употреблял также *Entfremdung*, восходящий к эстетической концепции Гегеля, обозначавшего этим термином необходимые предпосылки к процессу познания. Брехт явно учитывал и терминологические нюансы, заложенные в этом обозначении К. Марксом, употреблявшем его для характеристики общественных отношений при капиталистическом процессе производства [6, 253-254; 7, 310]. При всём своеобразии и новизне брехтовской трактовки, этот приём уходит корнями в историю античного театра. Не случайно, разрабатывая свою теорию, Брехт тщательно изучал «Поэтику» Аристотеля, труды древнегреческих философов, античную сценографию. Понимание цели и предназначения искусства в теории Брехта не идет вразрез с высказываниями Аристотеля о предмете искусства. Так, полемизируя с общепризнанным со времён Шекспира утверждением о предназначении художника «держат как бы зеркало перед природой» [11, 441], немецкий драматург, приводя известную фразу Флобера («Мы должны быть зеркалом, отражающим истину вне нас») утверждал: «Мы должны быть не только зеркалом, отражающим истину вне нас. Если мы приняли предмет в себя, то прежде, чем он снова от нас отделится, к нему должно прибавиться нечто, – а именно критика, положительная или отрицательная, которую данный предмет должен испытать со стороны общества. Таким образом, то, что отделяется от нас, непременно содержит нечто личное, носящее, разумеется, двойственный характер, который возникает вследствие того, что мы становимся на точку зрения общества» [2, 192-193]. Подход Брехта к использованию классического наследия во многом аналогичен постулируемой Аристотелем работе античных драматургов над мифологическим сюжетом. Не меняя развязки мифа, они свободно обращались с завязкой и развитием сюжета и создавали цельные и своеобразные характеры на основе одного и того же мифологического материала. В «Тезисах к дискуссии о “Фаусте”» («*Thesen zur “Faustus“-Diskussion*», 1953/1954) Брехт

утверждает именно такой подход к обработке известного сюжета: «Не следует отвергать право художника на то, чтобы пересоздать великий литературный образ по-новому и в ином духе. Такая попытка отнюдь не означает стремления уничтожить образ. Древнегреческая драматургия знает немало поэтических попыток такого рода» [2, 272]. «Поэтика» Аристотеля и Брехтовский «Малый Органон» для театра» отмечают собой своеобразные рубежи в теории драмы. Характерно, что и Аристотель, и Брехт стараются перевести внимание зрителей с того, что изображается, на то, как изображается: задача драматурга – трактовка известного сюжета, а не его воспроизведение. Создание актуальной для современности концепции спектакля – предмет особой заботы теоретика эпического театра: «Что и как именно следует очуждать, зависит от трактовки общей совокупности событий; при этом театр должен основательно учитывать запросы своего времени» [2, 205]. Для Брехта было важно, чтобы на сцене не просто разыгрывалась трагедия, но чтобы ход действия вызывал размышления о возможных путях преодоления катастрофы. Недостаток шекспировской драматургии с его точки зрения состоит в отсутствии дискуссии, например, «о поведении короля Лира», что создаёт ложное представление о неразрешимости проблемы.

Особенности трактовки общеизвестного сюжета – лишь один из аспектов более широкой проблемы отношения к классическому наследию. Новаторство Брехта не исключало обращения к творениям прошлого. Напротив, по убеждению драматурга, воспроизведение классических сюжетов даёт им новую жизнь, реализует заложенный в них изначальный потенциал. Размышляя о специфике приемов постановки классических пьес на театре в статье «Страх, внушаемый классическим совершенством» («*Einschüchterung durch die Klassizität*», 1954), Брехт протестует против рутинного и поверхностного прочтения классики, заслоняющего ту новизну и смелость мысли, которой всегда отличаются творения гениальных мастеров. Шаблонные приемы инсценировок как бы покрывают произведение толстым слоем лака, сквозь который не видно подлинных красок. «По нерадивости хранителей великие полотна старых мастеров покрываются все более густым слоем пыли, а копировщики воспроизводят с большим или меньшим усердием грязные пятна на своих копиях» [2, 196]. Однако чисто формальное псевдонаторство также вредит истинной концепции произведения. Брехт призывает выявить идейное богатство произведения и понять его национальное и вместе с тем интернациональное значение, а для достижения этого нужно не

только хорошо изучить творчество писателя, но и понять исторические закономерности его времени. С точки зрения Брехта, в полемическом обращении к классике может быть заключено гораздо больше смысла, чем в мещанском эпигонстве и пиетете.

В русле названных выше рассуждений о классике идёт в эстетике Брехта работа над катарсисом. Драматург модернизирует этот краеугольный принцип античной эстетики. Он усиливает такую сторону катарсиса как эмоциональная напряженность, доводя её до наивысшей точки и связывая затем зрительское потрясение с озарением, которое обязательно приведёт к правильному разрешению трагической ситуации, выводя её из области фатального. Прекрасный образец в этом отношении эпизод бегства Груше по тонким доскам над пропастью в «Кавказском меловом круге».

Оппонентом Б. Брехта в вопросах о путях развития драматургии XX века, а также места в поэтике театрального представления античного катарсиса был Ф. Вольф. На мировую сцену он выходит с пьесами «Цианистый калий» («Cyankali», 1929) и «Профессор Мамлок» («Professor Mamlock», 1933), однако поворотной для творчества писателя становится уже пьеса «Бедный Конрад» («*Der Arme Konrad*», 1923). Работая над этим произведением, Вольф находит свою сквозную тему – тему народного восстания, прочно связанную с мотивами преемственности революционных идей и политического возмущения масс в борьбе за свои права. Зачастую такие выступления приводят к поражению, но не бессмысленному и бесплодному, поскольку они внушают надежду на будущее. Такой тип пьесы в творчестве Вольфа можно назвать «оптимистической трагедией», в которой важнейшее место отводилось катарсическому озарению, катарсису. Не случайно впоследствии Ф. Вольфа будет связывать с Всеволодом Вишневским, автором всемирноизвестной «Оптимистической трагедии», крепкая дружба единомышленников. Замысел пьесы подсказал случай. В 1922 г. писатель служил сельским врачом в Гехингене (Швабские Альпы), где в отдаленной горной деревушке познакомился с крестьянином Кристианом Фольмом, хранившим не только реликвии времён Крестьянской войны (рукописи, костюм шутовского фогта, короткий крестьянский меч), но вместе с односельчанами и саму традицию средневекового народного праздника «Почтенного шутовского суда», с которого началось восстание «Бедного Конрада» в 1514 г. В 1923 г. Вольф и сам принимал участие в этом народном празднике. Работая над пьесой, драматург углубляется в историю, учится отбирать и обрабатывать факты, стремится осмыслить

картину классовой борьбы в Германии. Он пишет историческую социальную драму в реалистическом ключе, отдавая предпочтение классическим образцам «закрытой» драматургической формы. Все сюжетные линии «Бедного Конрада» сплетаются в один узел, внимание сосредоточено на противостоянии двух враждующих персонажей: крестьянского вожака Конца (Конрада) и герцога Ульриха. Такая расстановка главных действующих сил, по мысли Вольфа, способствует очищающему воздействию произведения – катарсису, которому он придавал основополагающее значение. Принцип катарсиса становится ведущим и при создании драмы «Матросы из Каттаро» («*Die Matrosen von Cattaro*», 1930). Писателю хотелось понять, почему революция в Германии потерпела поражение. А поскольку в гинденбургской Германии поставить пьесу на актуальном немецком материале было невозможно, пришлось прибегнуть к близкой исторической параллели: он выбирает восстание матросов австро-венгерского флота в бухте Каттаро в 1918 г., хотя предельно «онемечивает» пьесу в деталях быта и речи матросов. На поэтику пьесы оказала влияние увлеченность Вольфа советским кинематографом, в частности исследователи находят сходство с эпическим кинофильмом «Броненосец “Потёмкин”».

Драму «Матросы из Каттаро» нередко называют первым произведением социалистического реализма в Германии [9, 85]. И это произведение с полным правом может быть названо «оптимистической трагедией»: смерть героев вызывает у зрителей и читателей не гнетущее ощущение, но скорее чувство преклонения перед героизмом и верой героев, осознающих высший смысл своей гибели, в светлое будущее, а вместе с тем эффект катарсиса. Восстание австро-венгерских матросов предстает ещё одной ступенью в борьбе народных масс за справедливость на земле Германии. Искреннее желание писателя воплотить в жизнь политическую программу коммунистической партии, вело к непреднамеренному «выпрямлению» истории, искусственно объединяло отстоящие друг от друга на века события: восстание «Бедного Конрада» и выступление матросов австро-венгерского флота. Тем не менее в этом произведении сказалось уникальное умение Вольфа разворачивать драматический конфликт, удерживая зрителя в постоянном напряжении и раскрывая его в разных ракурсах, в полной мере применяя эффект античного катарсиса в его аристотелевском смысле. Самым значительным произведением в этом отношении становится лучшая пьеса последнего периода творчества Вольфа – историческая хроника «Томас Мюнцер,

человек со знаменем радуги» («*Thomas Münzer. Der Mann mit der Regenbogenfahne*», драма и киносценарий, 1952-1953 гг.).

В 1949 г. появляется полемический «Разговор с Брехтом» (опубликовано под названием «*Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt*» в «*Volk und Kunst*», 1949, №1), поводом для которого стала постановка «Матушки Кураж». Вольф справедливо замечает, что, «шагая к общей цели», они с Брехтом вышли «из различных гарнизонов драматургии» [3, 129]. Причиной для полемики становится и разный подход к пониманию роли катарсиса в драматургии, и нарочитая установка эпического театра на разум зрителя, как считает Вольф, обедняющая эмоциональное воздействие спектакля. С его точки зрения, воздействие «Матушки Кураж» на зрителя могло бы стать ещё эффективнее, если бы слова Кураж: «Будь проклята война!» нашли бы прямое подтверждение в действиях героини. В подобном споре трудно было прийти к общему знаменателю. Тем не менее, в конце своего жизненного пути Брехт мудро заметит: «Я вполне согласен с вами, что вопрос лишь о том, как нам, драматургам, социально активизировать нашу публику (вызвать в ней подъем). Мы должны испробовать все возможные средства, которые могут помочь этой цели, будь они старыми или новыми» [2, 447].

Драматургические опыты Ф. Вольфа, его попытки использовать традиции античного катарсиса, адаптировав этот основополагающий театральный принцип к новым общественным условиям, а также стремление сделать сюжетобразующим началом в драме сам процесс истории станут определенным импульсом для развития драматургии 1960–1970-х гг., для пьес нового политико-публицистического направления, в частности для «документального» театра Р. Хоххута, П. Вайса, Х. Киппхардта и др., что в очередной раз свидетельствует о неисчерпаемости традиции классического наследия, тем более творчески воспринятой и переосмысленной, а также о своеобразной преемственности в развитии немецкой литературно-философской мысли.

Библиографический список:

1. Аникст, А. Творческий путь Гёте [Текст] / А. Аникст. – М.: Художественная литература, 1986
2. Брехт, Б. Театр: в 5 тт. [Текст] / Б. Брехт. – Т. 1. – М., 1965.

3. Вольф, Ф. Годы и люди [Текст] /Ф. Вольф.– М.,1988.
4. Гауптман, Г. Греческая весна [Текст] // Г. Гауптман. Полн. собр. соч. – Т. XIV. – М., 1912.
5. Катарсис: метаморфозы трагического сознания [Текст] / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алатейя, 2007.
6. Brecht Lexikon [Text] /A. Kugli, M. Opitz (Hrsg.). – Stuttgart-Weimar, 2006.
7. Knopf, J. Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie [Text] / J. Knopf. – München, 2012.
8. Лукач, Г. Своеобразие эстетического: в 2 тт. [Текст] / Г. Лукач. – Т.2. – М., 1986.
9. Мюллер-Вальдек, Г. Фридрих Вольф [Текст] / Г. Мюллер-Вальдек // Писатели Германской Демократической республики. – М., 1984
10. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности [Текст] / О.М. Фрейденберг. – М., 1998.
11. Шекспир, В. Избранные произведения [Текст] / В. Шекспир. – М.-Л.,1950
12. Шиллер, Ф. Статьи по эстетике [Текст] // Ф. Шиллер. Собр. соч. в 8 т. – М.-Л., 1950.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Есть ли какая-то связь между пониманием катарсиса как озарения у Брехта и «распадающейся» структурой драм, к которой он приходит в таких своих вещах, как «Страх и отчаяние Третьей империи» (1938), как «Разговоры беженцев» (1941 – 1944)?

Вопрос вызывает двойственные размышления. С одной стороны, известно высказывание Брехта о том, что «в отличие от драматического произведения эпическое можно, условно говоря, разрезать на куски, причём каждый кусок сохранит свою жизнеспособность». В этом контексте названные произведения (прежде всего – «Страх и отчаяние...»), безусловно, новаторский успех. Это произведение, которое многим, особенно за рубежом Германии, как в «озарении», открыло глаза на то, что происходит. И здесь мозаичная композиция не исключает композиционной завершенности каждой части, взятой отдельно, хотя авторская идея получает наиболее полное свое воплощение только в совокупности всех частей мозаики, всех задуманных драматических сцен.

Возможно, драматург рассчитывал, что ряд «частных озарений» усилит общий эффект. Однако заметим, что это произведение не было поставлено целиком. Это знаковый момент. Дробность ослабляет силу эмоциональной реакции, столь важную для катарсиса. На мой взгляд, Брехт отходит от этого эксперимента в плане драматургической техники. Ведь не случайно же «Кавказский меловой круг», поистине шедевр, строится уже по совсем иным законам, в ином ключе.

Н.Э. Сейбель

г. Челябинск

Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера

Выдающийся немецкий драматург Х. Мюллер, чья главная тема – история, бывший утопистом и веривший в возможность социального строительства, не раз обращался к сюжетам классической трагедии XVI века и объяснял это обращение задачами остранения: «Если движение замедляется, нужно увеличить разбег. И если исходить из нашей ситуации, сейчас, наверно, чуть ли не важнее обрабатывать Шекспира, нежели Брехта» [10, 426]. Выбор такого «разбега» весьма показателен с точки зрения темы конференции: именно в XVI веке активно развивается теория драмы, в которой катарсис становится важнейшим объектом изучения, кроме того, в это время зарождается литературная критика, также вносящая свой вклад в адаптацию аристотелевской теории к нуждам возрожденческого театра.

Средневековая поэтика развивается в традициях горациевой диады «пользы и развлечения (prodesse / delectare)» или цicerоновской терцины «учить, побуждать, развлекать (docere, movere, delectare)». Аристотель, как и почти вся греческая традиция, оставался вне внимания ренессансных теоретиков, однако в конце XV века получили распространение арабские списки «Поэтики», а после 1498 года начинается эра переводов и комментариев греческого источника. Одними из самых известных в истории литературы стали «Посвящение» Джанджорджо Триссино к трагедии «Софонисба» (1524) и «Поэтика» Томмазо Кампанеллы (1596), оба, впрочем, скорее антиаристотельские, содержащие не только переосмысление, но и полемику с классическим текстом.

Именно XVI век адаптировал к нуждам своего времени аристотелевскую терминологию, ввел в оборот его определение тех или иных жанров (трагедия оказалась наиболее востребованной), подробно обсудил проблему достоверности и правдивости литературы, принципиально важную в греческой поэтике.

Комментаторы, критики и теоретики Чинквеченто связывают толкование катарсиса с тремя принципиально важными идеями.

1. Катарсис в системе «ублажения» низкой публики (Томазо Корреа, Лодовико Кастальветро);

2. Катарсис как средство воспитания гражданина (Джазон Денорес);

3. Катарсис как освобождение от беспокойства и путь к высшей истине веры, религии и политики (Томмазо Кампанелла, Винченцо Маджи, Бартоломео Ломбардии).

(1) В 1570 году Лодовико Кастальветро перевел и прокомментировал текст Аристотеля в «Поэтике Аристотеля, изложенной на народном языке и истолкованной». Исходный тезис его труда: искусство не должно искать пользы, а должно развлекать широкие слои безграмотной (народной) публики, поскольку публика грамотная способна получить пользу (читай, усвоить моральные уроки) без развлечения. Поэтому структуру текста определяют не законы эстетики, а ограниченность реципиента, который не обладает **образованием, воображением и памятью**.

Такая смена художественного ориентира произвела несколько важных сдвигов в представлении о драме.

Прежде всего, оказались востребованы «слезливые» и «ужасные» **фабулы**. Именно фабула становится важнейшим элементов трагедии, ей отводится роль главного средства воздействия на публику. Поскольку ограниченный зритель не должен пресытиться разнообразием, это должна быть простая для восприятия единая линия действия. Здесь уместно вспомнить, что именно Кастальветро прародитель принципа «трех единств», прямо связанного им с отсутствием воображения у публики. События должны быть поданы из единственной перспективы и с учетом потребностей публики в еде, сне и т.д., что в итоге определяет продолжительность действия и отсутствие в нем пространственных и временных лакун.

Важнейшие изменения происходят и в **вопросе правдоподобия**. Драматический текст теперь ориентируется на зрителя, обладающего только уровнем «наивного восприятия», то есть нуждающегося в том, чтобы верить в реальность происходящего и неготового к восприятию абстрактного образа. «Толпа не способна вообразить ничего, выходящего за пределы ее

повседневного опыта, – все, что она видит на сцене, она принимает за чистую монету» [6, 97]. Правдоподобие понимается как абсолютная правдивость, существенно ограничивающая литературу и сближающая ее с историей. Чуть шире трактуют правдоподобие Франческо Робортелло («Разъяснения к книге Аристотеля», 1548), который говорит о том, что истина должна выглядеть так, как она известна аудитории, и Венченцо Маджи, который делит все события драмы на «бывшее» и «невозможное вероятное», которое обязательно должно «соответствовать общественному мнению» [9, 136].

Наконец, существенно переосмыслиется понятие **катарсиса**, который трактуется не как потрясение, а как **удовольствие**: «Когда мы, огорчаясь по поводу несчастья, несправедливо постигшего другого, сознаем, что с нами все хорошо, это сознание дает нам величайшее удовольствие по причине естественной любви, какую мы испытываем к самим себе» [6, 100].

Кастальветро был не одинок в смене ценностных приоритетов: Антонио Минтурино в «Поэтическом искусстве» (1563) подробно обсуждает проблему, как драматический поэт может доставить удовольствие своей аудитории, в «Разъяснениях книги о поэтическом искусстве Квинта Горация Флакка» (1587) Томмазо Корреа в качестве главной задачи поэта определял удержание зрительского интереса, Анджело Индженъери в 1598 году в трактате «О драматической поэзии и о способе представлять сценические басни» писал о правдоподобии и зрительском комфорте как основе драматургической эстетики.

(2) Не менее новаторскими для своего времени и показательными в истории литературы стали идеи, изложенные в «Рассуждении о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами» Джазона Денореса (1586). Искусство для него инструмент морального и гражданского совершенствования человека, его задача: «Очистить душу посредством удовольствия от самых важных страстей и направить к доброй жизни, к подражанию добродетельным людям и к сохранению хорошего политического устройства» [6, 149], причем акцент делается не на личную этику, а на совершенствование принципов социума.

В связи с этой общей задачей **катарсис** трактуется как средство «выработать **привычку** через длительную практику к тому, чтобы не испытывать страх или сострадание к любому

рода жестокой или печальной судьбе» [Там же]. И комедия, и трагедия очищают зрителей от аффектов, которые могли бы помешать им исполнять свой гражданский долг. Поскольку гражданин должен быть жесток, трагедия избавляет его от страха перед боем и ужаса от вида смерти близких, комедия – от ревности и уязвимой гордости, когда жены или дочери заводят любовников.

Кроме того, ориентируясь на другую задачу, Денорес иначе решает и вопрос правдоподобия: искусство, по его мнению, должно **удивлять** либо фавулой, либо мастерством соединения стихов и ритмом с тем, чтобы изумить и «парализовать» гражданина мастерством и благородством.

То, что у Денореса выражено в крайней и концентрированной форме не раз поддержано его современниками в более мягких формулировках. Так, в 1560 году Пьетро Веттори опубликовал «Комментарий к первой книге Аристотеля об искусстве поэзии», где пишет о катарсисе как пути к смирению. Привыкнув к потрясающему и страшному, публика научится контролировать эмоции разумом, что будет способствовать смягчению нравов. Алессандро Пикколомини в «Примечаниях к книге о Поэтике Аристотеля» (1572) пишет о том, что зрелище страданий приводит человека к осознанию хрупкости мира в целом, а следовательно, заставляет его умерить свои собственные надежды, страхи, аффекты. Паоло Бени («Сравнение Гомера, Вергилия и Торквато Тассо», 1612) пишет о том, что трагедия призвана очистить лишь правителей, которые, пережив возбуждение страха и сострадания, избавятся от лишней гордости и пороков и придут к милосердию, великодушию и щедрости.

(3) Очевидно, что третья группа авторов близка Деноресу в понимании катарсиса как аналога гладиаторских боев, помогающих привыкнуть к жестоким и страшным зрелищам, отличаются они целью, ради которой зритель должен выработать в себе подобную привычку. Одним из первых здесь был Винченцо Маджи в 1550 году опубликовавший вместе с Бартоломео Ломбардии «Общепонятные объяснения к книге Аристотеля о поэтике». Он пишет, что страх и сострадание являются инструментами очищения души не от самих страха и страдания, но от других страстей: жадности, гнева, сластолюбия и т.д. Томмазо Кампанелла в своей «Поэтике» (1596) подчиняет искусство религии, политике и этике и ставит его на службу достижению «высшего блага». Удовольствие и страсть в нем обязаны усмирять пороки, вести к истине (под ней он подразумевает веру). В итоге должен быть сформирован человек разумный и смиренный. Антонио Себастиано Минтурно в трактате

«О поэте» (1559) сравнивает катарсис с лекарственным ядом, который, с одной стороны, возбуждает боль, чтобы вылечить ее, с другой – адаптирует к ней организм, вырабатывает привычку.

Свои «шекспировские» пьесы Хайнер Мюллер также строит по принципу «привыкания к смерти». Это в равной мере касается «Анатомии Тита» и «Макбета», однако итоговое воздействие на зрителя принципиально различно.

Трагедия «Макбет» (1971) – вольный пересказ Шекспира, щедро снабженный мюллеровскими вставками и тенденциозными заменами. Первые, авторские, её постановки состоялись в Бранденбурге (1972) и в Берлине (1982). Варьируя основные шекспировские мотивы, Мюллер существенно перегруппировывает их, придавая тексту принципиально иное звучание. Происходит то, что Х.-Т. Леманн, ссылаясь на Гегеля, назвал «катарсисом драматической формы» [8, 70], исключением всего, что не является прямой иллюстрацией основной идеи, которая у Мюллера заключена в отказе от шекспировского противостояния добра и зла, от веры в конечное торжество справедливости, в доказательстве тотальной бесчеловечности мира. Он «снимает» тему героизма лордов, отстаивающих закон и порядок под началом Малькольма и английского короля, исключая все сцены, в которых проявляется благородство шекспировских героев. Он делает всех трех королей жестокими правителями, лишенными мудрости, справедливости и ответственности; ведьмы одинаково благословляют власть не только Макбета, но и Дункана (именно он развязал войну и довел страну до разорения), и Малькольма. Он дополняет почти каждую сцену либо разыгрываемым, либо происходящим на глазах зрителей убийством, наполняя мир трагедии преступлениями и лишая титанического шекспировского злодея Макбета его уникальности – в варианте Хайнера Мюллера злодеи все, зверства совершаются походя, ради шутки, эксперимента или от скуки.

Наиболее уязвимы в трагедии солдаты и крестьяне – те персонажи, которых вовсе не было у Шекспира. История Макбета, Дункана, Банко щедро дополняется смертями их слуг, арендаторов, привратников и посланцев. Макбет, высказывая обиду на Дункана, не зря гордится тем, что «Ich hab seinen Thron ihm befestigt und erhöht mit Leichenhaufen»³ [18, 23]. Смерть настолько привычна в этом мире, что становится поводом для каламбуров придворных, темой комических куплетов, распеваемых охранниками замка,

³ Я укрепил и возвысил ему его трон горой трупов [перевод здесь и далее Е.А. Бароненко]

объектом надругательств наемных убийц. Мотив смерти организует в трагедии несколько параллельных сюжетных линий, проявляющихся между сценами основной (шекспировской) истории отдельными микроэпизодами. Так, перед приездом Дункана леди Макбет «тренирует глаз» зрелищем избиваемого крестьянина, затем, уже после убийства короля, пожилая крестьянка, обнимая останки трупа мужа на плахе, причитает: «Warum hast du die Pacht nicht gezahlt, du Idiot»⁴ [18, 42], наконец, в финале солдат (крестьянский сын) куражится над отданным в его власть Лордом. В тексте нет указаний на то, что это продолжающаяся история одной семьи (афиша, в соответствии с шекспировской традицией, солдат и крестьян включает одной строкой, не конкретизируя их количество и имена). Однако при ближайшем рассмотрении в «Макбете» Мюллера прочитываются судьбы, по крайней мере, трех таких эпизодических персонажей, чьи трагедии «меркнут» на фоне основного сюжета. Автор, таким образом, насыщает свой текст не просто смертями, а смертями людей, имеющих для зрителя судьбу, семью, биографию. Текст перестает описывать исключительно историю Макбета, а распадается на отдельные не столько сцены, сколько «магистральные потоки», «микро-сюжетные-линии», отдельные части которых, калейдоскопически сменяя друг друга, могут соединиться или не соединиться в сознании зрителя. Сам Мюллер, комментируя резонанс от своей постановки «Макбета» 1982 года, говорил: «Театр утверждает правила игры, которые больше не имеют силы. Он воспитывает потребность в целостном мире. Поэтому ... мне ставят в упрек, что это непонятно. Зрители воспринимают спектакль, но не могут сразу всё расставить по своим местам» [11, 440]. Обилие смертей в трагедии создает эффект общей фрагментарности, эпизодичности, коллажа разрозненных частей, уравненных в значении. Жизнь каждого персонажа – и значительного, и незначительного – одинаково имеет смысл лишь для самых близких и одинаково предается забвению, не оставляя никакого следа в истории. Перед лицом смерти уравниваются короли и крестьяне, по отношению к которым мир одинаково несправедлив и которые сами одинаково жестоки и к своим врагам, и к тем, кто от них зависит.

Трагедия «Анатомия Тита Падение Рима Комментарий к Шекспиру» (1984) представляет собой творческий перевод шекспировского «Тита Андроника», прокомментированный в партиях хора (или развернутых ремарках). Первые постановки

⁴ Почему ты не платил аренду, ты идиот

осуществлены Манфредом Карге и Матиасом Лангхоффом (Бохум, 1985) и Вольфгангом Энгелем (Дрезден, 1987). Сохраняя фабулу шекспировской кровавой драмы, Мюллер, естественно, осмысляет те зверства, которые совершают ее герои, движимые жадной власти и жадной мести. В контексте «Тита Андроника» «четырнадцать убийств, тридцать четыре трупа, три отрубленные руки, один отрезанный язык» [1, 515] в большой мере ритуальное действо. П. Брук в свое время писал: «“Тит Андроник” начинает раскрывать свои тайны лишь тому, кто перестает рассматривать её как цепь неоправданных мелодраматических ходов, а пытается выявить её целостность. Все происходящее в пьесе подчинено темному подводному течению, из которого на поверхность вздымаются ужасы, ритмически и логически связанные между собой. Тому, кто будет рассматривать пьесу под таким углом, за всем этим откроется величие и красота варварского ритуала» [3, 154]. Не ставя перед собой задачи анализа драмы Шекспира, наметим лишь два наиболее продуктивных в данном контексте подхода. С одной стороны, кровавая драма всегда была дидактическим жанром, она убедительно, поскольку наглядно, доказывала пагубность страстей и безверия. «“Нужна кровь” (il faut du sang) — такая короткая деловая ремарка написана в “Мистерии Ветхого завета”. “Нужна кровь”, ибо только через страх, муки и жертвы можно укрепить веру» [5, 76]. Кровавая драма – это пьеса о злой природе человека, о непрочности его счастья, о ничтожестве всякого величия. История падений и вознесений императоров и полководцев, прославившихся своими деяниями, но зависимых от судьбы, обстоятельств и козней злодеев, обеспечила сильное зрительское впечатление и воздействие. С этой точки зрения показательным является заявление самого Мюллера, который говорил: «Роль шока, по-моему, сводится к тому, чтобы способствовать познанию и обучению ... Существенный момент – это педагогика через шок» [12, 435]. С другой стороны, показательным, что все описываемые злодеяния происходят в период «безвременья»: смерть императора, борьба Сатурнина и Бассиана за власть, необходимость выборов нового правителя, вознесение на вершину власти Тита, от решения которого зависит судьба принцев. Уместно вспомнить, что А.Я. Гуревич, реконструируя с хроникальной последовательностью события, связанные с кончинами монархов и пап, пишет о том, что кровавые злодеяния, торжество распущенности и жестокости в период безвластия – это «симптомы паники, охватившей окружение умершего понтифика или светского государя и всю толщу общества» [4, 226]. Средневековый монарх воплощал порядок,

гармонию и время, «неразрывная связь процветания страны с персоной ее правителя и соответственно невзгод, постигших народ», со смертью доброго монарха «не вызывала сомнений» [Там же, 231], поэтому ситуация выборов императора – это момент ощущения близости «апокалиптической бездны» [Там же, 234], отчетливо осознанной inferнальной угрозы.

Идея не просто социальной несправедливости, а inferнального зла любой социальной системы, – в другом контексте и по-иному, – актуальна и для Хайнера Мюллера. Многочисленные смерти в его драмах – наглядно свидетельствуют о том, насколько необоримо социальное зло. Его «Тит», в отличие от шекспировского, заканчивающегося восстановлением законного порядка («*Затем в стране мы учредим порядок, / Чтоб не пришла от дел таких в упадок*» [16, 102]), не может завершиться благополучно. «Анатомия Тита», как и обозначено в заглавии, история «падения Рима», тотального разрушения гармонии, крушения порядка. Она начинается не просто потоками крови, но принципиальным разрывом всех общественных сил. В Рим возвращаются одержавшие победу войска, однако праздник со всей очевидностью демонстрирует отсутствие единения. Все яснее становится противостояние социальных групп, оппозиция видимого величия и реального ничтожества. Пренебрежение человеческой жизнью – одна из составляющих катастрофического настроения, которым охвачена столица. Праздник настолько кровав, что вызывает сардонический смех. Гробы с телами героев и убитые мухи, гонец с разорванными легкими и

«EINLADUNG AN DIE JUGEND NACHZUEIFERN

DEN TOTEN IN DEN TOD UND IN DEN RUHM»⁵ [17, 6;

пунктуация авт.– Н.С.], сваленные вповалку трупы солдат обеих враждующих армий и беснующиеся девицы, голой грудью бросающиеся на щиты, – праздник на костях. По идее, его задача дать начало новой послевоенной жизни, он – аналог карнавала, несущего в себе смысл обновления: если создание мира есть превращение хаоса в космос, то, чтобы обновить мир, человек должен воссоздать ситуацию хаоса («до-временья», «без-временья» [14, 330]). Карнавальная вседозволенность играет в фольклорных праздниках важнейшую ритуальную роль, однако она опасна, поэтому строго ограничена – временем, прежде всего. В ситуации слабой, лишившейся доверия власти «шутливые тумачи»

⁵ СО СРВЕНИЕМ ПРИГЛАШЕНИЕ ЮНОШАМ
СЛЕДОВАТЬ МЕРТВЫМ В СМЕРТИ И СЛАВЕ [здесь и далее перевод
наш – Н.С.]

[2, 297] превращаются в кровавую бойню. Тому, как легко «праздник может переходить в насилие» [15, 40], посвящено немало исторических, искусствоведческих и мифопоэтических исследований. У Мюллера же и сильная, и слабая власти одинаково страшны, потому что одинаково освящают убийство. Сатурнин в «Анатомии Тита», только еще идущий к власти, уже заражен произволом, вседозволенностью, пустой мстительностью, но и твердая власть (при самых разных общественных формациях от коммунистических режимов в «Гамлет-машине» и «Переселенке» до тирании в «Макбете» и «Германии Смерти в Берлине») представляет собой механизм, никак не учитывающий, даже исключаящий интересы живущего под ее началом человека. О бессмысленности борьбы, противостояния, попыток изменения мира Мюллер писал не раз. Реакция на собственную тотальную зависимость и невозможность что-либо изменить – безразличие, приспособленчество, предательство:

«DIE TREUE IST NICHT WAS DIE WELT BEWEGT
UND JEDER NEUE TAG VERRÄT DEN ALTEN
DER BESTE FEIND DER RATTEN IST DIE RATTE
GIFT GEGEN GIFT EIN RÖMER GEGEN ROM»⁶ [17, 44]

Отсутствие уверенности, «привычка к смерти», понимание безнадежности собственного положения порождают жестокость. Начинается «охота на собственных ведьм» под предлогом исполнения общественного долга. И сильная, и слабая власти одинаково развращают. Жестокость становится всеобщей: каждый использует ту крупницу власти, которая досталась ему волей социальной машины, чтобы крушить чужие дома и жизни в своих корыстных интересах. В «Анатомии Тита» автор рисует два абсолютно равнодушных друг к другу мира: цезари и полководцы выясняют свои отношения на фоне безразлично жующей сосиски с капустой толпы. «Толпа предстает воплощением стихийного здравого смысла, лишённого “положительной идеи”, но трезвого и скептического» [13, 87]. Она усваивает кровавые уроки и становится к финалу всё более грозной силой: «FURCHTSAMER FREUDE FREUDEVOLLRE FURCHT ANSCHWELLEND DRAUSSEN DAS GEMURMEL ROMS»⁷ [17, 67]. Этот разрыв в трагедии окончателен:

⁶ ВЕРНОСТЬ НЕ ТО ЧТО ДВИЖЕТ МИРОМ
И КАЖДЫЙ НОВЫЙ ДЕНЬ ПРЕДАЕТ СТАРЫЙ
ЛУЧШИЙ ВРАГ КРЫС ЭТО КРЫСА

ЯД ПРОТИВ ЯДА РИМЛЯНИН ПРОТИВ РИМА
⁷ НАПОЛНЯЯСЬ УЖАСАЮЩЕЙ РАДОСТЬЮ РАДОСТНОГО УЖАСА
РАСТЕТ СНАРУЖИ ШЕПОТ РИМА

«Das Nichts nur kann er seine Heimat nennen / Und seine Mutterspache ist das Schweigen»⁸ [17, 78]. Отсутствие ценности жизни ведет общество к абсолютному распаду, привычка к смерти лишает воли к добру, справедливости, правде. На этом фоне лишь естественным продолжением всеобщего безумия выглядит сцена, когда сошедший с ума от горя Тит пытается вскрыть трупы, чтобы ножом нащупать душу, убедиться, что она должна быть у человека, однако в полном соответствии с законами анатомии (не случайно вынесенной в заголовок) не находит ничего.

Не случайно «Анатомия Тита» одна из самых безнадежных пьес Мюллера. «Привыкание к смерти», кризис тотального обесценивания человека, отсутствие «страха и сострадания» делают абстрактный авторский Рим – модель любого государства – непобедимой военной машиной, неспособной обеспечить порядка в мирной жизни, утратившей, по сути, основную цель любого государства – благополучие гражданина, превратившейся в «проститутку концернов» [17, 15].

«Мюллеровские обработки – пишет В.Ф. Колязин – система множественных отражений-отталкиваний, философский диспут со временем в сфере авторской поэтики, в которой главное – критика изменившихся и меняющихся форм мировосприятия и понимания человека» [7, 23]. Они выстроены таким образом, чтобы зритель испытал множество «микротрепетов» взамен одного, организующего классическую драму катарсиса, чтобы происходящее на сцене ужасало каждую секунду и страх и сострадание охватывали зрителей тем больше, чем дальше движется история. «Привыкание к смерти», с одной стороны, организует «распадающуюся», фрагментарную структуру его драм, с другой – обнажает те социальные противоречия, о которых идет в них речь.

Библиографический список:

1. Аникст, А. Послесловие к «Титу Андронику» [Текст] / А. Аникст // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8 тт. – Т. 2. – М.: Искусство, 1958. – С. 515 – 522.
2. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст]/ М.М. Бахтин. – М., 1990.
3. Брук, П. Пустое пространство [Текст] / П. Брук; пер. Ю.С. Родмана, И.С. Цымбал. – М.: Прогресс, 1976. – 237 с.

⁸ Ничто он может назвать своей родиной / И его родной язык молчание

4. Гуревич, А.Я. «Время вывихнулось»: поругание умершего правителя [Электронный ресурс]// Одиссей. Человек в истории. – М., 1993. – С. 221 – 241. // <http://ec-dejavu.ru/d/Desecration.html>
5. История западноевропейского театра в 4 тт. [Текст] / под ред. С.С. Мокульского. – Т. 1. – М.: ГИТИС, 1956.
6. Кастельветро, Л. «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная. // Литературные манифесты западноевропейских классицистов [Текст]. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 81 – 103 с.
7. Колязин, В.Ф. Меж двух миров: рождение духа свободы [Текст] / В.Ф. Колязин // Х. Мюллер Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 7 – 32.
8. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр [Текст] / Х.-Т. Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
9. Лозинская, Е.В. Итальянская поэтика [Текст] / Е.В. Лозинская // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 113 – 178.
10. Мюллер, Х. Литература должна оказывать сопротивление театру [Текст] // Х. Мюллер Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – С.418 – 431.
11. Мюллер, Х. Сосредоточить внимание на методе: беседа с Вернером Хайнцем, завлитом театра «Фольксбюне» [Текст] // Х. Мюллер Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – С.437 – 441.
12. Мюллер, Х. Я должен меняться, а не интерпретировать себя: ответы на вопросы во время коллоквиума в театре «Фольксбюне» [Текст] // Х. Мюллер Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – С.434 – 436.
13. Сейбель, Н.Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера [Текст] / Н.Э. Сейбель // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 14 – 16 ноября 2011 г.). – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. – С. 80 – 91.
14. Топоров, В.Н. Праздник [Текст] // Мифы народов мира: энциклопедия / Под ред. С.А. Токарева. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 329 – 331.
15. Харитонович, Д.Э. Веселие и насилие [Электронный ресурс]// Одиссей: Человек в истории. – М.: Наука, 2005, с. 38 – 48 http://www.ec-dejavu.net/f/Festival_roma.html

16. Шекспир, У. Тит Андроник // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8 тт. – Т. 2. – М.: Искусство, 1958. – С. 5 – 103.

17. Müller H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar [Text] / H. Müller. – Berlin.: Henschelverlag, 1986. – 102 S.

18. Müller, H. Macbet Nach Shakespeare [Text] / H. Müller. – Frankfurt a/Main: Verlag der Autoren, 1982. – 92 S.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Пьеса Мюллера написана примерно тогда же, когда и «Макбет» Ионеско. В какой мере эти пьесы близки и отличны друг от друга? Кроме того, пьеса Ионеско на финальное очищение явно не рассчитана, ком смертей и абсурдных превращений в ней упирается в финальный монолог нового короля, который обещает быть более злым и жестоким, чем все предыдущие. А есть ли объект сочувствия у Мюллера?

Пьесы действительно написаны почти одновременно: в 1971 году «Макбет» Х. Мюллера, в 1973 «Макбет» Э. Ионеско. Отличаются они жанром: Мюллер создает траги-фарс о бессилии человека перед системой, о трансцендентности зла социальных структур, уничтожающих всё личное, индивидуальное, Ионеско – абсурдную пьесу, о цинизме всякой власти, одержимой удовлетворением плотских потребностей (еда, секс, самосохранение) и игнорирующей интересы общества в целом. В связи с этим существенно разнятся используемые приемы: обилие фантастики и гротеска у Ионеско, клоунады – у Мюллера. И акценты, – Ионеско – на политике, Мюллер – на трагичности судьбы зависимого человека, – они ставят разные. Однако многие темы, ходы и приемы прямо пересекаются. Показательно, например, насколько близки у Мюллера и Ионеско две большие сцены, введенные ими в шекспировскую историю. Обессилевшего крестьянина у Мюллера пытаются солдаты сначала армии Макбета, затем английские войска. Возглас «Да здравствует король!» каждый раз оборачивается против него, поскольку разобраться, кого называют королем те или другие солдаты, он не в состоянии. Ему грозят веревкой, вытаптывают его посева, армии проходят по сцене то в одну, то в другую сторону – каждый раз пострадавший один – несчастный человек, доведенный до отчаяния, который и после ухода войск не пытается спастись, остается сидеть и, рассуждая о своем будущем, приходит к выводу, что лучше самому повеситься.

В аналогичной ситуации оказывается в пьесе Ионеско солдат, у которого нет ответов на вопросы Дункана, кто победил, они или мы. Он не понимает, «а какая сторона наша». Его забрали в армию и приказали воевать на одной стороне, потом взяли в плен и приказали сражаться на другой. Единственное его впечатление: «Они стреляли в нас, а мы в них». Но кто «мы», кто «они», он не знает. Даже выхода, найденного мюллеровским персонажем, у него нет, потому что в его ружье кончились патроны. Человек в обоих случаях существо уязвимое и страдательное. Шекспировская история в XX веке приобретает новое измерение, она перестает быть отражением проблемы законности передачи власти, в ней появляется новое действующее лицо – народ. И Мюллера и Ионеско интересуют конкретные его представители, страдающие от произвола не только высшей власти в стране, но и от цинизма, меркантильности и бесчеловечности каждого, кто занял очередную ступень социальной лестницы. Мир оборачивается своей абсурдной стороной, прежде всего, к слабому и уязвимому. Но существенная разница в том, что у Ионеско политики могут просто забыть о человеке, и тогда он может заняться своими каждодневными делами, как Ловец бабочек, Женщина с корзиной, Старьевщик, периодически появляющиеся в ремарках пьесы, у Мюллера же скрыться от зла большой политики невозможно, каждая встреча его крестьян, стражников, привратников и тому подобных персонажей с аристократами заканчивается для первых смертью. Поэтому и сочувствие авторов и зрителей распределяется по-разному. Повесившийся крестьянин у Мюллера – объект сочувствия, как и прочие «пострадавшие». Каждый из них важен, это и позволяет говорить о возникновении нескольких «событийных линий», нескольких сюжетов в его «Макбете».

Л.Ю. Лешукова

г. Тюмень

Диалог и игра со зрителем в современном театре

Говоря о диалоге со зрителем, о включенности зрителя непосредственно в театральную игру, мы имеем дело с широким спектром проблем – от изменений в коммуникативных процессах, связанных с общими тенденциями актуальной культуры, до специфических техник интерактивного театра. В данной работе нас будет интересовать, какие практические задачи возникают у

режиссера театра, включающего зрителя в спектакль и каким образом можно их решить, выстроив в рамках театральной игры диалог со зрителем. В течение десяти лет существования театра «Мимикрия», сценические практики которого отчасти станут иллюстративным материалом и основой для нашего исследования, проводится своего рода эксперимент: мы синтезируем разные жанры, для того чтобы найти свой язык для диалога с публикой. Создавая спектакль, мы стремимся влиять на общественное сознание и преобразовывать духовный мир человека. Для этого, в первую очередь, театр обязан быть живым, способным увлечь, заинтересовать. Способ включения зрителя в игру в таком контексте становится определяющим в постановках. Именно о нем наш разговор.

Сегодня время стремительно развивающихся информационных технологий, которое создает множество новых форм общения. Для нас становится актуальна концепция Маршалла Маклюэна о теории коммуникационных технологий, которые являются основополагающими для становления и развития современного массового общества. Он предполагал влияние информационных технологий на коммуникацию общества, писал о трансформации «сенсорного баланса», когда основным каналом восприятия становится визуальное, а все остальные каналы коммуникации: тактильная, звуковая, обонятельная, вкусовая, – сводятся к минимуму. Театр, рассматриваемый в разрезе отрыва от телесных коммуникаций, на который провоцируют человека новые медийные возможности, – это остановка, пауза, которая дает возможность человеку услышать себя. Но, выполнить эту задачу театру все сложнее, он постоянно меняет характер выразительных средств, ищет новые разнообразные формы диалога с публикой. Поэтому, для современного театра характерно состояние эксперимента, постоянное стремление к преодолению границ предыдущих художественных форм.

Театральное искусство, по своей природе, диалогично. Именно контактная природа театра, дает основания, применять формы активного взаимодействия между сценой и зрителем, делая его активным участником спектакля. Современный зритель искушен, его трудно поразить масштабностью, зрелищностью и, особенно сложно, добиться от зрителя сопереживания действию, и событиям, происходящим на сцене. Но самое ценное, что влечет зрителя в театр, остается неизменно всегда – это роскошь живого человеческого общения, здесь и сейчас. На спектакль приходят совершенно разные люди и в процессе диалога они становятся зрителями одного сценического действия. Только объединившись и

приняв правила игры, они начинают реагировать одинаково: вместе аплодировать, смеяться, плакать и даже кашлять. Основная и самая сложная задача современного театра – сократить дистанцию общения, создать такие условия игры, при которых зритель из пассивного созерцателя превратится в творца, глубоко живущего в мире спектакля и создающего его вместе с актерами. Искусство театра основано на построении событий и реакции на эти события, в которых зритель сопереживает актерам. В современном мире коммуникаций, учитывая объем поступающей негативной информации, психика человека начинает работать на экономию эмоций, как бы переводя себя в режим безопасности и не реагировать на события, в которых он непосредственно не принимает участие. Человек реагирует на события, которые касаются непосредственно его, остальные он просто констатирует как факт. Если принять мысль, что зритель не готов к сопереживанию событийной линии спектакля, то драматические отношения логично и уместно перенести из пространства сцены, в пространство между сценой и залом. Театр привлекает зрителя к соучастию, к совместной игре, и если он получает удовольствие от участия в творческом процессе, остается увлечь его неожиданным ходом, решением и максимально повысить степень включения зрителя в актерский процесс. «...Надо только начать "играть". Подчиниться инстинкту игры, столь же древнему, как и само человечество, столь же могучему, как и инстинкт продолжения рода...» [1, 129]. Диалог предполагает общение, которое изменяет его участников. Если общение состоялось – оно оставляет что-то нам, оставляет что-то в нас и это «что-то» изменяет нас.

«Игро-спектакли» с участием «играющего зрителя», в некоторые исторические периоды развития театра, становятся особенно актуальны. Например, в середине 1920-х годов зрители готовили к полноценному участию в театральном действии. В мастерской педагогического театра под руководством Григория Рошалья «успешно преодолевали грань между актером и зрителем, создавая особую атмосферу в зрительном зале, где по ходу спектакля затевались игры, выполнялись коллективные физкультурные упражнения, пелись комсомольские песни, а зрители свободно перемещались по всему зданию вслед за групповодами» [4, 76]. На спектакле «Разлом», в театре имени Евгения Вахтангова, предусматривалось хоровое пение «Интернационала»; в театре Всеволода Мейерхольда, зрители вовлекались в исполнение революционных песен, дружно окликались на чтение газетных сводок, приказов. Николай Павлович Охлопков, задумывает в своем Реалистическом театре

представления, где действие происходит в центре зала, на нескольких площадках, лестницах, мостах, подвесных балконах. Современный театр тоже активно ищет разные приемы включения зрителя в процесс игры. Всем знакомый пример, «сНежное шоу» Вячеслава Полунина. Он предлагает зрителю стать полноценным участником спектакля и лишает его позиции наблюдателя со стороны. Публика принимает правила игры, и включается в процесс. Во время антракта, герои спектакля выходят со сцены в зрительный зал, перемещают в него игровое пространство, открывая двери в этот театральный мир, а зритель путешествует по нему, оставляет в нем свой след, изучая его. Он настолько комфортно чувствует себя в общей атмосфере игры, так проникается театральным миром, что стремится продлить эти мгновения. Разгадав режиссерский замысел финала, который заключается в том, что спектакль заканчивается тогда, когда все шары, с которыми играет публика, вернутся на сцену, он намеренно продлевает хронометраж спектакля, удерживая в руках маленькие шары.

В истории театра не раз трансформировалось пространство зала, разламывалась привычная черта сцена-зал, так совершался выход действия за пределы сцены-коробки. Это было необходимо для создания единого пространства, для диалога, включения публики в игру. Когда-то это была революция, сейчас современные театральные постановки уже практически не обходятся без этого.

Какую роль играет зритель в современном театре? Ответ на этот вопрос сводится к следующему наблюдению: роль зрителя, степень его включенности, активности меняется в соответствии с требованиями театральных и коммуникативных практик. Вспомним некоторые примеры из истории: театральные представления в Древней Греции, которые проходили в дни всенародных празднеств, зрители смотрели с утра до вечера, ели и пили в самом театре. Публика активно, непосредственно реагировала на все перипетии сюжета. Понравившуюся пьесу одаривали аплодисментами, если не нравилась – с трибун раздавался свист, стук, иногда даже актеры прогонялись со сцены камнями. Таким образом, успех или неуспех – напрямую зависел от расположения или нерасположения к ней зрителя. Импровизация, которая была составляющей частью комедии *dell'arte*, давала публике возможность принимать участие в развивавшемся действии, немедленно реагировать, высказывая свое мнение. В испанском театре на сцене иногда происходили потасовки между актерами и зрителями, кто-то из участников спектакля мог нечаянно задеть кого-нибудь из публики – возмездие наступало незамедлительно. А если артист сфальшивил или слабо сыграл, он мог оказаться

закиданным гнилыми апельсинами или огурцами. Современный зритель объективно менее активен по отношению к театру. Максимум выражения его позиции – уйти в антракте.

Наш театр стремится подчеркнуть, проявить силу и роль публики, вовлекая ее в спектакль. В спектакле «Глазами клоуна» по мотивам одноименного произведения Г. Белля, решение построено на игровом взаимодействии с публикой, где для развития действия, актеры обращаются к зрителю, чтобы он стал партнером в игре главного героя, когда он рассказывает историю о своей семье. В пространстве определены четыре зоны по пять зрительских мест в первом ряду, где выбираются зрители на определенные роли: брат, мама, папа, соперник. Через небольшие игровые взаимодействия с публикой, актеры из пяти возможных, выбирают одного партнера для игры, который стремится к этому и более расположен играть. Дальше ему определяется роль: зрителю даются элементы костюма – шляпа и табличка, на которой написан персонаж. И после того как зритель принял правила игры – он «играет» то, что ему предлагается определенной характеристикой, «озвученной» одним из актеров спектакля. И всегда в этом и других игровых эпизодах, наблюдается максимальная активность не только тех, кто играет, но и всего зала.

Каждый зритель реагирует соответственно своему опыту коммуникации и не всегда удается, включая его в игру добиться естественного участия в процессе. Обратимся к опыту Ежи Гротовского, к тому периоду его творчества, когда в стремлении к живому театру, через возвращение к ритуалу, он пытался воссоздать «...церемониал участия: непосредственного, живого; своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в наше время), реакцию открытую, свободную, естественную...» [3, 101]. Для каждого спектакля он по-разному организовывал пространство, ликвидировав разделение сцены и зрительного зала. Например, в «Кордиане» весь театральный зал был превращен в палату психиатрической больницы, отношение к зрителям было подобно отношению к пациентам. Еще один вариант включения, когда игра актера становится стимулом, втягивающим зрителя в действие – в «Фаусте» К. Марло, монах обращается к зрителям: «Позвольте исповедаться перед вами» и зрителям навязана определенная роль; монах начинает свою исповедь, а зритель – хочет он того или нет – становится исповедником. Используя разные приемы, он делает зрителя непосредственным участником действия. Гротовский остался недоволен результатом. То непосредственное и живое участие, к которому он стремился, по его мнению, не было достигнуто, но одна мысль в контексте нашего исследования,

становиться актуальной: «...Если бы вообще можно было выстроить вокруг нашего зала второй зал – для зрителей, чтобы те могли наблюдать, что же происходит в спектакле между играющими актерами и играющими зрителями, результат мог получиться интересным...» [3, 103]. Опыт работы с игровым театром позволяет отметить, что в таком спектакле всегда возникает этот предположенный Гротовским результат: есть зрители, которые принимают правила игры и включаются, а есть те, кто не включается и остается наблюдателем этой игры между играющими актерами и играющими зрителями. И это интересно тем, кто не готов проявлять активную позицию.

Включая зрителя в игру, наделяя его какой-то ролью, актеры предполагают разные ответные реакции. Есть набор заготовленных вариантов приспособлений, но самое ценное – актерское чувство партнера-зрителя. Важно подобрать единственно верный вариант и если нужно, придумать новый способ взаимодействия. Любое обращение к зрителю, втягивающее его в игру, воспринимается им как агрессия со стороны актера, действие должно быть встроено таким образом, чтобы зритель поверил актеру и включился в предложенный диалог.

Существует ряд закономерностей, далеких от жестких правил, когда речь идет об организации игрового театра.

Прежде всего, следует выделить ряд системных аспектов. Первое – это организация комфортного для игры пространства, которое максимально способствует диалогу со зрителем, чаще в данном случае предпочтение отдается малому залу. Изначально приходя на спектакль малой сцены, зритель ощущает свою «избранность», он в узком кругу, что само по себе рождает некую комфортность поведения, накладывает определенные обязательства, ради индивидуального диалога с ним, театр ограничил пространство общения. Бесспорно, что малая сцена создает благоприятные условия для взаимопонимания и взаимодействия актера, и публики.

Второе – создание атмосферы. Спектакль возникает из взаимодействия актера и зрителя, а режиссер, автор, художник, музыкант и другие службы театра создают атмосферу для этой игры. Если спектакль лишен атмосферы, он не просто воспринимается холодным рассудком, в нем нет условий для игры. Ежи Гротовский мечтал о театре, в котором между людьми происходит какая-то связь, а не установленные отношения. Если зритель и артист находятся в одной атмосфере, между ними устанавливается действительно подлинная связь.

В-третьих, важно наличие энергии вовлечения. Диалог, насыщенный энергией, это процесс, в результате которого происходит сокращение дистанции актер-зритель. «...Необходимы расчет и структура энергии вовлечения», – пишет в своей книге «Кино между адом и раем» режиссер Александр Митта. Игра, в которую актер играет со зрителем, должен обладать энергией, которая развивается в процессе игры. «...Зритель приходит к нам холодный, как собачий нос, загруженный проблемами. Мы должны вырубить его из его мира и погрузить в наш. Для этого нам надо возбудить в нем эмоции, поддерживать эмоции и развивать эмоции до максимальной степени...» [5, 29].

Искусство – самая заразительная форма общения между людьми. Искусство обязано быть заразительным и интересным, тогда в процессе диалога происходит настоящий контакт. Если организация игрового театра – вопрос тенденции и предпочтений, то непосредственный механизм игры-диалога с публикой, базируется на соблюдении ряда весьма жестких правил. А именно: создаем комфортные, понятные условия для игры; вовлекаем в игру, делая зрителя соучастником истории, предлагаем ему определенную роль; увлеченные совместной игрой, выходим на сопереживание, которое является самым высоким уровнем вовлеченности. «...Скоро не будет зрителей, все будут актерами, – предрекал Всеволод Мейерхольд, – и только тогда мы получим истинное театральное искусство... Для новых слов нужен новый пафос, новая форма. Мы хотим уйти из тесной коробки сцены на улицы, хотим оторваться от закрытого театра. Долой скуку!.. мы ждем возрождение балагана. Пора актеру стать бродягой!» [4, 80].

Театральное искусство, как и подлинное общение, уникально. Оно есть только «здесь и сейчас», а спектакль – это не завершенное произведение, это всегда живой процесс. Включение зрителя в игру в современном театре, это скорее, режиссерское приспособление, чтобы увлечь, заразить своей идеей и затем, в живом процессе диалога, создавать произведение искусства – спектакль.

Библиографический список:

1. Буткевич, М.М. К игровому театру: Лирический трактат [Текст] /М.М. Буткевич. – М.: Изд-во ГИТИС, 2002. – 702 с.
2. Вильсон, Г. Психология артистической деятельности: таланты и поклонники [Текст]/ Г. Вильсон; пер. с англ. – М.: Когито-Центр, 2001. – 384 с.

3. Гротовский, Е. От бедного театра к Искусству – проводнику: сб. ст. [Текст] / Е. Гротовский; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003 – 351 с.

4. Дмитриевский, В.Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: в 2 ч. [Текст] / В.Н. Дмитриевский. – Ч. 2.: Советский театр 1917-1991гг. – М.: Канон+; Реабилитация, 2013 – 696 с.

5. Митта, А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому...: литературно-художественное издание [Текст] / А. Митта. – М.: АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2010. – 508 с.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Говоря об истории игрового театра, Вы обращаетесь к античной драме, комедии dell'arte и другим уличным (или площадным) видам театра, а между тем есть мощная традиция разрушения «четвертой стены» в рамках «театральной коробки». Почему Вы не рассматриваете опыт романтической драмы (например, «Кота в сапогах» Л. Тика)? Эта традиция имеет какие-то особенности, которые заставляют Вас её обходить?

Обращение к этим видам театра обусловлено в первую очередь задачей сделать акцент на игровой природе театра как его первооснове и подчеркнуть, активную позицию зрителя в театре ещё у его истоков. Что касается пьесы Людвига Тика «Кот в сапогах» и в целом экспериментов немецких романтиков (Клейста, Габбе) в театре, приемы которые там используются, имеют разные исторические корни. Активная позиция зрителя, разрушение театральной иллюзии, включение в действие закулисных персонажей, провокация зрителя с целью обращения сатиры на него самого и узнавания зрителем себя во внесценических персонажах – из всего этого возникает игра, ставящая всех участников в активную позицию, по сути, в позицию игры-диалога. Отдельные элементы этой традиции довольно часто можно встретить в современных театральных постановках, однако задача романтических экспериментов – саморазоблачение зрителя: в результате вовлекающей его в спектакль игры он должен узнать себя в тех «персонажах из зала», которые не в состоянии понять искусства, мыслят штампами, воспринимают автора и актеров как «обслужу», чья

задача ублажать зрение и слух хорошо знакомым и удобным для восприятия псевдоискусством. Провокативная природа этих игр заключается в том, что чем больше зритель вовлекается в них, тем очевиднее он осмеян к финалу.

- В какой мере Вам кажется актуальной книга Йогана Хёйзинги «Homo Ludens»? Учитываете ли Вы его опыт или он говорит о тех игровых формах культуры, которые, на Ваш взгляд, устарели и остались в прошлом?

Это труд, который, давно уже стал классическим, фундаментальным исследованием раскрывающим сущность феномена игры. Для данного исследования, актуальна позиция автора, что игра проходит в особом «игровом пространстве», так как первое с чего мы начинаем организацию действия в игровом театре это создание условий, в которых состоится игра.

ПРОБЛЕМА КАТАРСИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

И.А. Голованов

г. Челябинск

«Очищение» и смерть в драматургии и публицистике А. Платонова

Андрей Платонов, на наш взгляд, обрел своего читателя лишь на рубеже XX – XXI вв. Современный человек, воспринимая написанное Платоновым, находит действительно важное для себя, то, что его мучает и тревожит. Созвучие платоновского творчества с новой эпохой со всей очевидностью доказывает факт принадлежности его к литературной классике. Вневременный характер поднятых проблем, высвечивание «вечных истин» – особенность настоящих произведений литературы. Зафиксированные в художественных текстах Платонова «отложенные» смыслы оказываются вполне актуальными сегодня, в порубежное время, когда совершается исторический слом системы культурных ценностей прошлого и делаются попытки установить новые толерантно-тоталитарные парадигмы существования человека и общества.

В центре внимания настоящего исследования находится феномен катарсиса в драматургии Андрея Платонова и попытка осмысления им категорий трагического и комического через «очищение» и смерть в более широком контексте, в частности, в публицистике.

Общеизвестно, что в течение 25 веков термин «катарсис» приобретал различные оттенки значения (см. об этом: [5]). Разные эпохи с различной интенсивностью пользовались многогранностью и многомерностью его смыслов. Одна из ключевых проблем, сохраняющих свою значимость: катарсис – путь к наслаждению или к нравственности? Теория *античного катарсиса* Аристотеля предполагала четырехчленную формулу очищения: подражание – страх – сострадание (жалость) – наслаждение. Катарсис достигался в результате последовательного взаимодействия этих элементов, а

отсутствие хотя бы одного из них означало бы, что разговор идет не о катарсисе, а о чем-то другом: «...путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (Поэтика, 1449в: 26–28). Отметим, что в русской культуре трагическому придана универсальная функция – быть онтологическим принципом мирового исторического движения и условием расширения горизонтов самосознания и общения с богом.

Драматические произведения А. Платонова вполне можно рассматривать как художественно самодостаточные, идейно и содержательно исчерпанные – в связи с наличием в них устойчивого образно-смыслового ядра и проясненностью актуальных для эпохи смыслов. Для обнаружения «внутренней» интертекстуальности (автоинтертекстуальности) платоновского дискурса необходим детальный анализ произведений писателя, начиная с его ранних рассказов и публицистики. Уже здесь в философских обобщениях и их текстовых реализациях проступает авторская картина мира Платонова, проявляется его художественный метод.

Тема смерти в творчестве А. Платонова в целом, и в драматургии в частности, осмысливается философски и аксиологически. Факт ухода из жизни героя часто ставит точку в размышлениях автора и читателя о сути происходящего: «по плодам» мы постигаем истинный смысл существования человека. Нельзя не обратить внимания не только на количество смертей в произведениях Андрея Платонова, но и на их обыденность и даже – заданность, 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].

Коллективизация и индустриализация – процессы, определившие многие особенности эпохи 20–30-х гг. XX века, но есть еще один немаловажный аспект государственной политики И. Сталина – воинствующий атеизм. Очищение от прежней жизни, идеологии и морали было тотальным. В статье «У начала царства сознания», опубликованной в 1921 году, А. Платонов пишет: «Уничтожить личность и родить ее смертью живое мощное существо – общество, коллектив, единый организм с одним кулаком против природы».

Многие платоновские герои жаждут стихии, вольной жизни, с чем связан, например, мотив разбойничества – вопреки тенденции эпохи «великих строек и преобразований» к порядку и дисциплине, воспринимаемым героями Платонова как искусственное, неживое, как порождение бюрократизма и

чиновничества. Не этого ждал А. Платонов от революции. Отрицательный опыт воплощения социальных идей стал накапливаться у него и породил осторожность, в том числе в творчестве: Платонов и раньше в своих художественных произведениях, в отличие от публицистических статей, не был категоричен, стремился к диалектике, теперь и вовсе у него что ни герой, то амбивалентность (трудно разобрать, где лицо, а где личина).

Умнепостигаемость мира у Платонова, конечно, происходит не только от выпавших на его долю жизненных неудач и житейских испытаний. Она служит ему основанием для осознания мира как «кипящей Вселенной», в которой торжествует стихия природы, события, на первый взгляд, спонтанны и лишены причинно-следственной связи. Не менее важными оказываются особенности мировоззрения А. Платонова, сформированные под влиянием народного сознания, в котором причудливо переплелись фольклор и идеи христианства.

В статьях 1920 года «Христос и мы» и «Да святится имя твое» вполне в соответствии с логикой философской концепции обновления или «воскрешения» мира (по Н. Федорову) автор обращается к образу Христа, наполняя его своими, новыми (а значит – истинными) для традиционного сознания смыслами: «Мертвые молитвы бормочут в храмах служители мертвого Бога» [8, 592]. Для А. Платонова Христос – великий пророк гнева и надежды, а не проповедник «покорности слепому миру и озверевшим насильникам». В первой из названных статей полемически утверждается, что главный завет Христа – «царство божие усилием берется». Для автора это означает: «борьбой, страданием и кровью, а не покорностью, не тихим созерцанием зла». Платонов, таким образом, признает идеал героического бытия.

Идеи этой статьи (как и других в рассматриваемый период) о необходимости зла, понятого по-особенному, по-платоновски, будут реализованы в его художественном творчестве: «Тут зло, но это зло так велико, что выходит из своих пределов и переходит в любовь – ту любовь, ту единственную силу, творящую жизнь, о которой всю свою жизнь говорил Христос и за которую пошел на крест. Не вялая, бессильная, бескровная любовь погибающих, а любовь-мощь, любовь-пламя, любовь-надежда, вышедшая из пропасти зла и мрака, – вот какая любовь переустроит, изменит, сожжет мир и душу человека» [8, 592]. Автор завершает статью утверждением, что его поколение продолжает дело «своего друга», т.е. равного себе, а не бога.

Мысль писателя, как всегда, парадоксальна: смерть еще живого, но ослабленного борьбой за выживание человеческого организма необходима для обновления и накопления сил, новых знаний, которые станут основой возрождения человечества (по Н. Федорову).

Обратимся к интерпретации одной из первых пьес Платонова – «14 Красных Избушек», которая стала частью литературного процесса и театра лишь после смерти автора. Написанная в 1933 году, она впервые была опубликована в Германии в 1972 году в журнале «Грани». Встреча произведения с читателем на родине художника состоялась в 1988 году после публикации в журнале «Волга», а затем в сборнике «Ноев ковчег» в 2006 году и в собрании сочинений А. Платонова в 2009 году. Первоначально автор создавал ее как комедию, о чем свидетельствуют первые наброски, появившиеся в записной книжке писателя в 1931 году. Но в итоге получилось произведение о трагедии на берегу Каспийского моря, где, согласно народным социально-утопическим легендам, должно быть сокрушено царство Антихриста.

Для понимания этой пьесы важны не только социально-утопические представления народа, но и исторический контекст. Платонов, увлеченный идеями Н. Федорова, по-новому прочитываемыми в постреволюционную эпоху, неоднократно в своей публицистике плакатно заявлял об ожидаемом и приемлемом конце жизни для всех ради каких-то новых обретений и смыслов. 15 мая 1932 года в Советском Союзе вышел декрет правительства, по которому в стране началась «безбожная пятилетка» и к 1 мая 1937 года «имя Бога должно быть забыто на территории страны». Уже осенью 1929 года безбожники заговорили об объявлении такой пятилетки, чтобы «окончательно изжить религиозный дурман». Центральный совет СВБ в соответствии с тезисом И.В. Сталина об обострении в стране классовой борьбы (одним из активных противников советской власти считались религиозные организации), начал разрабатывать план 1-й Безбожной пятилетки. Перед активом СВБ были поставлены задачи: развернуть работу по полному «обезбоживанию» фабрики и села, организовать соревнования между отдельными ячейками Союза по количеству проведенных антирелигиозных лекций, докладов, бесед и вечеров, по повышению читаемости соответствующей литературы в библиотеках и по лучшему проведению антирелигиозных кампаний, безрелигиозных свадеб, похорон, октябрин и т.д. (см.: [10]).

Как это часто происходило у Платонова, государственная директива должна была пройти проверку на жизненность, на приемлемость в условиях строительства нового мира. Поэтому естественным для художественного эксперимента писателя стало появление в трагедии персонажа с особыми неявными функциями. В черновом наброске I действия пьесы, получившей в итоге название «14 Красных избушек», в одном из первых эпизодов на сцену является европейская делегация, а «впереди идет [ученый Бох] Хоз, его держит под руку Интергом и Приветствующий Деятель» [1, 280]. И хотя замысел пьесы позднее уточнялся, менялся состав действующих лиц, одним из центральных персонажей оставался тот, кто в окончательном варианте получит имя «Иоганн-Фридрих Хоз, ученый всемирного значения, председатель Комиссии Лиги Наций по разрешению мировой Экономической Загадки» [7, 150].

Следует отметить, что на особенности семантики антропонимов у Платонова и, в частности, персонажей, носящих фамилии или прозвища *Бог, Божно, Божев, Священный* и под., – обращали внимание многие исследователи (например, М.А. Дмитриевская). Так, вполне обоснованно утверждается, что «анализируемые антропонимы семантизированы и связаны с мирозерцанием писателя». Показательной в данном отношении является публицистическая статья «Преображение», опубликованная А. Платоновым 1 мая 1920 года в газете «Воронежская коммуна». Заголовок статьи содержит скрытую игру «старыми» и «новыми» смыслами. В христианской традиции Преображение Господне – один из двенадцатых церковных праздников православной церкви (6/19 августа), когда апостолам открывается божественная сущность Иисуса, в широком смысле – Истина предназначения, момент ее узнавания. А 1 мая – день Труда и Весны, солидарности трудящихся во имя великой цели – построения первого в мире справедливого государства рабочих и крестьян. Другими словами, этот праздник – своего рода гимн высвобождающейся энергии природы, направленной на уничтожение старого и воплощения нового проекта жизнеустройства.

Молодой писатель-публицист, размышляя о смысле человеческого существования в новых условиях победившей диктатуры пролетариата, ждал (даже – требовал) освобождения от власти прежних буржуазных ценностей, где мерилom блага человеческого были явления и качества, которые в художественной концепции Платонова считались проявлением неразвитости сознания, бессознательной жизни, подобно животным («Культура пролетариата», 1920) [8, 17–30]. В связи с этим другим важнейшим

персонажем трагедии должна была стать молодая героиня Суенита, «19–20 лет, председатель колхоза «14 Красных избушек» [7, 150]. В семантике образа Суениты сойдутся и воплотятся многие идеи Андрея Платонова. Она и «каспийская невеста», с которой связывается последующая за приходом Антихриста и Страшного Суда жизнь, и антагонист Хозу – то ли богу, то ли дьяволу – старику с Запада, время которого прошло, наступает время молодых, инициативных, деятельных и разумных. Образ Суениты позволил автору выразить сокровенные мысли о любви, материнстве, о воспитании нового поколения. В ней заложен огромный потенциал витальных сил, которого может хватить и на то, чтобы встроить в новый мир стоодноголетнего старика-иностранца, ничего не понимающего в Советской России, и на то, чтобы перевоспитать бандита-разбойника Ашуркова в личность новую, полезную социалистическому строительству.

В пьесе «14 Красных избушек» тема разбоя и разбойников дала возможность драматургу высказать мнение «о времени и о себе» в ключевых, полных абсурда, сатирического алогизма словах новой эпохи (где «бантики» – это белогвардейские антиколхозники), а также по-новому подойти к традиционной для художника катартической теме смерти и мифологеме жертвы ради возрождения всего человечества. 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. Бунт платоновского героя Ашуркова спровоцирован, но он происходит от неосознанности, от непонимания героем сути событий.

Важным для определения действительного отношения автора к описываемому в пьесе оказывается линия Суенита – Ашурков, председатель колхоза и бандит, разбойник. В этимологии фамилии героя, как это традиционно для платоновского текста, скрыт двойной смысл, который неоднократно уже возникал в творчестве писателя (подробнее см.: [2]). В русских диалектах *ошур*, *ошурок* означает «остатки, вытопки, крошки, лоскутки, обрезки» [6, 87]. Прозвищем Ашур могли назвать и последнего ребенка в крестьянской семье («поскребыша») [9], с ним связана в тяжелую эпоху идея будущего возрождения, тем самым подчеркивается особость, избранничество героя. Иными словами, «высокое» и «низкое», комическое и трагическое опять оказываются рядом.

Некоторые исследователи, например, итальянский философ Умберто Эко, полагают, что утраченные страницы «Поэтики» Аристотеля были посвящены комедии, т.е. смешному, что позволяет предположить, что комическое было автору не менее интересно, чем трагическое (см. об этом: [5]). Для трагического сознания все мгновения жизни сливаются в мгновение смерти. Революционная практика социального насилия 1920–1930-х годов и события двух мировых войн привели философию к мысли о ничтожности оставленных человеку шансов сохранить свой онтологический и творческий статус как в пределах трагической неидентичности «я», так и в устрашающей исторической перспективе итогов перманентного эксперимента над средой обитания. Постепенно трагическое мироощущение забыло о катарсической тематизации трагического и начинает тяготеть к снятию общежизненного катастрофизма в формах комического. Народный юмор, предполагающий «и смех, и горе», соответствующий поговорке типа «и то смешно, что в животе тощо», позволяет драматургу не говорить прямо о голоде, о неустроенности жизни колхозников и сосредоточиться на внешнем авантюрно-детективном сюжете.

В ходе «расследования» в пьесе «14 Красных избышек» выясняется, что Федора Ашуркова подговорил к налету «премированный ударник» колхозного труда Ф. Вершков. Иначе говоря, 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!» [7, 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, прощает его – в соответствии с народной пословицей *Кающегося разбойника Спаситель помиловал* [3, 14]. Трагикомично данное ею описание: «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].

В заключение отметим, что именно специфический народный юмор в сочетании с универсальными фольклорными образами и мотивами становится ключом для понимания многомерной концептуальной организации рассмотренного

драматургического произведения, проясняет глубоко скрытые в нем особенности катартического мировидения А. Платонова. По мнению писателя, сатира должна вызывать у читателей ненависть, «хотя бы печаль или содрогания», но при этом она «должна остаться великим искусством ума и гневного сердца, любовью к истинному человеку и защитой его» [8, 186]. Такой предстает авторская версия возможности «путем сострадания и страха» (Поэтика, 1453а), а также «человеколюбия» (Поэтика, 1452в: 38) достичь очищения.

Библиографический список:

1. Архив А.П. Платонова. Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 696 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. Т. 1-4 [Текст] / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1989-1991. Т. 4. – 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. Катарсис: метаморфозы трагического сознания [Текст] / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алатейя, 2007. – 384 с.
6. Никонов, В.А. Словарь русских фамилий [Текст] / сост. Е.Л. Крушельницкий. – М.: Школа-Пресс, 1993. – 224 с.
7. Платонов, А.П. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии [Текст] / сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011. – 735 с.
8. Платонов, А.П. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика [Текст] / сост., комментарии Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011. – 720 с.
9. Словарь русских фамилий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mirslovari.com/content_fam/oshurkov-8665.html#ixzz2GH4ETBg3 (дата обращения 08.12.2012).
10. <http://www.pravenc.ru/text/77796.html> [Электронный ресурс].

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Платонов носитель тотального мифологического мышления, те же «бантики», может, были аббревиатурой, но когда они попали в его текст, то стали мифологемой эпохи. В связи с этим возникает вопрос контекста: мог ли Платонов быть знаком с какими-то мифопоэтическими трудами своей эпохи: с английской школой, с Проппом? Потому что когда читаешь его прозу, то создается впечатление, что он был теоретиком, вроде Элиота, который написал про понятие традиции и культуры индивидуального таланта, а потом все это в свою поэзию, так сказать, воплотил.

Вот что касается трудов Шпенглера, Шопенгауэра, Ницше и других то все исследователи говорят, что Платонов знаком с их философскими концепциями. Со Шпенглером он даже как-то полемизировал. С другой стороны, стопроцентных данных, что он читал работы Проппа, к сожалению, нет. По текстам, действительно, очень похоже, поэтому я сам с большим вниманием ищу, условно скажем, «библиотеку Платонова».

Л.Т. Бодрова

г. Челябинск

Рецепции «Гамлета» в России 1900-1930-х годов: художественные практики и прорыв в теории катарсиса

Трагедия У. Шекспира «Гамлет» (*The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*) – один из самых известных текстов в мировой культуре. Созданный по типу «трагедии мести», популярнейшего жанра конца XVI – начала XVII века, по воле гениального автора «Гамлет» не только порвал со старым жанром и со старой моралью, но и прорвался в будущее. Небывалая новизна и достоинство трагедии Шекспира в том, что автор дерзко обманывает ожидания читателя / зрителя, ибо Гамлету парадоксально не удастся роль героя-мстителя: размышляя о необходимости поступка, Гамлет взвешивает его последствия; первый в мировой литературе «рефлектирующий» герой, он ощущает себя необходимой и важной

частью мирового порядка. Герой Шекспира превосходит то, что будет спустя века названо нравственной ответственностью вкупе с сомнениями и скепсисом. Каждая эпоха так или иначе оценивает черты Гамлета, то возвышая, то снижая их иронией и вносит, таким образом, свои поправки в понимание вечного образа.

История рецензий трагедии У. Шекспира «Гамлет» в России нетривиальна, поучительна и свидетельствует об активном и творческом характере восприятия великого текста многими поколениями русских читателей / зрителей, в том числе читателей-профессионалов: переводчиков, поэтов, драматургов, прозаиков, актеров и режиссеров, – которые находили и продолжают находить в шекспировской трагедии неисчерпаемый источник высоких «вчувствований» и размышлений о возможностях человека. Достаточно назвать имена поэтов-переводчиков – от Сумарокова до Пастернака; имена русских классиков – от Пушкина (с его шекспиризм как проблемой мировоззрения и основой его исторических взглядов) до Блока (гамлетовская тема проходит через всю его поэзию, эволюционируя от узко лирической коллизии до проблемы выбора жизненной позиции, «долга» и «возмездия»); имена великих актеров, исполнителей роли Гамлета – от создателя русского театра Федора Волкова, игравшего в трагедиях А.П. Сумарокова, в том числе, безусловно, знавшего его версию «Гамлета», от П.С. Мочалова, В.А. Каратыгина, А.П. Ленского и, конечно, В.И. Качалова, игравшего Гамлета в спектакле МХТ 1911 года, ставил который приглашенный в Москву известный английский режиссер и театровед Гордон Крэгг (1872-1966), кстати, сын знаменитой английской актрисы, исполнительницы ролей в пьесах Шекспира Эллен Терри (1847-1928), – до Иннокентия Смоктуновского и Владимира Высоцкого, русских Гамлетов второй половины XX века. Наконец, назовем имена замечательных режиссеров, воплощавших на сцене и в кино трагедию Шекспира, – Григория Козинцева, Андрея Тарковского и Юрия Любимова.

Парадоксально, но факт: при огромной любви к «Вильяму нашему Шекспиру», при какой-то особой читательской / зрительской чуткости к драматургу, соединявшему необыкновенную простоту и адекватность отражения действительности с высокой «поднебесной» оценкой происходящего, при стремлении русских художников слова выстраивать свои тексты «по системе отца нашего Шекспира» (Пушкин), – при всем этом «шекспиризм» в России формально начался позже, чем во многих других странах, ибо русский реципиент узнал о «Шекеспере хотя непросвещенном <...> аглинском трагике и комике, в котором и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много» (А. Сумароков) [цит. по 2, 672]

спустя полтора столетия после написания Шекспиром в 1600-1601 гг. его трагедии. А.П. Сумароков перевел текст пьесы в 1748-1750 гг. и почти до неузнаваемости переделал его: написанная александрийском стихом трагедия Сумарокова устанавливала новый конфликт и устремление к катарсису в духе русского классицизма. Конфликт этот обозначен уже в первом монологе Гамлета: «О долг! Преодолей любовь и красоту...». Финал пьесы предстал вполне поучительным: порок, наказан – добродетель торжествует. Нераскаявшийся и пылающий злобой первый враг Гамлета Полоний умирает под стражей, чем освобождает Гамлета от необходимости убить его. К тому же не запятнавший кровью рук своих, Гамлет воссоединяется с возлюбленной Офелией. Мы видим, как происходит опрощение содержания и, естественно, потеря очищающего эффекта катарсиса.

Мы специально приводим этот пример диктата формы над содержанием, а также акцентируем «наивность» первого русского переводчика «Гамлета», чтобы показать, как быстро и мощно затем проникал в нашу литературу дух Шекспира, сопутствуя развитию нашей словесности и созиданию «кровеносной системы культуры» (термин И.Б. Роднянской). Да, духовные запросы русского читателя во многом компенсировались чтением религиозной литературы, философских и публицистических трактатов и, разумеется, фольклором. Но как недоставало художественного слова! Достаточно сказать, что «ровесником» трагедии «Гамлет» был дидактический сборник «Домострой», а сказочная «Повесть о Еруслане Лазаревиче», написанная в 1640 году, была зачастую единственной художественной книгой для читателей «изрядного возраста».

Но в России подспудно вызревала великая литература, одним из признаков которой является следование лучшим традициям литературы мировой. Подготавливаемый происходящими в России переменами, а также предромантическими веяниями нарождался культ Шекспира, и он развивался оригинально и мощно, сопутствуя сложной жизни новой литературы. Уже классицистическая версия «Гамлета» подчеркивала политическую сторону сюжета: бунт против тирана-узурпатора. Русские романтики, и в первую очередь, близкие к декабризму А.С. Грибоедов, О.М. Сомов, сами декабристы А.А. Бестужев, К.Ф. Рылеев, В.К. Кюхельбекер видели в Шекспире эталон, «гения творителя», который создавал самобытную национальную литературу, проникнутую духом народности и, «не зная никаких правил, писал по внушению своего сердца и воображения». Осмысливая свою трагедию, они обращались к Шекспиру как к великому художнику-исследователю истории и *политическому* драматургу. Можно себе представить высоту

переживаний, допустим, Вильгельма Кюхельбекера, когда после трагической неудачи восстания и нескольких месяцев стараний избежать ареста, он, все же заключенный в крепость, переводил там «Макбета», а затем уже в ссылке, больной, в нужде, в условиях несвободы сделал свой перевод «Гамлета» (1828 г.). Русские романтики видели в Шекспире гения, который дал возможность целым поколениям русских «чувствовать себя мыслящими существами, способными понимать исторические задачи» (П.В. Анненков).

Лермонтовская рецепция такова: «Шекспир –<...> гений неотъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы» [5, 407]. Для Тургенева он «гигант, полубог», а для Достоевского – пророк, пришедший «возвестить нам тайну <...> души человеческой».

Русские писатели XIX века обращаются к Шекспиру, осмысляя трагизм своей эпохи. Показательно, что через критику Гамлета всякий раз идет самокритика целого поколения. В произведениях Герцена, Гончарова, Тургенева, Достоевского и других шекспировские образы переносились в современность, чем отменялся трагический масштаб явлений действительности, одновременно по-новому интерпретировались сами образы. Скажем также, что к середине XIX века противоречие между духовными запросами передовой части русского общества и его политическим бесправием породило во второй половине XIX века совершенно уникальное явление – «русский гамлетизм». Вольное толкование Шекспира, якобы выразившего в образе Гамлета тотальный ужас перед действительностью, легло в основу причинно-следственной связи жизни и искусства. Так, вслед за Белинским многие объявляли «позорной» нерешительность принца, а Тургенев, в свою очередь, в статье 1860 года «Гамлет и Дон-Кихот» показал, что раздвоенность и эгоизм Гамлета, темные стороны его типа именно поэтому «нас» и раздражают, что «они нам ближе и понятнее». Вот почему гамлетизм усиливается в безвременье, растет после трагических потрясений. Но показательно при этом, что в период бурной общественной борьбы Шекспир стал утрачивать актуальное значение; оттесняемый злободневной литературой, он в значительной мере становился фактом культурного наследия. И, хотя авторитет Шекспира непререкаем, подспудно зрело эстетическое неприятие его творчества, что, по мнению многих историков литературы, является «следствием противоположности двух поэтик – шекспировской и русской реалистической литературы середины XIX века» [2, 674]. Очень важный момент: в конце XIX и в самом начале XX века А.П. Чехов прервал отчуждение эстетики Шекспира от русской

действительности, материализовав рецепцию Шекспира в эстетику катарсиса и создав новый тип поэтики. Здесь прав Н. Берковский: «У Чехова в драмах лучшие из действующих лиц – а их большинство – исповедуют как бы массовый гамлетизм...» [1, 53].

Если вернуться к оттеснению Шекспира злободневной литературой, то по этому поводу наиболее резко высказался прагматик Н.Г. Чернышевский. Он призвал «без ложного подобострастия смотреть на Шекспира» и «половину каждой драмы [?! – Л.Б.; великого драматурга] признать негодною для эстетического наслаждения в наше время» [Цит. по 2, 674].

Показательно, что уже в начале XX века такая реакция получила законченное выражение в высказываниях антипода революционной демократии, но союзника Чернышевского по материалистическому толкованию эстетических отношений искусства к действительности: Л.Н. Толстой в очерке «О Шекспире и его драме» (1903-1904, опубликован в 1906 году) заявил «полное несогласие с этим всеобщим поклонением» Шекспиру, ибо «та непрекращаемая слава великого гениального писателя, которой пользуется Шекспир и которая заставляет писателей нашего времени подражать ему, а читателей и зрителей, извращая свое эстетическое и этическое понимание, отыскивать в нем несуществующее достоинство, *есть великое зло, как и великая неправда*», так что «Шекспир не может быть признаваем не только великим, но даже самым посредственным сочинителем» [7, 286, 287].

Скажем сразу: при всей своей тенденциозности, категоричности и односторонности, очерк Толстого, конечно же, явился важной вехой русского и мирового шекспиризма. Разумеется, великий Лев не смог ниспровергнуть Шекспира, но «покончил с культовым отношением к нему, с некритической модернизацией его творчества и объективно расчищал путь для исторического осмысления художественной системы Шекспира» [3, 675]. Дополним: Толстой расчищал путь искусству, которое должно, прежде всего, быть связанным с народным читателем. В этом аспекте Толстой даже в своей тактической неправоте стратегически прав, ибо, сохранив и на склоне дней ядро творческой потенции – «*свой драгоценный талант нравственного возмущения*» (формула Л.Д. Троцкого, который вслед за В.И. Лениным опубликовал к толстовскому юбилею в сентябре 1908 года статью в газете “Neue Zeit”), он мотивировал свою оценку чуждого ему по убеждениям «аристократического» художника вопросами бытия, связывая их с функцией искусства улучшать человеческую природу. По Толстому, подлинные творения художников снова есть живая действительность, возведенная в

степень искусства, и он видит беду иных теоретиков и практиков от искусства в том, что они не понимают: умелые приемы письма «не могут заменить *главного свойства искусства: чувства, испытанного художником*». (Помним, что Чернышевский в книге для юношества о Толстом вывел формулу толстовского творчества – искусство как «диалектика души»).

Толстой мог не зафиксировать терминологически понятие «катарсис» во многих теоретических размышлениях, но если учитывать контекст огромного мира толстовской художественной мысли, аристотелевская теория катарсиса выглядит здесь очень современной.

Недаром, к примеру, В. Основин завершает свое предисловие к сборнику работ и писем Толстого «Что такое искусство?» цитатой из Леонида Леонова, который говорил, что Толстой «шел по своей эпохе, вызывая завихрение творческой мысли вокруг себя» [3].

Учтем этот толстовский вклад в теорию катарсиса при решении вопроса о шекспиризме в России первой трети XX века. Это была эпоха великих потрясений для России и всего мира. Не вдаваясь в подробности великого и трагического опыта войн, революций, строительства новой цивилизации и т.п., обратим внимание на беспрецедентный факт культурного строительства: впервые в мире к искусству после революции были приобщены десятки миллионов читателей, зрителей, слушателей, так что речь должна идти не только о чистой теории, рождающейся в тихих кабинетах ученых, но и о связи её с опытом приобщения масс к искусству и с опытом созидания «кровеносной системы литературы» при учете ее культурно-генетической памяти.

Позволим себе проиллюстрировать русский шекспиризм первой трети XX века на несколько неожиданных примерах. Перед нами три фигуры данного периода: во-первых, это уникальный представитель Дома Романовых, общественный деятель глава Академии наук прошлого порубежья; во-вторых, «сотрудник второго разряда» психологического института МГУ 1920-х годов, в будущем, несмотря на ранний уход из жизни, выдающийся ученый, дерзкий экспериментатор, один из основоположников современной теории катарсиса; наконец, в-третьих, активный сторонник революционного движения 1905-1910-х годов, в будущем педагог и писатель. Все трое: поэт К.Р., автор книги «Психология искусства» Л.С. Выготский, а также писатель Н. Огнёв, – несмотря на различия в социальном положении, на разницу в возрасте и в судьбах, особым образом связаны с пропагандой творчества Шекспира в России, они внесли значительный вклад в русский шекспиризм. И все трое

были выключены советской идеологической машиной из общения с читателями, зрителями, с молодыми реципиентами искусства, науки – на несколько десятилетий, что отнюдь не способствовало ни развитию науки, ни воспитанию читателей.

Начнем с великого князя Константина Константиновича Романова (1858-1915). Двоюродный брат императора Александра III, он был одним из самых ярких представителей Дома Романовых, пожалуй, очень нетипичным – в особенности в последние годы его правления (царствующий двоюродный племянник не жаловал и побаивался русского Принца Гамлета, в свою очередь, Константин Константинович был глубоко разочарован многими чертами характера и поступками «Ники»). Поэт, произведения которого вся предреволюционная Россия знала по криптонуиму «К.Р.», драматург, переводчик, актер, художник, музыкант, военачальник, ученый, более четверти века возглавлявший Императорскую Академию наук, гражданин своей страны, он вошел в историю русского и мирового шекспироведения как переводчик и как уникальный комментатор трагедии «Гамлет». Будучи четырнадцатым русским переводчиком трагедии, он объяснил свое намерение «не целью перещеголять других переводчиков, а только по непреодолимому влечению передать по мере сил бессмертное творение Шекспира». Он себя видел в Гамлете. Кроме того, К.Р. настаивал на исторической версии: Павел I – вот кто был Гамлетом, повторив его судьбу (убийство на троне). К тому же он посчитал необходимым выразить свое отношение к заветному труду в сонете, посвященном «покойному Саше» – императору Александру III:

<...> Ты повелел, чтоб «Гамлет» несравненный
На речи русской вновь увидел свет; –
Но перевод, Тобою вдохновенный,
Созрел – увя! – когда тебя уж нет.
<...>Но верится: и в небе будет мило,
Что на земле свершилось в любви... [8, 191]

Особого уважения заслуживает младший современник К.Р. – Лев Семенович Выготский (1896-1934), который, кстати, родился как раз в счастливый год окончания работы К.Р. над переводом «Гамлета». В свое время он, безусловно, разделял «непреодолимое влечение» к тому же «несравненному» произведению. Гимназистом, студентом, а затем младшим научным сотрудником и ученым-новатором Выготский, осваивая художественную и научную практику предшественников и современников, задавался вопросом: что же происходит с сознанием человека, воспринимающего, допустим, такой шедевр,

как «Гамлет»? Специалист-психолог, открывающий новое в общественно-исторической природе человека, он внес неоценимый вклад и в теоретическое литературоведение. Если сопоставить его книгу «Психология искусства» с другими работами по истории и теории литературы 20-х годов (и даже более позднего периода), то нельзя не увидеть, что она занимает совершенно особое место: его внимание сосредоточено не на спорах о формализме и символизме, футуристах или о левом фронте. Нет. Автор обращается к классическим произведениям – к басне, новелле, трагедии Шекспира. И на анализе трагедии «Гамлет» он в особенности ярко решает проблему высшей степени воздействия произведения искусства на человека – о катарсисе. Выготский старается ответить на главный вопрос, который «имеет гораздо более общий, более широкий смысл: что делает произведение художественным, что превращает его в творение искусства? Это действительно фундаментальный вопрос, игнорируя который нельзя по-настоящему оценить новые явления, возникающие в искусстве» [4, 7].

Не можем не сказать о третьей фигуре «шекспировского движения» в России 1900-1930-х гг. – о Михаиле Григорьевиче Розанове (1888-1938). Он участник революционного движения, педагог, писатель, выступавший под псевдонимом Н. Огнёв. Самая знаменитая его книга – бестселлер 20-х – 30-х годов прошлого века «Дневник Кости Рябцева» (1926-1927), – скажем так, – «в завихрениях творческой мысли» объединяет вокруг себя в контексте «школьного шекспиризма» самого ее автора с великим князем К.К. Романовым (его «Дневник К.Р.» явно имел в виду Н. Огнёв уже в трагестийно сниженном заглавии «Дневника Кости Рябцева»), а также с Л.С. Выготским, активным участником педагогического процесса 1910-1920-х годов, который, как и М. Розанов занимался проблемами девиантного поведения, экспериментальным исследованием доминантных реакций в психологии, а главное, как и писатель Н. Огнёв, принимал участие в осмыслении Шекспира русским (советским) читателем-школьником. Дело в том, что Л.С. Выготский с 1915 по 1922 год выступал со статьями, с докладами, вел дискуссии в аудиториях студентов, учителей, научных работников, подготавливал книгу «Психология искусства», существенной частью которой выступил анализ особенностей структуры трагедии У. Шекспира «Гамлет» в аспекте воссоздания эстетической реакции, той внутренней деятельности писателя и читателя, которую это произведение вызывает. В свою очередь, писатель Н. Огнёв делает частью структуры своего «Дневника Кости Рябцева» авторскую рецепцию «Гамлета»,

сочетая ее с рецепциями героев, а также конструируя предполагаемую активность читателя, которая корректируется рецепциями автора и героев «Дневника», а также классическим шекспироведением.

Н. Огнёв прекрасно владеет эстетикой игры, пародии и аллюзий, оригинально сталкивая наивно-реалистическое восприятие Шекспира подростком революционного поколения с издержками рецептивной эстетики Шекспира в самых разных вариантах – от категорического неприятия его творчества Чернышевским – Толстым и вульгарным социологизаторством («<...> В пьесе страшно много бузы <...> [она] написана чуть не пятьсот лет тому назад, и Шекспир писал для королевы, а не для пролетариата. Я замечу на всякий случай, как я высказывался в аудитории насчет ошибок Шекспира» [6, 75]) до излишне скрупулезного проникновения в текст и эстетского его анализа («по ту сторону добра и зла» по Ницше).

Помним, что в школе «третьей ступени» в 1923-1924 учебном году (писатель дает убедительную картину эпохи: разруха, бедность, беспризорничество и праздник жизни у нэпманов) ставят «Гамлета» по инициативе и под руководством талантливого учителя литературы (а «ныне» – «шкраба») Никпетожа (модное сокращение означает: Николая Петровича Ожегова), прототипом которого является автор в критическом осмыслении своего любимого ученика. В ходе школьного спектакля достигнут катарсис. Но ему, как и полагается по законам трагического, предшествует реальная трагедия – смерть В.И. Ленина как серьезнейшее потрясение, гибель основателя. В восприятии Кости это, к примеру, выглядит так: «22 января. Мне кажется: все на свете кончилось, и на землю опустился черный мрак <...> *Дальше в дневнике три страницы сплошь замазаны чернилами* <...> 31 января. Смерть В.И. Ленина всех так поразила и так разбила обыкновенную, нормальную жизнь... <...> Зинаида Павловна говорит, что учиться – это теперь самое важное и мы должны напрячь все усилия, чтобы преодолеть препятствия. В этом она права» [6, 80, 81].

Замечательно, что писатель избегает пустого пафоса, вызывая уважение к великому человеку. Кроме того, автор «Дневника» одним из ориентиров будущей жизни своей и своих героев считает «учебу» у классиков, активное чтение художественной литературы. Жизнь продолжается с ее проблемами и неурядицами, и Зин-Пална с юмором говорит серьезные вещи своим подопечным, указывая на необходимость эстетического катарсиса в новой жизни: «Следует ускорить подготовку постановки “Гамлета” <...> Спектакль может в значительной мере проветрить

головы и очистить атмосферу, а то она достигла большого давления» [6, 91].

Кстати, Никпетож по воле автора «организует» катарсис, сместив центр трагедии не на Гамлета, которого играет агрессивный противник учебы и всех шкрабов «политик-радикал» Сережка Блинов, а на несчастье семьи Офелии (Костя, простодушный и честный, играет Лаэрта): «Когда она уже сходит с ума и приходит с пением безумных песен, то Зоя вся убралась бумажными цветами, спутала и распушила волосы, закатила глаза и тихо-тихо пела, так что на меня прямо жуткое впечатление произвела. А потом, она мне показалась гораздо красивей, чем всегда: вот что значит платье-то меняла <...> [она] играла здорово, лучше всех. Говорят, что многие девочки даже плакали, глядя на нее» [6, 86, 93].

Н. Огнёв аллюзорно обращается к интерпретации Шекспира К.Р., который в переводе и в комментариях сделал акцент на трагическую судьбу женщин (кстати, Гертруда в его интерпретации на стороне Гамлета), а в стихах стремился создать образ лирического героя, передать глубину чувств, переливы эмоций.

Показательно, что Н. Огнёв может спроецировать (кстати, не только трагически или пародийно, но и драматически серьезно) театральное действие на реальную судьбу своих героев. Вот, к примеру, жестокость Гамлета по отношению к женщинам, к матери и к Офелии, как бы оправдываемую их «предательством». Автор школьной повести стремится изжить жестокость у юных строителей новой жизни, которым, кажется, не до сантиментов. И вот мы видим, как Никпетож демонстрирует свои принципы поведения: он рыцарски относится к девочкам, проникновенно подсказывает недорослям, играющим в холодное равнодушное, «какая умная и славная девочка Сильфида Дубинина», а «Черную Зою», замкнутую и одинокую, не очень красивую, назначает на роль Офелии.

Одним из самых выразительных моментов в «Дневнике» является пронзительное письмо Лины, девочки, которую чуть не погубил эгоцентричный герой, вдруг начинающий в жизни играть на одном поле с Гамлетом: «Костя Рябцев! Я тебя не виню ни в чем и понимаю, что сама виновата. Костя Рябцев, когда ты получишь это письмо, то я буду так далеко от тебя, что мне не будет стыдно. <...> Прощай, Костя Рябцев! Живи счастливо <...> А меня забудь – навсегда, навсегда... Лина». «Как все-таки скверно, когда не умеешь жить!» [6, 115] – завершает свою запись в дневнике Костя Рябцев, получивший «долю облучения» Шекспиром.

Дочка служителя культа, подруга исполнительницы роли Офелии, сама прелестная Офелия, которую не захотел любить

Гамлет, вдруг стала активно действовать и размышлять вместо покорного молчания во имя почитания отца. Именно «Офелия» открывает глаза «Гамлету» на его эгоизм и жестокость, великодушно затем прощая ему все. Кроме того, чеховский интертекст трагедийно и интересубъективно присутствует в сентенции много пережившего и страдавшего героя. Вслед за Чеховым Н. Огнёв, пусть и на материале менее сложном, размышляет о праве русских Гамлетов, погруженных зачастую в пошлую повседневность, о праве на драму, на возвышенные чувства.

Отметим, что через всю структуру «дневника», через подтекст и реплики героев Н. Огнёв солидаризуется во многом с углублением художественной составляющей в понимании «Гамлета» и по К.Р. Так, предлагая ставить пьесу Шекспира, Никпетож говорит своим подопечным: «Правда, в ней, на первый взгляд, нет ничего революционного, это я предупреждаю, но это только с внешней стороны. Зато в ней есть колоссальный внутренний протест» [6, 75]. Скрытая цитата из К.Р., а затем из книги Л.С. Выготского «Психология искусства» по-своему фиксируют прорыв в теории катарсиса, на основе которого осуществлена его художественная реализация в русском «школьном шекспиризме».

Библиографический список:

1. Берковский, Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии [Текст] // Н.Я. Берковский. Литература и театр. – М.: Искусство, 1969.
2. Левин, Ю.Д. Шекспир в России [Текст]/ Ю.Д. Левин // Краткая литературная энциклопедия. – Т. 8. – М.: Сов. энциклопедия, 1975.
3. Леонов, Л. Слово о Толстом [Текст] / Л. Леонов // Правда. – 1960. – 20 ноября.
4. Леонтьев, А.Н. К методологии вопроса [Текст] /А.Н. Леонтьев. Предисловие // Выготский Л.С. Психология искусства. 2-е изд. – М.: Искусство, 1986.
5. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 6 т. [Текст] / М.Ю. Лермонтов. – М.-Л., 1954-1957. – Т. 6. – М.-Л., 1957.
6. Огнёв, Н. Дневник Кости Рябцева [Текст] / Н. Огнёв. – М., 1966.
7. Толстой, Л.Н. О Шекспире и драме (Критический очерк) [Текст] // Л.Н. Толстой. Что такое искусство? / Вступит. ст. и коммент. В.В. Основина. – М.: Современник, 1985. – С. 286-335.

8. Чернышова-Мельник, Н. К.Р.: Баловень судьбы / Н. Чернышова-Мельник. – СПб.: Амфора, 2013.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Вы не говорили о переводах Пастернака, хронологически приходящихся на этот же период, с чем это связано, каково Ваше к ним отношение?

Я не остановилась на них, поскольку они лишь частично вписываются в рамки, очерченные мной в качестве границ исследования: «Гамлет» в переводе Пастернака был впервые напечатан в 1940 г., перевод «Ромео и Джульетты» сделан в 1942, «Антония и Клеопатры» в 1943. Мне нравится то определение, которое дал М.М. Морозов в своей статье «Шекспир в переводе Пастернака»: «Вообразим начинающего ученика в искусстве художественного перевода драматических произведений. Робяя перед этим трудным искусством, он сначала будет переводить с наивной дословностью и будет путаться в сетях буквализма. Но вот придет к нему учитель и скажет: “Отойди от буквы подлинника. Передай содержание подлинника своими словами”. Другой учитель скажет: “Помни, что ты переводишь Шекспира. Шекспир велик. Вспомни самые поэтичные, самые красивые слова! И ими передай творение мирового гения”. Третий скажет: “Переводи строку за строкой. Воссоздай стилистическое своеобразие каждой строки, чтобы строку твоего перевода можно было бы поставить рядом со строкой подлинника. Помни, что переводы, как планеты, светятся лишь отраженным светом”. И, наконец, четвертый скажет: “Прежде всего, помни, что Шекспир был драматургом, создавшим живые образы. Постарайся увидеть созданных Шекспиром людей, отчетливо представь себе их, и уж затем, соответственно им, направляй и корректируй текст твоего перевода”. Этот четвертый – Пастернак». Однако нельзя не учитывать вольности – иногда излишней – переводов Пастернака. Некоторые вещи в переводе Лозинского интереснее.

Е.В. Михина
г. Челябинск

Драматургия Чехова: стратегии переосмысления

Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина дает два значения термина античной философии и эстетики «катарсис». Во-первых, это характерный для драмы, особенно трагедии, эмоциональный контакт читателя-зрителя с героем в момент его катастрофы, «сущность эстетического переживания», по А.Ф. Лосеву. Во втором значении «катарсис» понимается как «свойственная любому произведению словесного творчества «встреча» сознаний читателя и героя, читателя и автора», как «эстетическое переживание изображающей формы» (Ф. Шиллер) или «ответ» на чужую духовную активность (М.М. Бахтин) [3, 342] (без катастрофичности!), то есть сближается с пониманием диалогической природы текстов, а следовательно, является результатом процесса коммуникации.

Понятие «коммуникация» имеет множество значений. Например, В.П. Конецкая пишет: «Коммуникация – социально обусловленный процесс передачи и восприятия информации в условиях межличностного и массового общества по разным каналам при помощи различных коммуникативных средств (вербальных, невербальных и др.) [4, 9]. И.П. Яковлев определяет коммуникацию как «информационное взаимодействие между людьми посредством знаков, носителями которых является сам человек или созданные им искусственные средства» [20, 10]. О.Я. Гойхман и Т.М. Надеина считают заимствованное слово «коммуникация» синонимом русского – «общение» [1, 6]. Однако эти термины все-таки не тождественны друг другу. Общение охватывает «обмен деятельностью, информацией, опытом, способностями, умениями и навыками, а также результатами деятельности» [16, 433]. Таким образом, общение включает в себя коммуникацию как способ обмена информацией.

Г.Г. Почепцов называет несколько видов коммуникации: визуальную, вербальную, перформансную, мифологическую и художественную [10]. Остановимся подробнее на последнем из видов. По мнению исследователя, в нашей жизни существует два варианта порождения символической реальности – художественная коммуникация и масс-медиа. Порождаемые ими тексты отличаются,

прежде всего, по времени существования: тексты масс-медиа короткоживущие, а литературы и культуры – долгоживущие. Это связано с особенностями их функционирования: тексты масс-медиа как бы вытесняют друг друга, в то время как художественная коммуникация порождает альтернативные, а не вытесняющие друг друга тексты. К тому же художественная коммуникация, в отличие от объективных текстов масс-медиа, рассматривается обществом как субъективная, вневременная, то есть размышления уже ушедших авторов могут быть интересны, а порой и актуальны в любое время.

Художественная коммуникация тоже опирается на действительность, но на более сложном уровне, она ее реинтерпретирует, то есть переосмысливает с позиций мыслящего сознания автора. Чтобы произведение продолжало существование, необходимое звено – читатель. Тот, кто в процессе чтения подключится к тексту своим сознанием и вступит с ним в диалог с целью реинтерпретации как текста, так и явлений окружающей действительности. О роли читателя писал еще М.М. Бахтин: «Второй субъект, воспроизводящий, повторяющий первичный текст, и создает текст обрамляющий. Этот текст – результат диалога с автором, он комментирует первичный текст, оценивает его, возражает ему, спорит с ним» [3, 342]. Так вырастают диалогические отношения между текстами и внутри них, так создается «обрамляющий текст», который в случае его создания художником слова перерастает в креативную рецепцию (термин Е.В. Абрамовских), в диалог не только сознаний, но и текстов, а диалогический модус – это непереносимое условие существования творческого процесса и катарсиса.

Одним из наиболее притягательных классических текстов (в широком смысле) на рубеже XX–XXI веков становится текст чеховский, в частности его драматургия. Проблеме взаимодействия современной драматургии с чеховским наследием в последнее время уделяется много внимания: ей посвящены кандидатские диссертации В.В. Макаровой [7], А.А. Щербаковой [19], Т.А. Мищенко [8], статьи и монографии В.Б. Катаева, Е.Н. Петуховой, В.В. Химич.

Однако в конце XX – начале XXI века понятие «преемственность» как характеристика взаимодействия современности с Чеховым перестало отражать реальное положение дел. Ему на смену пришел целый ряд таких стратегий как: деканонизация классики, развенчание, диалог с классикой, интертекстуальное взаимодействие и др. В них явно прослеживаются две тенденции – притяжения и отталкивания, однако в зависимости от того катарсиса, той «встречи» с классическим текстом, которая происходит в сознании каждого из современных авторов при восприятии ими чеховских пьес, а также

их творческого направления, гендерной принадлежности, социальных факторов и т.п. эти тенденции чрезвычайно усложняются и существенно видоизменяются.

Анализируя отражение драматургии Чехова в текстах современных авторов, исследователи выявляют ряд вариантов её переосмысления. Так, А.А. Щербакова предлагает следующую классификацию:

- деконструкция и деструкция: Чехов в кривом зеркале (тексты Владимира Сорокина, «Чайка» Константина Костенко, деструкция «мхатовского мифа» Вадимом Левановым, мягкая ирония по отношению к классикам – «Мертвые уши» Олега Богаева);

- попытки «продолжения Чехова» сегодня («новая драма» Людмилы Разумовской, тема измельчания человека в «Вишневом садике» Алексея Слаповского, «Фирсиада» Вадима Леванова),

- Чехов в зеркале массового сознания (творчество Николая Коляды, поэтика гиперболы – «Поспели вишни в саду у дяди Вани» Алексея Зензинова и Владимира Забалуева, поэтика упрощения: «Три сестры и дядя Ваня» Марины Гавриловой),

- переход от чеховской прозы к «чеховской» драматургии («разворачивание» чеховских рассказов: «Перечитывая Чехова» Ольги Бересневой, переключки двух эпох: «Русская народная почта» Олега Богаева, преобразование документа: «Сахалинская жена» Елены Греминой).

На наш взгляд, к приведенной классификации необходимо добавить еще одну разновидность переосмысления драматургии Чехова – прозаизацию драматического текста, или, что более точно, тенденцию к синтезу жанров, диалог эпоса с драмой. Подобные переключки отмечены нами в таких жанрах современной отечественной прозы, как рассказ, повесть и даже роман.

Заглавие рассказа В. Пьецуха «Дядя Сеня» из цикла «Чехов с нами» [11] настраивает читателя на поиски соответствий с чеховским «Дядей Ваней». Однако жизнь актера областного драматического театра Семена Литовкина ничем не напоминает жизнь Ивана Войницкого. Скорее напрашиваются параллели с гоголевским Башмачкиным. Смысл названия становится понятен, когда выясняется, что наш герой – актер, и в чеховской пьесе играет именно дядю Ваню.

Прием включения в повествовательный текст драматического сюжета известен довольно давно, вспомним хотя бы шекспировского «Гамлета». Однако Пьецух делает его более сложным. Изначально, благодаря дважды повторенной ономастической цитате («играть в чеховском «Дяде Ване» и «надел костюм своего героя, именно Войницкого, “дяди Вани”»),

подготовленный читатель формирует свой «горизонт ожидания» в соответствии с известной ему пьесой. Но уже в следующем предложении ему передается «противное чувство» дяди Сени, играть которому предстоит пьесе Чехова в креативной рецепции молодого главного режиссера, приехавшего из Вологды, который «по молодости лет, от избытка самомнения, а также из чисто кассовых интересов, коверкал классику как хотел; дело дошло уже до того, что в середине четвертого действия Войницкий, по прихоти вологодского умника кончает самоубийством»⁹. Новый «горизонт ожидания» разрушается с помощью мастерского использования цитат из пьесы Чехова, заставляющих героя задуматься над смыслом, несмотря на машинность их произнесения. Таким образом, пессимистический вывод, к которому придет актер в конце рассказа, готовится восходящей сюжетной градацией, состоящей из происшествий до спектакля, его отношения к постановке, чеховской ремарки и цитат, выхваченных им из спектакля.

Вывод, к которому приходит дядя Сеня, есть результат его собственной рецепции чеховской пьесы:

«<...> Вас бы, сукиных детей, в лапы плановой экономики, вас бы предложить вниманию исполкома – они бы вам показали вишневый сад! Нет, какую жизнь профукали, собаки, – феерию, а не жизнь!...» (Включение в речь героя новой ономастической цитаты актуализирует еще один драматический текст-предшественник, а просторечная и бранная лексика создают яркий контраст между жизнью чеховских героев и современностью.) Нарочитое отсутствие концовки рассказа – это и интертекстуальная отсылка к чеховскому творчеству (структурная цитата), прием, побуждающий читателя одновременно к диалогу и с «Дядей Ваней» Чехова, и с «Дядей Сеней» Пьецуха. Таким образом, интертекстуальное включение пьесы Чехова в текст рассказа рождает характерную постмодернистскую множественность ее рецепций – героями, автором и читателем.

⁹ То, что герой в конце рассказа останется жив и даже сможет размышлять о смысле чеховской пьесы, тоже своеобразное разрушение «горизонта ожидания», поскольку после первого обморока и странных «провалов» памяти дяди Сени во время спектакля, читатель ожидает лишь одного, что, совершая вымышленное самоубийство Войницкого, актер тоже окажется мертв. А он не просто «лежит на пыльных сосновых досках, тупо разглядывая ржавый гвоздь, оброненный кем-то из монтировщиков, но еще и злобствует про себя».

Повесть «Настя» критики называют «чеховской», видимо, потому, что она отдаленно перекликается с ранней пьесой классика без названия (известной как «Безотцовщина»), в которой в течение первого действия разговоры постоянно возвращаются к еде. В повести Сорокина в чеховскую декорацию вписывается каннибальский сюжет: юная девушка Настя Саблина в день своего шестнадцатилетия запекается в печи, а потом поедается за праздничным столом родителями и гостями, приглашенными «На Настю» в качестве основного блюда (так реализуется метафора «новоиспеченная»). Среди гостей присутствует и подруга Насти Арина, которой предстоит быть испеченной через два месяца, пока же в связи с ее образом воплощается в жизнь другая метафора: один из гостей просит у родителей её руки. Руку отпиливают и отдают отцу Андрею прямо на празднике, а бесчувственное тело девушки везут к лекару. Так художественная реализация метафоры становится основным стилистическим и сюжетообразующим приемом произведения. Все события разворачиваются на фоне родной русской природы, кустов можжевельника, колдовского озера, бесконечных разговоров за обеденным столом о Ницше... По мнению М. Золотоносова, «при этой деметафоризации высвобождается садическая энергия, и именно её, конечно, искал Сорокин». Комментируя данный текст, критик отмечает, что в повести «передан интегральный образ современности»: во-первых, буквальное воплощение метафор есть итог сползания жизни на более примитивную стадию, во-вторых, усугубившаяся жестокость становится стилем повседневности, в-третьих, абсурд и немотивированность событий, смысл которых остается загадкой. «Вроде бы Сорокин так шутит, вроде бы у него диагностируется каннибалический комплекс. Если это и так, то в данном случае психологическое идеально совпало с социальным самочувствием» [2]. Повесть Сорокина – гротесковое, утрированное отражение новой российской действительности, отвратительной настолько, насколько отвратительным представляется автору оригинал.

В качестве прозаической рецепции «Чайки» А.П. Чехова рассмотрим также повесть Ю. Кувалдина «Ворона» (1995) [5], хотя это некий синтез эпоса и драмы: жанр, заявленный автором – повесть, однако строится текст в основном по диалогическому принципу. «Ворона», как отмечает автор, является «вывороткой» [6] «Чайки», то есть в основе диалога с претекстом – принцип зеркальной симметрии. На возможность подобного переименования, вероятно, натолкнул автора сам А.П. Чехов: в четвертом действии Треплев произносит: «Она подписывалась Чайкой. В “Русалке” мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка» [18, 50]. Повесть Кувалдина

организована по принципу гипертекста, но в тексте есть также реминисценции из других пьес, что ставит ее в полемические отношения со всем драматическим творчеством классика. Таким образом, перед нами ремейк-стёб [15] (пастиш) с элементами ремейка-контаминации [12, 193].

Аллюзии, открывающие повесть, сразу заявляют о её пародийной сущности: смена названия («Чайка» – «Ворона»), замена известного изображения чайки на мхатовском занавесе на ворону, цитата («Солнце только что зашло»). Синтезирующая природа подкрепляется тем, что в начале занавес поднимается, в конце – опускается, герои выходят к рампе, спрашивают друг у друга, где сцена, невидимый режиссер подсказывает следующий выход... (Чехов также отмечал синтезирующую природу своей пьесы. В письме А.С. Суворину от 21 ноября 1895 г. по поводу завершения «Чайки» читаем: «Начал ее forte и кончил pianissimo, вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен» [17, 357].) Пародирование жанра драмы содержится в авторской ремарке («актеры в этом месте хорошо поддержали паузу»), в «Чайке» пауза повторяется 31 раз, подчеркиваются аллюзии, **буквально** реализующие драматический принцип Чехова: «Люди обедают, только обедают...». Герои Кувалдина, даже говоря о жизни и смерти, не перестают что-нибудь готовить или жевать. Семь раз в действие вступают скрипка и виолончель, что является аллюзией на звук лопнувшей струны в «Вишневом саде».

Использование аллюзий на «Чайку» позволяет сопоставить героев в пьесе и повести. Так, участие Маши в исполнении пьесы, влюбленность в ее автора, а также повторяемая «вывороченная» цитата «Я ворона» указывают на параллель с Ниной Заречной, однако черный цвет одежды героини Кувалдина через цитату («Почему ты всегда ходишь в черном?») соотносит ее, скорее, с чеховской Машей. Параллель с Ниной присутствует и в образе Ильинской, которая «всю жизнь мечтала сыграть Заречную» и театрално цитирует монолог: «Люди, львы, орлы и куропатки...» Смысловая нагрузка усиливается благодаря ремарке: слова актриса произносит картинно, «не своим голосом», осознавая всю их неуместность в данный момент. Светлые чеховские идеалы добра и красоты в новое время оказываются трагедизированными. Читают произведения Чехова в повести Кувалдина только два персонажа – Ильинская и Александр Сергеевич, причем последний невольно соотносится с Гаевым: «Мне Чехова достаточно: “Дуплет в угол... Круазе в середину...”». Герои Кувалдина тоже «опоздали на поезд». Тема невозвратно ушедшего времени вводится через

аллюзии (Ср.: «Вот были роли! Вот были тексты!», «Как это хорошо, Александр Сергеевич! — сказала с придыханием Ильинская. — Какие были годы!» и «ЛОПАХИН Да, время идет. ГАЕВ Кого? ЛОПАХИН Время, говорю, идет».) Это единственная серьезная тема, которую обсуждают герои, не переставая «обедать».

За беспощадно ироничной игрой цитатами слышны ноты горечи по отношению к нашему времени, для которого «вороны и чайки – одно и то же», а «полет над свалкой человечества» – проявление «сложных форм поведения» индивидуальной человеческой личности.

Из других прозаических переключек с комедией А.П. Чехова «Чайка» нами отмечено единичное аллюзивное обращение к ней в шестой главе «Романа» [14] В. Сорокина. В ней появляется «колдовское озеро», да и сама героиня готова превратиться в птицу: «Зоя сказала правду. Этот обрыв действительно был ее любимым местом. Каждый раз, выезжая с Романом на верховую прогулку, она не могла не оказаться у обрыва и, бросив поводья, **подолгу смотрела на озеро**. Обычно выражение ее красивого лица было такое, словно она готовится броситься вниз и, **обернувшись диковинной птицей**, лететь, лететь над водою, полем, лесом. В такие минуты она, казалось, забывала обо всем, и это тревожило Романа. В нем зрело смутное предчувствие чего-то резкого и безжалостного, что может обрушиться на него по воле этой **девушки-птицы**, так упоенно жаждущей свободы» [выделение наше – Е.М.]¹⁰.

Скандално известный роман-фантазмагория В. Сорокина «Голубое сало» [13] (опубл. в 1999) живописует картины, по словам автора, «коллективного российского бессознательного» образца XX века. По сюжету романа, клоны русских классиков, написав некие великие тексты, впадают в анабиоз и выделяют из себя вещество – «голубое сало» – творчество, креативность, созидательное начало в чистом виде, «нетленный остаток самой литературы» [9]. Далее происходит борьба за обладание им, в которую включаются представители власти, члены неких тайных сект и обществ из будущего и параллельного настоящего. Однако наиболее интересным оказывается сам процесс препарирования языков, жанров и исторических персонажей. На уровне языка мы имеем дело как со словотворчеством (создается некий гибридный сленг XXI века, в

¹⁰ Конечно, однозначно трактовать эту аллюзию нельзя: в ней явно слышны голоса Катерины Кабановой из «Грозы» А.Н. Островского, Аси из одноименной повести И.С. Тургенева и Наташи Ростовской из «Войны и мира» Л.Н. Толстого.

котором приоритетная роль отведена подобию китайского), так и с имитацией (образцы прозы, написанной клонированными писателями – Толстым, Достоевским, Ахматовой, Платоновым, Чеховым и др.).

Наиболее интересен для нас слой чеховской стилизации, представленный как пьеса «Погребение Аттиса» (драматическая вставка в прозаическом тексте). Аттис – имя сабаки, которую хоронит в саду герой пьесы – помещик Полозов. Древнегреческое название, содержащее глагол высокой лексики, контрастирует с содержанием пьесы, создавая постмодернистскую иронию. Заявленные 76% соответствия чеховской драматургии реализуются прежде всего через жанровую характеристику «Драматический этюд в одном действии», которая отсылает к одноактным пьесам Чехова «Татьяна Репина» (Драма в 1 действии.), «Трагик поневоле» (Шутка в одном действии.) и др. Афиша пьесы: Виктор Николаевич Полозов, помещик; Арина Борисовна Знаменская, молодая актриса; Сергей Леонидович Штанге, врач; Антон, пожилой лакей – представляет собой подборку наиболее узнаваемых чеховских героев, а фамилия Полозов рождает звуковую ассоциацию на семью Прозоровых из «Трех сестер». Характеристика героини «молодая актриса» является аллюзией на Нину Заречную, отдаленную звуковую соотнесенность вызывает также имя-отчество: Арина Борисовна Знаменская – Нина Михайловна Заречная. Врач – один из любимых чеховских типажей. Пожилой лакей Антон очень напоминает Фирса из «Вишневого сада» – его речь состоит из аллюзий на фразы этого героя (АНТОН «Жаль, старый барин помер ...»; «Барыня, голубушка, вы же все сзади забрызгаться изволили! Позвольте плащик!»; «Я же вас с пеленочек знаю!». ФИРС «Леонид Андреевич, бога вы не боитесь! Когда же спать?»; Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!»). Из реплики Знаменской мы узнаем, что ее не было в имени Полозова два года (ровно столько проходит между третьим и четвертым действием «Чайки»), и встреча Полозова и Знаменской напоминает встречу после разлуки Треплева и Заречной.

«Погребение Аттиса» заканчивается криком Полозова: «Антон. Антон! Антон!! Антон!!!». Это и призыв лакея, и аллюзия на имя Чехова.

Развитие одной из идей пьесы Чехова «Чайка» отмечено нами и в романе «Я – не Я» А. Слаповского (1986–1991 гг., 2005 г.). На первый взгляд, это типично постмодернистское произведение, буквально реализующее известные метафорические выражения «выйти из себя» и «побывать в чужой шкуре», то есть отражающее тенденцию размывания объективной истины и отторжения мыслей,

фраз, поступков от конкретного их автора с целью отказа от ответственности за сказанное и содеянное. Сам автор в качестве источника интертекстуального диалога указывает на цитату «ХОЗ. Мне давно уже надоело жить в своем организме» из «14 красных избушек, или Герой нашего времени» А. Платонова, взятую в качестве одного из эпиграфов произведения. Однако может быть отмечена и отдаленная аллюзия на текст чеховской «Чайки» как воплощение в литературную реальность мечты Тригорина и Нины Заречной.

«ТРИГОРИН Здравствуйте. Обстоятельства неожиданно сложились так, что, кажется, мы сегодня уезжаем. Мы с вами едва ли еще увидимся когда-нибудь. А жаль. Мне приходится не часто встречать молодых девушек, молодых и интересных, я уже забыл и не могу себе ясно представить, как чувствуют себя в 18–19 лет, и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы. Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте, чтобы узнать, как вы думаете и вообще, что вы за штука.

НИНА А я хотела бы побывать на вашем месте. <...> Чтобы узнать, как чувствует себя известный талантливый писатель. Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны?»

Герои «Чайки» лишь мечтают оказаться хотя бы на час на месте друг друга, в то время как Неделин – герой романа А. Слаповского – воплощает эту мечту в жизнь. Он обнаружил в себе удивительную способность: если его желание почувствовать, что испытывает другой индивидуум, случайно совпадает с желанием этого индивидуума почувствовать, что испытывает Неделин, то они обмениваются телами. Так, на протяжении текста герой поочередно становится то красивым негодяем Виктором Запальцевым, то Главным, то обыкновенной курицей..., то есть примеряет на себя чужую жизнь. В романе буквально реализуется ощущение всего мира как текста и себя как его части. Потеря человеческой индивидуальности на уровне языка влечет за собой и потерю всей личности. Невозможность находиться в одном теле связана не столько с жадной познания, сколько с желанием новизны как лекарства от скуки. В конце концов, ему удастся вновь вернуться в собственное тело, однако быть самим собой оказывается очень скучно, и Неделин вновь отправляется в дорогу. Так реализуется чеховский мотив в романе современного автора.

Появление феномена переосмысления драматургии в прозе, на наш взгляд, связано, во-первых, с несценичностью чеховских пьес, во-вторых, с существованием в литературе феномена «драмы для чтения», которая не только не может, но и не должна ставиться на сцене, в-третьих, с обозначенным Е.М. Четиной переходом в коммуникативную модель взаимодействия, тенденцией к синтезу жанров.

Подведем итоги. Нами названо пять стратегией переосмысления чеховской драматургии современными авторами. Думается, что это не конечный их список, поскольку пока «встречи» с чеховскими текстами будут продолжаться, катарсис от подобного взаимодействия, безусловно, будет выливаться в создание новых, возможно, неожиданных креативных рецептов.

Библиографический список:

1. Гойхман, О.Я., Надеина Т.М. Речевая коммуникация: учебник [Текст] / Под ред. проф. О.Я. Гойхмана. – М.: ИНФРА-М, 2001.
2. Золотоносов, М. Окорок Сорокина под соусом модерн [Электронный ресурс] / М. Золотоносов // <http://www.srkn.ru/texts/>
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1596 с.
4. Конечкая, В.П. Социология коммуникаций: учебное пособие [Текст] / В.П. Конечкая. – М., 1997.
5. Кувалдин, Ю. Ворона [Электронный ресурс] / Ю. Кувалдин // <http://kuvaldin-yurij.bookru.net/cont/kuvaldin/10.html/>
6. Кувалдин, Ю. Никакая схема не устоит [Электронный ресурс] / Ю. Кувалдин // <http://www.ijp.ru/show/pr.php?failn=01401600208/>
7. Макарова, В.В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии (1980–2010): автореферат... кандидата филол. наук: 10.01.01. [Текст] / В.В. Макарова. – М., 2012.
8. Мищенко, Т.А. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01[Текст] / Т.А. Мищенко. – Астрахань, 2009. – 172 с.
9. Петровская, Е. Голубая вата [Электронный ресурс] / Е. Петровская // <http://lib.rin.ru/doc/i/117181p2.html/>
10. Почепцов, Г.Г. Теория коммуникации: монография [Текст] / Г.Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук, Киев: Ваклер, 2001.
11. Пьецух, В.А. Дядя Сеня; Д.Б.С. [Текст] / В.А. Пьецух // В.А. Пьецух. Я и прочее: Циклы; Рассказы; Повести; Роман. – М., 1990. – С. 38–42.
12. Ротобылская, Т. Гермеўтыка і сучасная драматургія [Текст] / Т. Ротобылская // Спыніся, імгненне... Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г. – Минск, 2000.
13. Сорокин, В. Голубое сало [Электронный ресурс] / В. Сорокин // <http://lib.rin.ru/doc/i/117181p2.html/>
14. Сорокин, В. Роман [Электронный ресурс] / В. Сорокин // <http://www.srkn.ru/texts/>

15. Таразевич, Е.Г. Римейк в современной русской драматургии [Электронный ресурс] / Е.Г. Таразевич // http://www.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml.

16. Философский энциклопедический словарь [Текст] / Под ред. А.Л. Грекуловой. – М., 1989. – 433 с.

17. Чехов, А.П. Чайка [Текст] / А.П. Чехов // А.П. Чехов Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М., 1986. – Т. 13.

18. Щербакова, А.А. Чеховский текст в современной драматургии : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 [Текст] / А.А. Щербакова. – Иркутск, 2006. – 184 с.

19. Яковлев, И.П. Ключи к общению. Основы теории коммуникаций: учебное пособие [Текст] / И.П. Яковлев. – СПб.: Авалон, Азбука-классика, 2006.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Что Вы имеете в виду, когда формулируете: «Прием включения в повествовательный текст драматического сюжета известен довольно давно, вспомним хотя бы шекспировского «Гамлета»? Вероятно, речь идет не о сцене «Мышеловки», поскольку там драматический сюжет в драматическом же тексте?»

Я говорю о том, что сам текст шекспировской трагедии неоднократно становился объектом осмысления внутри эпических произведений. Можно вспомнить, например, «Вильгельма Мейстера» Гете, где главный герой приходит в театр и обретает свое предназначение именно через увлечение текстом «Гамлета». Определенные тексты, и чеховские в том числе, становятся идеальным полем не только для осмысления и интерпретации сами по себе, но и служат «катализатором», позволяющим выявить и осмыслить психологию героя уже новой эпохи, заставляют более позднего персонажа «высказываться» о тех проблемах, которые стали «визитной карточкой» классической литературы.

- Исходный текст Чехова не несет в себе сатирического потенциала. Что же вляет на то, что мы воспринимаем тексты, перерабатывающие его фабулы и мотивы как сатиру? Что есть в исходном тексте, что дает возможность связать его с новым текстом, имеющим острую социальную проблематику?

С одной стороны, не нужно забывать, что Чехов – первый соцмодернист, социальные проблемы не игнорируются в его текстах, они специфически осмысляются – через судьбы, личные истории и трагедии. С другой стороны, необходимо обратить внимание, что основная стратегия, о которой мы сейчас говорили – стратегия «переворачивания, зеркальности со знаком минус.

А.А. Никольский

г. Москва

Манифест театра жестокости А. Арто и театр ГУЛАГа

Говоря об идейной близости театральной теории Антонена Арто и театра ГУЛАГа, нужно начать с того, каким образом эти два объекта оказались рядом. Волей обстоятельств знакомство российского читателя, интересующегося историей театра, с этими явлениями произошло почти одновременно, в конце 80 – начале 90-х годов XX века. Историки театра начали говорить о театре ГУЛАГа в годы перестройки. И объект становился для них тем более актуален, чем очевиднее эта тема «монтировалась» с историей фронтовых театров, выполнявших важнейшую патриотическую задачу, театры ГУЛАГа «в параллели» стали предметом изучения как идеологический институт, выполнявший задачу создания и поддержания определенного духа. Примерно такая же ситуация была и с театром Арто. Первая его книга была переведена в 1993 году тогдашним ректором ГИТИСа Сергеем Исаевым [2]. До этого Арто был известен по отдельным подстрочникам, но оставался больше легендой, мифом. Театр жестокости не был популяризирован, казалось, что он слишком «не наше». Только в 2000 г. появилась книга «Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра» [1], благодаря которой широкая публика смогла познакомиться с идеями этого автора. Во время III театральной олимпиады в Москве проходили мастер-классы, круглые столы, выставки, чрезвычайно популяризировал Арто В. Фокин (можно вспомнить его спектакль «Арто и его Двойник» по пьесе В. Семеновского) – стало очевидно, что если мы изучаем теорию режиссуры, мы должны изучать К.С. Станиславского, Антонена Арто, Гордона Крэга, Бертольда Брехта. «Время Арто действительно пришло, – писала Н. Казьмина. – Но поздравлять тут друг друга не с чем, поскольку “дух, склонный к богохульству и святотатству”, является в театр там и тогда, где и когда все прочие лекарства от тоски бессильны. Наконец и мы, в России, в начале XXI века, куда как позже остального театрального мира, встали перед проблемами, которые бесили и мучили Арто в 30-е годы во Франции» [5]. С другой стороны, в процессе изучения становится понятно, что идея Арто, как и театр ГУЛАГа, возникла и закончила жизнь, не получив своей реализации. Теория Арто так и

осталась теорией. Он умер в 1948 году, проведя последние годы в сумасшедшем доме, и только с 1956 года во Франции начался выпуск его первого собрания сочинений. Жак Деррида в знаменитом эссе «Театр жестокости и закрытие представления» называет тексты Арто *«скорее подстрекательствами, чем суммой предписаний, скорее системой критических уколов, потрясающей целокупность истории Запада, чем трактатом по театральной практике»* [4, 296; выделение – авт.]. Один из самых страстных поклонников и последователей Питер Брук писал: «Название было данью уважения Арто, однако мы вовсе не собирались воссоздавать его театр... Мы воспользовались его пугающим названием, чтобы под его прикрытием проводить свои собственные эксперименты, многие из которых были подсказаны идеями Арто, но многие были очень далеки от того, что он предлагал» [3, 93]. Мартин Эсслин в своей статье «Театр Арто – теория и практика» подчеркивает: «Сходство между Арто и Гротовским поразительно... [Однако] блестящий польский режиссер, идеи и практика которого имели очень много общего с Арто, ничего не знал о его произведениях до того, как достиг всемирного успеха и славы» [11, 305]. В ГИТИСе и сегодня, несмотря на то, что он там изучается, самые серьезные педагоги считают, что как живая система театр Арто не существует. Театр ГУЛАГа возник ради решения двух важных задач: воспитание и иллюзия свободы. С одной стороны, как фиксируется в документах, собранных в сборнике «От тюрем к воспитательным учреждениям»: «Нельзя предоставлять лагерника после работы самому себе, чтобы не было рецидивов его прежних преступных наклонностей» [9, 307]. С другой – «КВЧ (культурно-воспитательная часть) в Норильске не могла не возникнуть: подневольный труд, пустынная тундра, холод так угнетающе действовали на человека, что начались самоубийства, многие сходили с ума. А за потерю дармовых рабочих рук высшее начальство спрашивало с местного очень строго» [Там же]. Практически единственная собственная тема театра ГУЛАГа – тема разоблачения власти, поэтому он естественным образом выродился в силу отсутствия продуктивных идей.

Однако, если смотреть на эти два явления с точки зрения их основной задачи, с точки зрения того катарсического воздействия, которым они обладали, неожиданно обнаружится, насколько они родственны друг другу.

Во-первых, театр ГУЛАГа и театр Арто возникли практически одновременно. Статьи, составившие в итоге сборник «Театр и его Двойник» писались с 1932 по 1936 годы. Лагерные

театры возникали по-разному, но основная их деятельность пришлось на те же годы, примером может служить театр в Игарке, созданный в 1935 году по приказу политуправления Главсевморпути и сыгравший за три года своего существования 269 спектаклей-концертов, на которых присутствовало 150 000 зрителей.

Во-вторых, – и здесь мы подходим к главному – их роднит понимание катарсиса не как внутритеатрального процесса, а как социальной функции, далеко выходящей за пределы театра. Катарсис – это результат целостного воздействия с учетом обстоятельств, места театра и спектакля в истории и жизни конкретного человека, связи театра с личным и коллективным опытом актера и зрителя. У Арто, как мы помним, «Двойник театра» – это сама жизнь. Театр, говоря словами М. Мамардашвили, «кульминационный пункт, в котором в конце концов все сходится» [7]. Он «восстанавливает смысл... именно сейчас, в данный момент. ... Нужна еще целая специальная организация пространства и культурного времени, звуков, света, чтобы случилось понимание, <...> [случилось] на данный момент и в данный же момент умерло» [Там же]. Театр для Арто – высшее проявление жизни, в котором она может понять и осмыслить себя, которое делает человека лучше, возвращая к его собственной изначальности, очищая от наносного и социального. В Гулаге именно театр помогал человеку оставаться человеком (в театре ГУЛАГа конвоиры подкармливали детей). Возникла некая общая среда, устанавливалась патологическая взаимосвязь всех «сторон» лагерной жизни и происходила она через своего рода «очищение».

Роднит эти два театра ощущение обреченности, несвободы, близости смерти. «Мы не свободны. И небо еще может упасть нам на голову. Театр создан, прежде всего, для того, чтобы нам это объяснить» [1, 95], – писал А. Арто. Задача, которую он ставил перед спектаклем – задача распространения порожденной театром тревоги на реальность: «В состоянии человеческой тревоги зритель должен уходить от нас. Он будет встревожен внутренним динамизмом спектакля, разыгранного на его глазах» [1, 87]. Театр Гулага часто возникал на стыке с ситуацией обреченности, даже из неё. В начале 70-х годов я работал с актёром Тбилисского ТЮЗа, который был на фронте, в плену, затем – в лагере. Человек этот никогда не ходил на праздники, связанные с войной и не говорил на эти темы. Как я узнал, он за 4 дня до казни совершил побег и спас, таким образом, себе жизнь. Однако в лагере, будучи приговорен, он перегримировывался на новогодние праздники и устраивал детям представления. Это и есть «театр жестокости» в его идеальном, экзистенциальном даже смысле.

Однако сам по себе страх не есть путь к катарсису. Аристотель не зря выстраивал равновесную диаду «страх и сострадание». Второй составляющей катарсиса и у Арто и в театре ГУЛАГа является праздник. Театральная теория Арто возникла из его наблюдений за фольклорными ритуальными действиями (будь то представления фольклорного театра острова Бали на Колониальной выставке в Париже в июле 1931 года, участие в ритуале индейских жрецов племени тараумара в январе 1936-го или паломничество в Ирландию как древнейший оплот христианской культуры летом 1937-го). Из ощущения близости театра к празднику возникают основные требования Арто к нему: 1) театр как реальность; 2) воздействие на зрителя вплоть до возможности подвергнуть его страданиям; 3) передача подсознательных, невербальных чувств и порывов непосредственно зрителю вне логической словесной информации (вне фабульной и, шире, литературной основы). Именно на создание комплексных телесных ощущений от театра направлены его эксперименты со звуком, с соединением театра и кино, театра и варьете, театра и цирка и т.д. Сравнение зрителя со змеей, подчиняющейся дудочке факира не в силу духовного просветления, а в результате воздействия на нее микровибрации пола, содержащееся в одной из его работ весьма показательно. Театр – ритуал, религиозный порыв которого проявляется во всем комплексе духовных и телесных ощущений как у актера, так и у зрителя: «Театр – хранилище энергии, образованное Мифами» [1, 272]. Очевидно, что театр в условиях тюрьмы и лагеря априори праздник, причем не только в значении радости и временного освобождения, но и в значении обязанностей, ответственности, ритуала. Можно в связи с этим вспомнить «Записки из мертвого дома» Ф.М. Достоевского, где он описывает как раз такое ощущение праздника: «На третий день праздника, вечером, состоялось представление в нашем театре <...> театр и благодарность за то, что его позволили, были причиною, что на праздниках не было ни одного серьезного беспорядка в остроге: ни одной злокачественной ссоры, ни одного воровства. Я сам был свидетелем, как свои же унимали иных разгулявшихся или ссорившихся единственно под тем предлогом, что запретят театр. <...> Но прежде чем скажу, как устроен был театр и какие именно были костюмы, скажу об афише театра, то есть что именно предполагалось играть.<...> Арестанты, как дети, радовались малейшему успеху, тщеславились даже. «Ведь кто знает, – думали и говорили у нас про себя и между собою, – пожалуй, и самое высшее начальство узнает; придут и посмотрят; увидят тогда, какие

есть арестанты. Это не просто солдатское представление, с какими-то чучелами, с плавучими лодками, с ходячими медведями и козами. Тут актеры, настоящие актеры, господские комедии играют; такого театра и в городе нет <...> Одним словом, фантазия арестантов, особенно после первого успеха, дошла на праздниках до последней степени, чуть ли не до наград или до уменьшения срока работ, хотя в то же время и сами они почти тотчас же предобродушно принимались смеяться над собою. Одним словом, это были дети, вполне дети, несмотря на то, что иным их этих детей было по сороку лет» [5, 118].

И в том и в другом случае театр перестает быть зрелищем. «Театр жестокости не есть представление» [4, 295]. «Великая музыка в лагерном клубе хватала за душу еще сильнее, чем в нарядных концертных залах ... Она опьяняла сильнее, чем вино, она расковывала душу, а не тело» [10, 76]. Зал становится не зрителем, а соучастником представления. И у Арто и в театре ГУЛАГа катарсис возникает из суммы двух важнейших составляющих: обреченности и праздника. Она даёт «очищение», которое так необходимо на сцене и которое исчезает сейчас.

Третий важный момент, роднящий две рассматриваемые нами эстетики, – катарсис и проблема героя. Катарсис – это прорыв. Происходящее на глазах у зрителя очищение – трудный психический процесс по возвращению человека к его духовности, к его доброй естественной природе, становление героем (в противовес «пребыванию» персонажа в этом статусе изначально). Комментируя теорию Арто, М. Мамардашвили писал: «Мы что-то понимаем и видим ... лишь при условии, что в нас произошел какой-то новый сознательный опыт... это *должно родиться, чтобы быть понятым*» [7; выделение наше – А.Н.]. Общеизвестно определение Арто: «Театр жестокости» значит театр трудный и жестокий, прежде всего, для себя самого» [1, 95], но это одновременно значит, что «не будет актера, который задает ритм всему ансамблю, чьей личности всё должно быть подчинено» [1, 125]. Нет героического центра. С Арто и с театром ГУЛАГа стало понятно, что сопереживание может вызывать персонаж изначально отрицательный. В этом плане катарсис, «очищение», именно в плане возвращения к Арто, происходит у героя Шукшина в «Калине красной». Герой выходит после срока, который получил седьмой раз. Кроме зоны он нигде не жил. И медленно на глазах у зрителя происходит серьезный прорыв: «очищение» героя через любовь, через чувство к той женщине, которая писала ему письма. Но это пример из кинематографа, а в театре такой пример найти крайне трудно. Даже в спектакле

«Сотников», который был сделан на Таганке, у героя не было этого процесса (поэтому он и был снят Любимовым очень быстро). Почему-то именно то поле, которое необходимо, оно либо не востребовано, либо востребовано случайно. И здесь катастрофа театра ГУЛАГа. который просуществовал только до 1956 года (но сохранился в каких-то других формах, Воркутинский, Заполярный театры – это изначально театры ГУЛАГа).

Связь катарсиса с материалом, взятым для постановки, – еще одна общая проблема Арто и театра ГУЛАГа. Иногда катарсис приходит в связи с малозначительным произведением, даже когда это не задумывалось. Это именно тот путь, который предлагал Арто, как теоретик. Это происходило и в таких жутких условиях, как театр ГУЛАГа.

Мартин Эсслин, комментируя пренебрежение Арто к драматургии, писал: «Прежде всего, исчезает драматург как источник театрального переживания. Это было для Арто самым большим и потрясающим уроком Балийского театра: “Балийцы с предельной точностью проводят идею чистого театра, где все – замысел и реализация – ценно и значимо лишь в зависимости от своего объективного выражения *на сцене*. Они победоносно демонстрируют абсолютный перевес постановщика, чья творческая власть *упраздняет слова*” ... Этот сценический язык не обходится без слов, но использует их так, как они появляются в снах, и добивается максимально возможного эффекта от слов как объектов, имеющих метафизическое существование» [11, 294 – 295]. Самый простой материал мог оказаться трогательным, важным и ценным в театре ГУЛАГа: «Заключенные сидели у бараков, прохаживались по дорожкам. От одного барака доносились звуки гармони. Это был клуб. На крылечке гармонист наигрывал, рядом парень пел: “Синенький скромный платочек, падал с опущенных плеч...” Так услышал я впервые эту популярную песню. Сердце затрепетало. Слова и музыка пробуждали воспоминания прошлого, невозвратного и далекого, отнятой родины, юношеской любви, оборванной навсегда» [8, 126].

В некоторой степени отвлекаясь от материала, скажем, что для максимального воздействия материала необходимы два условия. Во-первых, максимальное совпадение актера и роли. Пример – спектакль «Дальше тишина» Анатолия Эфроса в театре Моссовета (в 1978 году он был поставлен, а 24 октября 1984 в нем последний раз вышла на сцену Ф. Раневская). Мягко говоря, средний сценарий (автор – В. Дельмар) был поставлен потому, что в нём захотела играть сама Ф. Раневская. Однако директор театра рассказывал, что периодически видел после спектакля людей,

которые не уходили из театра. Показанная ситуация вводила людей в транс. Эта мелодрама оказалась куда больше «театром жестокости» в силу сюжета: предательство детьми своих родителей. Это не жестокость театра ГУЛАГа, это другая форма. Но это самая опасная форма – мелодраматическая, по сути, эксплуатационная (спектакль эксплуатирует лучшие чувства зрителей): показать на сцене голодных детей, или как старых родителей бросили дети. Когда это играют великие артисты (в данном случае Р. Плятт и Ф. Раневская), то «удивление-очищение» происходит. По поводу драматических экспериментов Арто многие историки театра пишут, что его спектакль «Семья Ченчи» стал разочарованием для публики именно из-за неровности актерского состава. Во-вторых, важнейшее условие катарсиса – совпадение материала и общественного запроса, настроения публики. Пример – фильм «Премия» (С. Микаэляна) и спектакль «Заседание парткома» (О. Ефремова и Е. Козловского) по «Протоколу одного заседания» А. Гельмана. Их знают почти все, но значительно меньшее число людей понимает, что, чтобы не показывать в главной роли нигилиста, упрямо доказывающего свою правоту, режиссёры существенно поменяли суть события, вписывая свои постановки в приемлемую для зрителей систему восприятия. Очевидно, что явление «очищения-сопереживания» происходит не всегда по высококачественной литературе.

Говоря о «театре жестокости» Антонена Арто и театре ГУЛАГа, нельзя не учитывать, что театр создаётся по-разному. Те, кто создавал театр в ГУЛАГе, не знали, что существует манифест «театра жестокости» Арто. Но в обоих случаях путь развития театра: от сердца актёра к сердцу зрителя. Для того чтобы осуществился прорыв к «очищению» в театре, – в любом искусстве, – оно должно идти от сердца, от таланта. Мераб Мамардашвили, комментируя теорию Арто, писал: «Мысль есть нечто, рождаемое в грозе, мысль – событие, а не дедуцируемое и логически получаемое содержание» и доступна она только «мученикам мысли или мученикам духа» [7].

Я убеждён, что таких прорывов следует ждать либо от артиста, от какого-то нового поколения, от другой театральной актёрской эстетики, либо от материала. Что это за материал? Пьеса ли это? Покажет время.

Библиографический список:

1. Арто, А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра [Текст] / А. Арто; сост. и вст. ст. В.И. Максимова. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 443 с.

2. Арто, А. Театр и его двойник. Театр Серафима [Текст] / А. Арто; перевод с фр., вст. ст. и ком. С.А. Исаева. – М.: Мартис, 1993.
3. Брук, П. Пустое пространство [Текст] / П. Брук; пер. Ю.С. Родмана, И.С. Цымбал. – М.: Прогресс, 1976. – 237 с.
4. Деррида, Ж. Театр жестокости и закрытие представления [Текст] // Ж. Деррида. Письмо и различие. – СПб.: Академ. Проект, 2000. – С. 284 – 308.
5. Достоевский, Ф.М. Записки из мертвого дома [Текст] / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, - 1972.
6. Казьмина, Н. Неудачное свидание с самим собой [Электронный ресурс] / Н. Казьмина // Вестник Европы. – 2002, №5 <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/5/natkaz.html>
7. Мамардашвили, М.К. Метафизика Антонена Арто: доклад в Тбилиском университете 20 апреля 1988 [Электронный ресурс]/ М. Мамардашвили // <http://mamardashvili.com/interviews/arto.html>
8. Норильский, С. Сталинская премия: Повести [Текст] / С. Норильский. – Тула: Филиппок, 1998. – 254 с.
9. От тюрем к воспитательным учреждениям. Сборник статей [Текст] / Под общ. ред.: Вышинский А.Я.; Редкол.: Апетер И.А., Берман Я.Л. и др. – М.: Сов. законодательство, 1934. – 452 с.
10. Снегов, С.А. Что такое туфта и как её заряжают [Текст] // С.А. Снегов. Норильские рассказы. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 58 – 96.
11. Эсслин, М. Театр Арто – теория и практика [Текст] / М. Эсслин // Арто, А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто; сост. и вст. ст. В.И. Максимова. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 285 – 308.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Хотелось бы уточнить границы понятия «театр ГУЛАГа». Насколько я понимаю, в ГУЛАГе был очень сильный политический надзор, и ставили там советские или иногда и из мирового репертуара пьесы. У них не было своей драматургии. Меняется ли что-то в самом тексте произведения, если оно написано, вот например, как у Чернышевского роман «Что делать?» – в Петропавловской крепости?

Давайте начнём с того, что такое театр ГУЛАГа. ГУЛАГ – главное управление исправительно-трудовых лагерей, трудовых поселений и мест заключения, существовавший до 1956 года. По приказу № 883 от 8.08.1943 по управлению Воркутстроя в целях

наилучшего систематического обслуживания вольнонаёмного населения воркутинского угольного бассейна художественно-зрелищными мероприятиями был организован театр. Этот приказ был подписан начальником управления Воркутстроя НКВД СССР Мальцевым, который утвердил штаты и смету на общую сумму 283.000 рублей, и лично определил состав труппы и художественное руководство театра. Вот так был создан театр в Воркутстрое. В Норильске театр был создан по-другому. Иногда идея возникала изнутри (Борис Аркадьевич Мордвинов – главный режиссер Большого театра – был просто арестован в 1940 году и послан в Воркуту, где и создал театр, поскольку среди арестантов оказалось достаточное количество профессиональных и талантливых актеров, музыкантов и т.д.). Это может быть очень интересным обзором, если представить все пути, какими возникали отдельные театры ГУЛАГа.

По поводу идеологического репертуара и того, что меняется в тексте. Собственно в тексте не меняется ничего, но театр – это не текст. Театр – это событие открытия и озарения. Театр жестокости Арто – это более высокое явление, нежели театр как факт искусства, заключенный в границы сцены. Подтверждение этому, слова самого Арто, который писал, что театр должен выйти за пределы искусства. И он был не одинок. Можно вспомнить Станиславского, который говорил, что актер должен быть идеальным человеком. Катарсис – это то, что происходит вокруг не сценического сюжета, а вокруг самого факта существования театра в аномальных условиях (Арто приводил пример чумы, мы в данном случае говорили о ГУЛАГе) Именно здесь и лежит главная точка соприкосновения двух явлений, о которых я говорил. И что именно играется, не имеет особого значения.

Как раз наша, российская, история наглядно показывает, насколько театр связан с жизнью. Судьба наших режиссеров, артистов и театроведов – яркое свидетельство того, насколько восприятие театра меняется в зависимости от сугубо внешних по отношению к нему обстоятельств. Судьба театра С.Э. Радлова – чудовищная судьба: из-за того, что они оказались на оккупированной территории в Запорожье и работали там а затем во Франции, их всех сослали на 10 лет «за измену Родине». Б.В. Варнеке – самый крупный специалист по истории театра и театроведению – не изучается только потому, что преподавал на чужой территории в Румынском университете в Одессе и после освобождения Одессы был этапирован в Киев, где умер в тюремной больнице. Эту связь театра с жизнью Арто называет театром жестокости. Он не рассматривает только сценическую историю.

Поэтому для меня это соединение принципиально важно. Если мы ограничим понятие «катарсис» планшетом сцены, то мы потеряем зрителей, у нас скоро будет не 3%, а 1,5% зрителей. Театр – всё-таки, действительно, модель жизни.

- Вы расширительно принимаете идеи Арто как ocasionальный феномен, который срывает ситуацию, но разве «Персона. Мерилин» Кристиана Люпа это не прямое воплощение идей Арто в чистом виде или – другой пример – «Жить» Сигарева, который, по сути, тоже прямо воплощает убеждение автора «Театра и его Двойника» в том, что лучше причинить зрителю боль в театре ради излечения его от аффектов в жизни?

Да, это так, но лишь потому, что нет более великих примеров. Хорошо, что есть хотя бы это, но жаль, что это не через актёра, не через индивидуальность и талант, Свяжав театр с метафизикой, Арто действительно, организовал своим последователям ловушку. Здесь возможно действовать только через простую человеческую честность, а на нее далеко не многие способны.

Л.И. Стрелец
г. Челябинск

Оппозиция живое/мёртвое в пьесах К. Сворцова

Эффект катарсиса может быть связан как с эмоциональным (дионисийским) взрывом, высшим напряжением чувств, так и со сменой темной иррациональной стихии внезапно наступающей аполлоновской прояснённости, «умным очищением» [2, 204]. Современная драма всё чаще выбирает первый путь. Не является исключением в этом смысле и драматургия К. Сворцова. Момент эмоционального взрыва ведёт к прозрению героя, его катарсису, за которым почти неизбежно следует смерть, крушение определённого миропорядка, целой исторической эпохи, гибель целого народа, будь то таинственные чуди, населявшие Урал до нашей эры («Легенда о белом дереве») или гибель империи («Иоанн Златоуст»). Таким образом, применительно к первой группе рассматриваемых нами произведений уместно говорить о трагическом катарсисе.

С эффектом катарсиса связана ключевая оппозиция в драматических поэмах К. Скворцова – оппозиция между мёртвым (ненастоящим, фальшивым, имитирующим) и живым, одухотворённым. Мотив подмены живого мёртвым, подобием живого всегда присутствовал в творчестве К. Скворцова. Смысл этого мотива можно объяснить, обратившись к одному из самых известных стихотворений поэта «Лебедь белая»:

Видит: в поле чистом – лебеди,
Нелюдимые, как нелюди,
Просо спелое клюют.
Опустили шеи длинные,
Словно братья горделивые,
Там. Внизу. Нашли приют.

Круг счастливый в небе делаю,
Опустилась лебедь белая.
Подошла, как подплыла.
Видит: братья окаянные
Неживые, деревянные.
Краской мазаны крыла!..

Момент прозрения – момент гибели. Устремляясь навстречу «обманке», лебедь летит навстречу выстрелу.

Жизнь полна «обманок», «фальшивок», «имитаций», человек устремляется к ним, повинаясь инстинкту, следуя традиции, низменным страстям, уже не отличая живого от мёртвого, лица от личины, – и в него «стреляют» влёт.

Мёртвый мир в произведениях К. Скворцова организован системой симулякров и материальных копий действительности (скульптур, кукол, масок, «обманок»).

Понятие «симулякр» существовало ещё в античном искусстве. Оно не имело чёткого определения, чаще этим термином обозначали статуи богов (лат. *deorum Simulacra*) в отличие от статуй людей (лат. *Signa* – «знак, конкретный отпечаток»).

У эпикурейцев термин «симулякр» означает желаемое, принимаемое за действительное, образ, который мы хотим увидеть, мало заботясь о том, соответствует ли он действительности. Новое толкование получил термин в эстетике второй половины XX в. По определению Ж. Бодрийера, «симулякр» – не просто обманчивая видимость, а «копия без оригинала», присваивание смысла пустоте [1, 134].

Симулякры в драматических поэмах К. Скворцова в большинстве своём могут быть поняты в соответствии с античной традицией.

Обратимся к раннему произведению драматурга «Легенде о белом дереве». Герои «Легенды о белом дереве» – чуди. Чудь (странный, чужой народ), оставивший по себе одну лишь память в курганах. Им был положен срок: когда в здешних лесах появится белое дерево, народ должен уйти из этих мест. Испугавшись внезапно явившейся белой березы, они вырыли подкопы, ушли туда, подрубили стойки и погибли. Они исполнили волю своего божества, но вождь племени усомнился в своей вере. Момент утраты вождём веры связан с пониманием рукотворности, «сделанности» идола, которому поклонялось племя, и осознанием того, что люди создают «...идолов своим воображением!...». В момент жертвоприношения вождь вдруг замечает, что идол – это только вырезанная из дерева и хранящая следы резца фигура: «О, что это?../ О духи!../ Ты живым / Казался с расстоянья мне, но вижу,/ Что сделан ты ничтожными людьми».

Прозревший вождь открывает для себя прекрасный и гармоничный мир, но он одинок, чуди выбирают смерть, которую вождь должен разделить со своим народом. Вырезанная из дерева мёртвая фигура идола властвует над живым миром, требует жертвоприношений, и живое, умирая, подчиняется мёртвому.

Другую группу составляют пьесы, написанные в последние годы. В их числе особое место занимают «Георгий Победоносец», «Константин Великий», «Юлиан Отступник», «Иоанн Златоуст», посвящённые драматической истории раннего христианства. В них мы также обнаруживаем оппозицию живое/мёртвое, но она имеет свою специфику. В пьесе показано стремление людей обессмертить себя, создав множество своих подобий.

Так, римский император Феодосий («Иоанн Златоуст») восклицает:

...Когда я пьян иль занят,
Я знаю верно: статуи там правят.
И потому, пока я не низложен,
Мой образ по империи размножен...

Мёртвые статуи начинают наделяться свойствами живых: они «правят», с ними разговаривают, связывают надежды на спасение. Люди же утрачивают человеческие свойства,

превращаясь в живых мертвецов: лицо становится маской, меняется голос, волосы становятся травой, кожа – папирусом.

Лишь наделённые особым даром способны отличать живое от мёртвого, лицо от личины, истинную любовь от притворства и предательства. Только на первый взгляд момент прозрения в финалах пьес кажется внезапным. И ослепление, и прозрение героев связано с их любовью. Именно любовь заставляет героев сделать выбор между язычеством и христианством, поклонению идолам или обретению бога в себе.

Противопоставление истинного фальшивому связано с мотивом подмены, двойничества, лицедейства. Актёр – один из любимых персонажей К. Скворцова. В предисловии к пьесе «Ванька Каин», жанр которой обозначен как *скоморошья представления с прологом*, драматург свой интерес к этой теме определил следующим образом: «Думается, искусство – не только освобождение от гражданской боли за несовершенство мира, от навязчивых идей, оно – и очищение от собственной скверны, накапливающейся в нас годами. Очевидно, как потребность в таком очищении и родился замысел «Ваньки Каина». А то, что сочинение это приняло форму скоморошьевого театра (актёр – маска – кукла)...только ещё раз подчёркивает неоднозначность и сложность нашей жизни...

Не стать куклой в руках Зла, не играть навязанную тебе внешней силой или собственным эгоизмом роль, прожить жизнь свою, а не чужую, не петь песен Каинам всех времён ... Об этом я думал, работая над пьесой: о судьбе актёра, трагической и желанной, о страшных фантомах, возникающих во времена произвола, о предательстве как стержне политики и о многом другом» [3, 315].

Своеобразно мотив лицедейства представлен в пьесе «Игра в шашки» (*Игра в шашки шахматными фигурами в двенадцати сценах*). Актёр, играющий по воле Распутина его двойника, в сущности, перевоплощается в того, кого он когда-то ненавидел. Два великих актёра вступают в схватку, повод – женщина, но причина – глубже. Актёр восклицает: «Я даже имени теперь лишён./С чего я начал?.. И к чему пришёл?!...Сначала я считал, что это шалость./Но маску сбросил, всё внутри осталось».

Актёр наблюдает за тем, как пытаются и никак не могут убить Распутина.

АКТЕР

(*наверху у окна*)

Слышен выстрел.

Ишь, как виляет!

Второй выстрел.

Ну, офицеры!.. Кто же так стреляет?!

АКТЕР

Представь, что здесь театр... Всё – понарошку!

...Огонь!...

(Стреляет)

Герой наш замер на дорожке! ...

... Ещё огонь! ...

(Стреляет)

Дорога в ад открыта! ...

Упал... Вот так! ...

(Выбрасывает револьвер.)

С ним кончено. Finita!...

Перед нами ещё одна версия убийства Распутина – его убивают не Юсупов и Пуришкевич, а его двойник, это завершение поединка между двумя лицедеями. Реальный Гришка Распутин убит, но жива его копия-двойник, поэтому Распутин бессмертен, актёр-двойник возникает в финале и усаживается за стол государя-Императора. Автор использует ремарку «возникает», что заставляет предположить, что «возникает» он уже из небытия.

Наконец, в пьесах из истории раннего христианства тема маски и лицедейства также занимает важное место. Так, в драме «Иоанн Златоуст» актёры изгоняются из храма. Они изображают «сцену любви Астарты и Эшмуна». Изгнание обретает особый смысл, т.к. Иоанн Златоуст открывает двери храма для всех, но в данном случае лицедеи воплощают в себе тёмную силу, разрушающую человеческие души.

Вы ныне побеждаете... И я

Смешон для вас, что созидаю Бога

Один, а разрушающих так много...

Да будь нас тысячи, из темноты

Придёт всего один, такой как ты,

И храм святой, где созидались души,

Легко ударом дьявольским разрушит.

В пьесах, составляющих тетралогию драматической истории раннего христианства, носителями высшей правды и героями, способными разоблачить мир имитаций и подделок, оказываются великие христианские святые, но судьбы их

трагичны. Толпа, как и всегда, отдаёт предпочтение ложным ценностям.

Библиографический список:

1. Бодрийяр, Ж. Система вещей [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 1999. – 224с.

2. Лосев, А.Ф. История античной эстетики [Текст] / А.Ф. Лосев. – Т.4.: Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 776с.

3. Скворцов, К.В. Избранные произведения [Текст] / К.В. Скворцов. – Книга третья: Ванька Каин. – М.: ИХТИОС, 2010. – 560 с.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Не кажется ли вам, что Скворцов существенно перегружает свои пьесы именно культурологическими, сложносочиненными образами, многослойность которых прямо мешает их бытованию на сцене?

Его пьесы, во-первых, очень разные и, например, «Степан Разин» очень сценичен, несмотря на многоуровневость и сложность образов и ритмический текст. Во-вторых, нужно учитывать особенность психологизма автора, который не оставляет культурные схемы «внешними» по отношению к герою, а переносит все конфликты во внутренний мир персонажей, показывая, насколько сложны те конфликты, которые преодолевает персонаж даже во внутренней своей жизни.

Т.Н. Маркова

г. Челябинск

**Возможность катарсиса
в обстановке удручающей обыденности
(по пьесам Л. Петрушевской)**

В современной психодраме катарсис понимается как индивидуальный или групповой процесс высвобождения психической энергии, эмоциональной разрядки, способствующей уменьшению или снятию конфликта, фрустрации посредством их вербализации или телесной экспрессии, ведущих к положительному эффекту и лучшему пониманию себя в обществе и мире. Действие пьес Л. Петрушевской происходит в обыденных, легко узнаваемых обстоятельствах: в дачном домике («Три девушки в голубом», 1980), на лестничной площадке («Лестничная клетка», 1974) и т.п. [5]. Героини ведут изматывающую борьбу за существование в жестоких жизненных ситуациях. Петрушевская делает зримой абсурдность обыденной жизни. Поэтика драматургии Петрушевской предстает парадоксальным сочетанием элементов психологического театра и театра абсурда, нередко – театра масок. В таком контексте постановка вопроса о возможности катарсиса в обстановке удручающей обыденности пьес Л. Петрушевской представляется нам достаточно интересной.

Карьера Петрушевской-драматурга, как известно, началась с постановки Р. Виктюком в студенческом театре МГУ её пьесы «Уроки музыки» в 1973 году. Спектакль стал событием в театральной жизни столицы. В 1979 пьесу ставит Ю. Любимов. Далее успех развивается по возрастающей. У Петрушевской начинается «театральный роман» с Художественным театром. М. Захаров заказывает для Ленкома пьесу «Три девушки в голубом». А. Эфрос, поставивший этот спектакль, говорит ни больше ни меньше, как об открытии Петрушевской новых горизонтов для театра.

Действительно, поражает парадоксальное несоответствие между словами, выносимыми автором в заглавие, – «Любовь», «Анданте», «Уроки музыки», «Квартира Коломбины» – и обыденностью, бездуховностью, цинизмом как нормой существования её героев. В пьесе «Три девушки в голубом» образ, ассоциирующийся с романтическим, возвышенным, никак не

соотносится с поведением трех молодых женщин, связанных отдаленным родством и общим «наследством» – полуразвалившейся половиной дачного дома, где они вдруг решили провести лето вместе со своими детьми. Главный предмет обсуждения в пьесе – протекающая крыша: кому и за чей счет ее чинить. В результате возникает некий фантазмагорический мир не столько из событий (их почти нет), сколько из диалогов, где каждый слышит только себя. По мнению критика М. Туровской, «современная бытовая речь... сгущена до уровня литературного феномена. Лексика дает возможность заглянуть в биографию персонажа, определить его социальную принадлежность, личность» [6, 188].

Героями драм Л. Петрушевской становятся невестребованные люди, перемещенные на обочину жизни. Автор исследует существование современного массового человека, отчужденного от собственной судьбы. Это драмы о невозможности для человека создать свой малый мир и обрести гармонию в семье, в кругу друзей. Автор проверяет своих героев на Любовь, Смерть, Жизнь и обнаруживает утрату смысла жизни в сознании современников, на что указывают исследователи драматургии Петрушевской [1]. Да, причиной неустроенности являются реальные обстоятельства, бытовая неустроенность, но главное – утрата личностного смысла жизни. В конечном счете, все ситуации отражают попытку современного человека выйти к гармонии отношений, к смыслу своей жизни.

Конфликт в пьесах Петрушевской представлен на трех уровнях:

- бытовом (он связан с социальными проблемами);
- психологическом (он связан с противоречиями внутреннего мира и поступками героев);
- бытийном (он связан с воплощением драматического состояния мира на уровне авторского сознания).

Ссоры в основном носят бытовой характер, но они обнажают внутреннюю пружину конфликтов, а именно: человек не обрел своего места в жизни, именно поэтому он существует конфликтно со всем окружающим его бытом и бытием. Внешний конфликт раздроблен на незначительные стычки и противоречия и внутренняя драма как бы обесценивается, нейтрализуется этими незначительными проявлениями. Внешние действия выглядят спонтанными, даже абсурдными, потому что внутренние их пружины скрыты. Мы остановимся на соотношении сценического пространства с бытийным, выражающим масштаб авторского видения мира.

Центральными образами бытового пространства Петрушевской являются город и квартира, которые воссоздают два уровня существования отдельного человека: макромир (город) и микромир (квартира) [2]. Город является и элементом социального пространства, поскольку у Петрушевской социальное обывлено, а быт социализирован.

Бытовое существование персонажей конкретизируется необходимостью в повседневной жизни ходить на работу, приобретать в магазинах продукты, вещи, в аптеках лекарства, пользоваться услугами химчистки, сберкассы, средствами связи (телеграфом, телефоном), посещать больницы и поликлинику, столовую, гулять во дворе с детьми. Так, в булочную идут Сергей Ильич («Уроки музыки») и Ира («Три девушки в голубом»). Николай («Уроки музыки») и герои-мужчины пьесы «Чинзано» отправляются в гастроном за вином. За лекарствами в аптеку уходит Ира («Три девушки в голубом»). Граня в пьесе «Уроки музыки» ложится в больницу, отравившись таблетками, попадает в больницу Надя («Уроки музыки»), посещает поликлинику Мария Филипповна («Три девушки в голубом»), умирает в больнице мать Паши («Чинзано»). Света и Толя («Любовь») празднуют свою свадьбу в ресторане, Костя, Паша и Валя («Чинзано») в свободное время посещают пивбар и бар для иностранцев, отдыхающие на море в Коктебеле питаются в столовой («Три девушки в голубом»). Из будки телефона-автомата звонит Ира матери в Москву («Три девушки в голубом»).

В пьесе «Лестничная клетка» образ города конкретизируется на сюжетном уровне. Персонажи пьесы (Юра, Слава и Галя) находятся в пространстве города, на дороге (автобусной остановке) происходит их встреча. Перемещение героев по дороге в автобусе ведет к дому Гали, это движение по горизонтали, с периферии к центру. Путь героев к дому Гали (как центру) от автобусной остановки на улице очерчивает границы мира моделируемого текста, постепенно из открытого пространства в фабуле к замкнутому (персональному) пространству в сюжете: автобусная остановка, автобус, подъезд, лифт, лестница, площадка, квартира. Квартира – это точечное пространство, к которому герои едут, где хотят соединения, где приготовлен для них стол.

Пограничность точечного пространства актуализируется образом лестницы, вертикалью, по которой герои перемещаются, но не достигают цели. Помимо бытового значения лестница является и мифопоэтическим образом связи верха и низа, выступает как своего рода шкала, задающая размеры вселенной по вертикали. Символическое значение лестницы, как правило, основано на представлении, что восхождение по лестнице есть благо, а нисхождение – несчастье. В пьесе Петрушевской движение

персонажей к центру осуществляется в лифте по вертикали вверх, но путь вверх ограничен остановкой в «середине». «Середина» – это та самая лестничная клетка, промежуточная точка, не доводящая до центра – дома как средоточия духовности. Движение вверх по вертикали, которое должно вести к истине, в сюжете Петрушевской становится ложным, бессмысленным, сама направленность «вверх» ее героев оборачивается профанацией. Путь вверх не ведет персонажей к познанию друг друга, вертикаль Петрушевской представлена в усеченном виде, ограничена лестничной клеткой. Клетка как маргинальное пространство, в оппозиции к дому-квартире, символизирует пустоту, отсутствие смысла общения между персонажами. При этом и квартира не становится духовным пространством, дом редуцирован до коммунальной квартиры, где Галя живет с соседкой.

Безуспешную индивидуализацию топоса можно проследить и в пьесе «Три девушки в голубом» посредством наблюдения за пространственным перемещением Иры. Непоследовательные поступки героини ведут ее в пространстве по кругу. Из Москвы она приезжает отдыхать на дачу, затем возвращается в Москву по причине болезни ребенка. В Москве от больного ребенка и больной матери она уходит к Николаю Ивановичу и уезжает с ним в Коктебель. Из Коктебеля брошенная любовником, она возвращается к больному ребенку, а затем едет с ним на дачу. В связи с возвращением героини в исходное пространство, можно говорить о циклическом принципе существования, где путь персонажа (Иры) не меняет первоначальную ситуацию. Этот путь образует графически круг, приравнивая к нулю попытки преодоления существующего положения, превращая сам мир в замкнутое пространство. Место Иры в финале пьесы вроде бы оказывается рядом с сестрами, чувство вины и чувство потери утраченного пространства заставляет Иру вернуться в разрушенный дом.

Ира стремится быть в реальности, в этом вся суть действия пьесы: она ищет любовника, летит вслед за Николаем Ивановичем, пытается найти общий язык с матерью, возвращается в свой родовой дом. Но стремление к союзу с реальностью оборачивается конфликтом, за которым следует побег героини в другую реальность, в другое пространство. Все надежды Иры имеют обратный результат: любовник отказывается от нее, мать и сын на грани смерти, сестры выгоняют ее из родового дома, а сам дом разрушается в финале.

Внешнюю сторону человеческой жизни определяет пустота, а движение персонажа – это движение по кругу, хотя событийно фабула насыщена. Перемещение Иры, с одной стороны, свидетельствует о стремлении героини уйти от бытовых проблем (в отличие от других сестер, которые полностью в них погружены). Ира убегает из пространства, где не справляется с обстоятельствами, её бегство становится способом самосохранения. С другой стороны, Ира не утратила утопической мечты о бытовом счастье. Петрушевская показывает утопическую идею персонажа, выражая ее в характере героини:

ТАТЬЯНА А я сразу поняла, какая ты. Ты цепкая.

ИРА Цепкая, что и говорить. Цепляюсь за жизнь [4, 164].

Спонтанные поступки Иры могут быть объяснены ее индивидуальной включенностью в иллюзорное («культурное») пространство жизни. Быть может, поэтому она не слышит слов матери, которая говорит ей о своей болезни и, возможно, надвигающейся смерти. Ира поглощена стремлением жить и любить, и это стремление влечет ее к морю как мифологическому символу безграничности действительности. Но в эстетике Петрушевской идея безграничности действительности превращается в мираж, иллюзию, где реальность вновь ускользает. Название пьесы «Три девушки в голубом» свидетельствует о бесконечном стремлении поиска человеком счастья, но становится выражением идеи недостижимости идеала, которую проговаривает молчаливая на протяжении всей пьесы Леокадия:

ЛЕОКАДИЯ *(неожиданно звучным, ясным голосом)*:

Там с потолка капает [4, 200].

Книги Л. Петрушевской, изданные в 2005–2009 гг., продолжают пополнять корпус одноактной драматургии новыми текстами, а также пьесами, которые были написаны и поставлены на рубеже веков: «Бифем», «Гамлет. Нулевое действие», «Еду в сад», «Певец певица», «Газбу», «Диалоги» («Боб, Ок», «Клиника ПЗ», «Сон», «Остров Арарат»). В них снова предстает система помещений: кухни, прихожие, комнаты, лестничные площадки, больничные палаты и тюремные камеры – целый ряд стандартных ячеек, мест пребывания, в буквальном смысле стен, в которых человек изо дня в день проводит время своей жизни.

Появляясь на сцене, герои Петрушевской стремятся выяснить, прежде всего, вопросы территориальные: заявляют претензию на место, испытывают к нему чувство собственности и, с другой стороны, чувство враждебного отчуждения к другим, находящимся в том же пространстве людям.

Приведем некоторые наиболее показательные реплики и диалоги, звучащие в кульминационные моменты сражений за место:

ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА Это моя комната. Посторонним здесь делать нечего. («Любовь») [4, 230]

МИША Отец, когда делал пристройку, сказал, что это будет моя комната.

ВЕРА КОНСТАНТИНОВНА Я её предупредила, когда она ко мне обратилась, что здесь не только ей, но и его родному сыну не место. Здесь протекает жизнь двух глубоко одиноких людей. («Дом и дерево») [4, 278, 280]

ЖЕНЩИНА Говорят вам, здесь не место! <...> Очертенели, что ли? Выкатывайтесь, вот документы сразу проверим! <...>

ДЕВУШКА А на следующей станции сойдете вы.

ЖЕНЩИНА Да? А это не хочешь? (*Показывает шиш*)

ДЕВУШКА Это у вас нет билета. Понятно, тетенька? На вас билет я не покупала. («Аве Мария, мамочка!») [4, 402]

Драматическое действие пьесы «Аве Мария, мамочка!», тесно связанное с проблемой места (борьба за место в купе фирменного поезда), постепенно усиливает остроту конфликтной ситуации, наращивает степень драматизма, продвигаясь от конкретного вещественного уровня до метафорического и экзистенциального планов. Кульминацией короткого действия одноактной пьесы становится спор персонажей о душе и его главный смыслообразующий вопрос о том, есть ли место для человеческой души и высшего начала среди тесноты и суеты существования:

ЖЕНЩИНА Я в Бога не верю. Все обман. Где душа? Где? <...> Урна, в ней пыль. И все.

ДЕВУШКА Его душа с нами, до сорокового дня. <...> Его дух здесь, где его любят.

Женщина Этой же душе хуже. Слушать нашу глупость. <...> Его душе здесь делать что? Завывать только <...> Слушай, дух летает, где хочет? [4, 399].

Таким образом, одновременно с усилением трагикомических интонаций, степени абсурдности высказываний действующих лиц происходит и переосмысление проблемы места, проясняется широта и значимость сфер её влияния: от распределения мест в вагоне – до решения вопроса последнего пристанища и посмертного существования души.

В пьесах Петрушевской в предельно заземленной, обытовленной (вульгарной, коммунальной, тривиальной, пошлой) действительности мы имеем дело с вербализацией бытийного конфликта, ведущей к лучшему пониманию самого себя и своего места в мире. В конечном счете, все ситуации отражают попытку современного человека выйти к гармонии отношений, к смыслу своей жизни.

А это и есть катарсис.

Слово «катарсис» – такое старомодное, но как скучно без него в театре! Без него игра обращается в имитацию, притворство, симуляцию, перформанс.

Библиографический список:

1. Каблукова, Н.В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Н.В. Каблуков. – Томск, 2003. Режим доступа: <http://www.dissertat.com/content/poetika-dramaturgii-lyudmily-petrushevskoi>

2. Меркотун, Е. А. Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской: автореф. дис. канд. филол. наук [Текст] / Е.А. Меркотун.. – Екатеринбург, 2009. – 24 с.

3. Меркотун, Е.А. Запредельность привычного: микромир одноактных пьес Л. Петрушевской [Текст] / Меркотун Е.А. // Филологический класс. – Екатеринбург, 2013. – №1 (31). – С. 57-67.

4. Никулина, Е.В. Драматический цикл одноактных пьес Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» как художественное целое [Текст] / Е.В. Никулина // Вестник Томского государственного университета (Филология). – № 328. – 2009. – С. 27-30. То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/328/image/328-027.pdf> (дата обращения: 19.11.2013).

5. Петрушевская, Л.С. Собр. соч.: в 5 т. [Текст] / Л.С. Петрушевская. – Т. 3: Пьесы. – Харьков: Фолио.; М.: ТКО АСТ, 1996. – 426 с.

6. Туровская, М. Трудные пьесы Людмилы Петрушевской [Текст] / М. Туровская // Новый мир – 1985, № 12. – С. 187 – 189.

А.В. Кубасов
г. Екатеринбург

Драматургический потенциал киносценария Л.С. Петрушевской для мультфильма Ю.Б. Норштейна «Шинель»

Понятие «драматургический потенциал» представляется нам продуктивным для выявления скрытой драматургической природы недраматических текстов. Как и всякий потенциал, драматургический потенциал не эксплицирован, а задан имплицитно, а потому требует раскрытия. С какими аспектами он связан? Думается, что в первую очередь – с проблемами конфликта, с типами и характерами, а также с особенностями создания речевых образов.

Добавочным доказательством того, что «Шинель» обладает достаточным драматургическим потенциалом, являются многочисленные переносы повести на сцену и ее экранизации. Вспомним недавнюю успешную постановку моноспектакля (2004) в театре «Современник», где роль Башмачкина играет Марина Неёлова. В МХТ им. А.П. Чехова идет спектакль «Шинель» в постановке Антона Коваленко. В 2012 году в Москве проходили гастроли Софийского театра «Credo» с постановкой кукольного спектакля «Шинель». Есть и более ранние опыты обращения к произведению Гоголя для его кинематографического или сценического воплощения: «По мотивам, как у нас говорится (очень неточно), “Шинели” Фэксы – Козинцев и Трауберг – сняли картину “Шинель”. Сценарий писал Юрий Тынянов. Консультировал сценарий Эйхенбаум. Это было немое кино. <...> Недавно в Париже одновременно шли две пьесы на тему “Шинели”. В одной из них Акакий Акакиевич родился в Петербурге, его ругал русский сановный чиновник. В другой Акакий Акакиевич – чиновник-француз. Он живет в Париже времен де Голля, но у него была такая же судьба: с таким же трудом строил он шинель и так же горестно ее утрачивает» [9, 22]. Кроме фильма Козинцева и Трауберга, снятого в 1926 году, упомянем художественный фильм 1959 года Алексея Баталова, где в главной роли блистал Ролан Быков. Французские постановки, о которых писал В.Б. Шкловский, также не единственный зарубежный опыт по адаптации русского произведения. Был фильм Альберто Латтуады «Шинель» (1952), действие которого перенесено из России в Италию. Не

претендуя на полный обзор театральных и кинематографических постановок, завершим его указанием на спектакль «Башмачкин» на основе текста Олега Богаева в Екатеринбургском театре кукол (2008).

Следует, прежде всего, отметить, что киносценарий сам по себе не является конечным продуктом, а потому сосредоточивает в себе некие потенции по отношению к будущему фильму. Природа и суть киносценария в значительной степени зависит от вида и жанра снимаемого кино: для художественного фильма он один, для документального – другой, а для анимационного кино – третий. Особенность сценария для анимационного кино во многом обусловлена подчеркнутой условностью его художественного мира, ориентированностью, как правило, на детскую аудиторию. Ю.М. Лотман исходным свойством языка мультипликации признавал то, что «он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения» [3, 673]. Иначе говоря, для Ю.М. Лотмана в мультипликации была важна условность второго порядка. Кроме фундаментальных конститутивных особенностей мультфильма, не последнюю роль в процессе написания сценария играет и то, в расчете на какого режиссера он создается. Связка Петрушевская – Норштейн была успешно апробирована в мультфильме «Сказке сказок» (1979). Кроме того, Петрушевская выступала как автор сценария еще для пяти мультипликационных фильмов других режиссеров – Н. Лернера, М. Новогрудской, В. Курчевского. Мультфильм «Шинель» Ю.Б. Норштейн снимает с 1981 года, но все еще не закончил его. Незавершенность фильма не позволяет судить о том, в какой мере режиссер следовал за сценарием, а в какой отступал от него. Однако ничто не мешает увидеть в тексте Л.С. Петрушевской самостоятельное произведение, вне его связи со снимаемым фильмом.

Сценарий «Шинели» выполнен, как принято говорить, «по мотивам», а потому ему по необходимости присуща интерпретаторская природа. Что такое «по мотивам»? По сути, это выражение стало клише. Обычно в титрах или программе к спектаклю пишется «по мотивам такого-то произведения». Однако понятие «мотив» оказывается терминологически нестрогим, скрывающим разные варианты. В качестве главной опоры могут выступать сюжет (точнее – события, фабула), герои, авторская концепция. Некоторые современные театральные режиссеры полагают, что если ставится спектакль или снимается фильм «по мотивам» какого-то произведения, то названия первичного текста и созданного на его основе вторичного должны расходиться. Так, Иосиф Райхельгауз,

поставив в театре «Школа современной пьесы» спектакль «по мотивам» пьесы А.П. Чехова «Предложение», дал ему совершенно другое название – «А чой-то ты во фраке?».

Киносценарий Л.С. Петрушевской написан «по мотивам» героя и авторской концепции действительности.

Если прибегнуть к более строгим и точным литературоведческим определениям, то сценарий Петрушевской следует отнести к метатекстовой прозе. «Метатекстовая интерпретационная литература – это диалог с Другим, обращённый к читателям, но перекодирующий классический текст не на язык читателя, а на язык современного писателя, это акт понимания, присвоения и обособления одновременно. Метатекст предполагает не нарративные повествования о чтении и не жизнеописание писателя (не сюжет о чтении и не жанр биографии), а комментарии, толкование классических текстов, включаемые в авторский текст. Предметом интерпретации становится техника письма классика, а не только изображённая в классическом тексте реальность» [7, 89]. Следует отметить, что техника письма такого классика, как Н.В. Гоголь, необыкновенно близка технике письма самой Л.С. Петрушевской. Различая понятия «тактики» и «стратегии», сформулируем это положение так: стратегия письма Л.С. Петрушевской изоморфна стратегии письма автора «Шинели». Проведем небольшой эксперимент. Вот фрагмент текста: «Легко, легко, с шутками, присловьями, с какими-то довольно игривыми и отступлениями, и подмигиваниями, писатель вдруг исподволь, из-за угла наносит удар в самое сердце читателя...». Вопрос: кем и о ком это написано? Прозорливым критиком о Петрушевской или Петрушевской о Гоголе? Легко представить оба варианта. На самом деле это Петрушевская о Гоголе [5, 233]. Если стратегии письма двух авторов изоморфны, то их техники, безусловно, имеют различия, связанные с идиостилевыми особенностями. «Парадоксальность слова и фразы, сюжетных ходов и психологических мотивировок для Петрушевской – самая естественная и органическая форма восприятия и изображения, адекватная динамике самой жизни. Все ее сюжеты посвящены тому, как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя. Эта идея явлена в антиномичной, “наоборотной” поэтике, вне которой невозможно представить созданный автором мир» [4, 90]. Варианты инвариантного сюжета о том, «как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя», вытаскивает его из себя, легко находятся в прозе Гоголя. Вспомним таких его персонажей, как художник Пискарев, Поприщин, и конечно, Акакий Акакиевич.

При публикации автор скромно обозначил свой текст «Сценарные заметки к мультфильму “Шинель”» [5, 231]. Понятие «заметки» в данном случае не только обозначение жанровой разновидности, но и косвенный знак возвышения великого мультипликатора современности, которому сценарист изначально дарует свободу следования за своим текстом. Вдобавок ко всему, анализируемое определение позволяет автору уклониться от написания «канонического сценария» – с репликами героев, с очевидно реализуемым визуальным планом. Сами по себе «Сценарные заметки» Л.С. Петрушевской полидискурсивны: в них свободно сочетаются художественное, научное (литературоведческое) и публицистическое начала. Это дарует творческую свободу уже собственно сценаристу, который может интерпретировать повесть Гоголя, делать отступления не в прошлое, а наоборот, в сторону современности, добавляя какие-то детали от себя.

Анимационное кино передает действие через визуальные условные образы. Это свойственно природе таланта Гоголя. Василий Розанов в статье «Гоголь и его значение для театра» писал о специфической «живописности» драматургии писателя, имея в виду в первую очередь «Ревизора»: «Действия, хода в пьесе почти нет. <...> Все дело в фигурах, в изваяниях. Гоголь дал нашему театру изваянную комедию, – но где материалом ваения было слово, а не мрамор. В конце концов, поэтому его пьеса есть живопись. <«Ревизор»> есть более литературное произведение, нежели сценическое произведение; это есть прежде всего живопись, а не действие» [6, 343– 344]. Если экстраполировать эти слова на «Шинель» и анализируемые здесь «Сценарные заметки», то можно сказать, что задача Петрушевской заключалась в том, чтобы, сохраняя «живопись», проявить заложенное в повести «действие».

Обратимся к сильной текстовой позиции «Заметок», к первой фразе сценария: «Что может быть беднее и приниженнее Акакия Акакиевича Башмачкина, у которого и имя само неприлично, а фамилия, хоть и говорится, что неведомо почему она произошла от башмака (ведь все совершенно Башмачкины ходили в сапогах) – но если разобраться, то фамилия эта подбашмачная, подкаблучная, самый низ человеческий, да еще не Башмаков, а Башмачкин» [5, 231]. Суть характера и даже судьбы героя может быть сконцентрирована в его номинации. Гоголь очень тщательно работал над ней, рассматривая несколько вариантов. Ассоциативный потенциал имени гоголевского героя, который когда-то интерпретировался как «заикающийся» [9, 19], автором киносценария выводится наружу, проговаривается. Имя

воспринимается как «неприличное», рождающее едва замаскированную косвенную отсылку к телесному низу. Так изначально намечается карнавальная атмосфера произведения, где невозможное становится возможным, где все сдвинуто, где граница между физическим и метафизическим миром бывает порой совершенно неразличима. В отличие от имени, фамилия героя вроде бы уже вполне прилична, однако в её семантике заметен некий смысловой сдвиг. Привычна для уха фамилия Башмаков. Вариант Башмачкин является производным не от слова «башмак», а от слова «башмачок». Б.М. Эйхенбаум в своей классической работе «Как сделана “Шинель” Гоголя» замечал, что выбор формы фамилии «может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест» [10, 312]. Деминутивность стилевой манеры Гоголя можно связать и с разработкой им художественного типа героя. Тема «маленького человека», открытая некогда А.С. Пушкиным, в петербургской повести Гоголя получила достойного продолжателя. Не отказываясь от апелляции к очевидным читательским ассоциациям, Гоголь вместе с тем охватывает не только центр, но и периферию поля читательских ожиданий. Категория сдвига изначально становится структурообразующей. Петрушевская прочитывает первые строки повести Гоголя не сквозь призму учебно-канонического критического реализма, а в русле (воспользуемся окказионализмом другого современного писателя) «башмачкинского реализма», который уже привычно именуют, вслед за Достоевским, «фантастическим реализмом» и из которого в будущем родится литература абсурда: «Обериутский абсурд – развитие башмачкинского реализма в стране, где война и выбрасывание старух из окон есть просто образ жизни» [8, 348]. В фамилии «Башмачкин» различимы семы опять-таки низа, но уже не телесного, а социального – «самый низ человеческий». Таким образом, первичная конфликтность запрограммирована уже в характере номинации главного героя.

Петрушевская выделяет в своих сценарных заметках то, что хорошо «переводится» на язык мультипликации. Действительно, как в драматическом театре или в художественном кино передать такое, например, место гоголевской прозы, которое близко к первоисточнику передает сценарист? «И что может быть смешнее того, что у матери, старухи-покойницы, родился сын сразу в мундире и с лысиной на голове. И когда при крещении ребенок заплакал, то он именно такую сделал гримасу, как будто бы

предчувствовал, что будет титулярный советник» [5, 231]. Легко представить реализацию такой абсурдно-фантастической картины в мультфильме. Однако даже и для анимационного кино есть свои «невозможности», есть границы переводимости / непередаваемости словесного ряда в визуальный. Вряд ли возможно в полной мере передать выражение лица новорожденного «в мундире и с лысиной на голове» так, чтобы оно прочитывалось как мимическая реплика о его будущем чине титулярного советника. Очевидно, в таком случае возможны два варианта: либо элиминация смыслового звена, либо озвучивание эпизода за кадром голосом автора-рассказчика. Патрик Зюскинд справедливо писал о проблеме неполной переводимости языка литературы на язык кино (правда, не анимационного, а художественного): «Благословенна будь проза, и да проклято будет кино как форма повествования! Эта дьявольская машина для отражения действительности не знает ни второстепенных предложений (в русской терминологии – «придаточных» – А.К.), ни кондиционалиса (сослагательное наклонение к немецкому языку – А.К.), никаких “между прочим”, никаких дополнений и даже простейших риторических фигур: никакой последовательности времен, никаких “когда”, “в то время как”, “как... так и...” – ничего, кроме этого примитивного индифферентного дубового “вот он я, здесь”, которым заявляет о себе кадр на экране, не терпящий рядом с собой ничего другого и вынуждающий своим неуклюжим утвердительным синтаксисом выражать с помощью невероятно тяжелых драматургических механизмов до смешного простые вещи вроде “всегда”, или “никогда”, или “к сожалению”, или “ах!»» [2, 172]. Каждый раз сценарист должен пытаться преодолеть имманентную логику языка, видеть возможности или невозможности перевода своего текста на язык кино. И все-таки киносценарий всегда имеет смысловой избыток, то есть некий остаток, который остается недоступен языку кино, но который важен для выявления смысла, проблемы, конфликта, характеров будущего фильма. Не составляет исключения и сценарий «Шинели».

Петрушевская сразу же находит в повести Гоголя самую болевую точку и пишет о том, «про что» будет фильм: «И когда он проходил в свой департамент, сторожа не только не вставали со своих мест, “но даже и не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха”. Что может быть меньше простой мухи? И здесь мы остановимся и поговорим о милосердии» [5, 231].

Милосердие – это то, что было важно всегда и везде, о чем писала мировая литература. Недаром автор вспоминает имена Карамзина, Пушкина, Диккенса, Андерсена. Обозначен и ведущий

тип катарсиса в фильме – слезы: «Поскольку спасти (слабого и беззащитного – А.К.) было уже нельзя, писатель чувствовал себя виноватым – и читатель вслед за ним. Читатель проливал слезы жалости и сочувствия» [5, 233]. Наряду со слезным началом в будущем фильме должно присутствовать и смеховое. Формула «сквозь видимый миру смех льются невидимые миру слезы» обычно прикладывается именно к Гоголю. «Вообще это все должно быть вполне в духе старых кинокомедий, в которых смех – тот самый, гомерический смех публики – раздавался, когда торт, полный крема, вlepляли в лицо даме, или когда толстяк садился на стул, а стул-то... Вот умора!» [5, 235].

Драматургический потенциал сценарных заметок связан с акцентуацией, выделением конфликта. Для Гоголя был важен экзистенциальный конфликт, то есть между человеком и условиями его существования, между маленьким человеком и властью. Вариация этого конфликта в сценарии Петрушевской может быть сформулирована так: власть людской массы над беззащитным человеком. Одна из проблем современности – власть толпы. Это сослуживцы Акакия Акакиевича, вообще окружающие его люди. Очевидно, что проблема самоидентификации читателя / зрителя связана не с главным героем, а с эпизодическими персонажами. Я, зритель, чувствую, что вокруг меня множество таких Акакиев Акакиевичей, которые, по словам Достоевского, «бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в **разжиженном** состоянии» и которых мы не замечаем. Фильм в видении Петрушевский должен быть о повседневной диктатуре массы, подавляющей всякую индивидуальность не злонамеренными поступками, а равнодушием, безразличием.

Верховную государственную власть в сценарии, как и в повести Гоголя, воплощает Значительное лицо. Для Петрушевской это лицо представляется неким подобием сверхчеловека во вкусе Ницше. Это земной бог, который оказывается равнодушен к человеку. Значительное лицо у Гоголя – это фактически последняя инстанция, к которой герой прибегает, пытаясь спасти свою шинель и свою жизнь. Петрушевская прямо говорит: «Гоголь взял в “Шинели” самую болезненную ситуацию современного мира: нашел человека, совершенного в своей полной беззащитности – не дурака, не больного, просто незащищенного. И проследил до конца этот вариант жизни. До того предела, когда уже ничто не помогает, никто, и человек пытается спастись собственными слабыми силами и гибнет» [5, 233-234].

Петрушевская пытается придать проблеме фильма вселенский характер. Для нее персонаж русского писателя – не типичный представитель русского общества позапрошлого века, а

человек как таковой, который живет всегда и везде: «...Акакий Акакиевич Гоголя – такой вот пробный камень для человечества. Что будет, если прислан в мир совершенно беззащитный? Ни словом, ни рукой не способен обороняться» [5, 234].

Важнейший содержательный элемент фильма, в том числе и анимационного – эпизод. Мышление сценариста – мышление образами и, по необходимости, эпизодами. Один из наиболее проработанных эпизодов в сценарных заметках Петрушевской – эпизод в департаменте, где служит Акакий Акакиевич. Сценарист-мультипликатор видит, как можно сделать диффузной границу между разнородными явлениями, например, между природным и человеческим, как снег может превращаться в бумагу, а бумага в снег. Даже привычная метафора, использованная для обозначения снега, может быть овеществлена и тем самым акцентирована относительность границы между неслиянными сферами: «А за окном запорхали, залетали белые мухи. И все сбежались к окнам. А там – крыши, трубочист вылезает из трубы. На него засмотрелись. “Снег, Акакий Акакиевич!” А он опять не слышит, и все. <...> На бумагу упала еще бумага, еще, еще... “Что это?” “Снег, Акакий Акакиевич!” “Что, что такое?” “Да снег, снег!” Башмачкин, подувши на лист, осторожно его очистил. А на лысине, на воротнике так и остались ключья бумаги» [5, 236]. Если соотнести этот эпизод с текстом повести Н.В. Гоголя, то можно заметить, что сценарист переводит речь повествователя в прямую речь персонажей, вскрывает драматургический потенциал повествовательного текста.

Особым героем мультфильма является шинель. У Гоголя она, конечно, больше, чем просто вещь. Она и человечна, и абстрактна. Про Акакия Акакиевича, решившего все-таки сшить себе обнову, несмотря на ее дороговизну, сказано, что он «совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...» [1, 148]. Еще одна форма проявления драматургического потенциала связана с преодолением сослагательности исходного текста, со сменой модальности в сценарии. В приведенном отрывке из повести Гоголя внутрифразовая анафора, начинающая простые предложения с «как будто», помещает образ «шинели-подруги» на границу реального и возможного. В мультфильме же с помощью визуальных средств зыбкую границу между реальным и ирреальным можно преодолеть, изобразив «неизображаемое». Вот как передается эпизод, когда Акакий Акакиевич выходит в первый раз на улицу в новой шинели: «То он одет, то, снова в одном вицмундире, любителю ею со стороны, она идет рядом

скромнешенька, держит его за локоть, она выше его, стройнее... Вот обернулась как бы – на зрителя. Вот снова слилась со своим владельцем – подруга, почти супруга» [5, 240]. Этот эпизод метафорически передает одну из бытийных проблем современного человека – его глубокое одиночество. Акакий Акакиевич изолирован от людей, закрыт от них. С помощью персонификации вещи он преодолевает свою изолированность в людском море, вырастает в собственных глазах и в глазах сослуживцев.

Финал сценария Петрушевской соотносится с финалом повести Гоголя, но в нем проявлено анимационное, визуальное начало. Эпизод мести Акакия Акакиевича Значительному лицу передан, с одной стороны, с максимальной близостью к первоисточнику, а с другой – в нем усилено действие, связанное с восстановлением природного начала. Главный герой хватается Значительное лицо за воротник, и «из-под руки Акакия Акакиевича начинает выдираться куница на воротнике, выдирается – и ну драпать без оглядки!» [5, 244]. Эпилог сценария связан с установлением истинных масштабов личностей в исторической перспективе: с умалением одних и увеличением других. Значительное лицо становится «маленьким-маленьким. А Акакий Акакиевич, наоборот, стал таким большим-большим, огромным надо всем городом <...> Огромный Акакий Акакиевич и на нем весь Петербург, весь мир...» [5, 245].

Итак, драматургический потенциал в сценарии Л.С. Петрушевской к мультфильму Юрия Норштейна связан с «переводом» собственно повествовательного в синтетическое, с акцентом на драматическое начало. Сценарий отличает усиление и обнажение конфликта, визуализация невидимого, смена сослагательной модальности на модальность «изъявительную», возможную в действительности; визуализация того, что можно передать средствами мультипликации, сближение разнородного, усиление символического и метафорического начал. Эти трансформации вписываются в практику современной философской метафоры.

Библиографический список:

1. Гоголь, Н.В. Шинель [Текст] // Н.В. Гоголь. Собр. соч.: в 7 тт. – Т.3. – М.: Худож. лит., 1966.
2. Зюскинд, П. Кино – это война, мой друг! [Текст] // П. Зюскинд, Х. Дитль О поисках любви: Киносценарии; пер. с нем. Р. Эйвадиса. – СПб.: Азбука-классика, 2006.

3. Лотман, Ю.М. О языке мультипликационных фильмов [Текст] / Ю.М. Лотман. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2005.
4. Маркова, Т.Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской [Текст] / Т.Н. Маркова // Уральский филологический вестник. Русская литература XX – XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург, 2013, № 2. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://journals.uspu.ru/attachments/article/400/ФВ_2013_2_РЛ_XX-XXI_ст.%2008.pdf
5. Петрушевская, Л.С. Сценарные заметки к мультфильму «Шинель» [Текст] // Л.С. Петрушевская. Собр. соч. – Т. 9. – М.: Эксмо, 2003.
6. Розанов, В.В. Сочинения. [Текст] / В.В. Розанов. – М.: Советская Россия. 1990.
7. Рыбальченко, Т.Л. Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей (*стилизация, метатексты, деконструкция, римейк и пр.*) [Электронный ресурс] / Т.Л. Рыбальченко. Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/44/tsq44_rybalchenko.pdf.
8. Шишкин, М.П. Уроки каллиграфии: роман, рассказы [Текст] / М.П. Шишкин. – М.: Вагриус, 2006.
9. Шкловский, В.Б. Тетива. О несходстве сходного [Текст] / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1970.
10. Эйхенбаум, Б.М. О прозе [Текст] / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Худож. лит., 1969.

Т.В. Садовникова
г. Челябинск

**Визуальная организация сценического пространства
как основа для зрительской интерпретации пьесы
(на материале спектакля театра «Манекен»
«Беги, Веничка, Беги...»)**

Поэма В. Ерофеева «Москва–Петушки» стала поистине культовым произведением. Писателю удалось создать уникальный художественный мир, где невозможно провести четкие границы между реальностью и абсурдом, а потому сложно однозначно

объяснить все перипетии судьбы главного героя, «сентиментально-интеллектуального алкоголика» (О. Богданова), в котором усматривается архетип юродства. Поражает и культурная насыщенность поэмы: комментарии к ней, высвечивающие интертекстуальные связи, по объему в несколько раз превосходят сам текст. Но еще в большей степени поражает смелость театральных режиссеров, превращающих произведение, созданное для чтения, в произведение, предназначенное для постановки на сцене. Одним из таких экспериментаторов оказался Ю. Бобков, режиссер челябинского театра «Манекен», на сцене которого долгое время успешно жил спектакль «Беги, Веничка, беги...», выросший из актерских этюдов.

Отбор материала, составившего спектакль, безусловно, объясняется режиссерским замыслом, который вырисовывается, в частности, в беседе в рамках передачи «Герой времени» на «Радио Свобода», участником которой был и Ю. Бобков. По мнению режиссера, текст поэмы многослоен: «...там за внешней атрибутикой позднего советского периода много философии. Там есть рай, и есть ад. И путешествие из Москвы в Петушки - это путешествие из Ада в Рай» [1], мимо которого Веничка проехал. В герое же режиссер видит прежде всего философа, человека, «погруженного, с одной стороны, в то, что называется народная стихия, народный юмор, а с другой стороны, в мировую культуру». Насыщенность текста великими именами, среди которых значатся и имена древнегреческих героев, привела Ю. Бобкова к мысли, что спектакль «можно сделать в стиле древнегреческой трагедии». В итоге спектакль получил такое жанровое определение, как «русский трагифарс в стиле античной трагедии», что позволило в персонажах соединить вечное и бытовое. Такому соединению в немалой степени способствовала и визуальная составляющая спектакля. Именно декорации, ставшие средством воплощения режиссерской метафоры, дают толчок к рождению зрительских интерпретаций происходящего на сцене (отметим сразу, что спектакль рассчитан на подготовленного зрителя) и в то же время максимально полно передают специфику созданного В. Ерофеевым художественного мира.

Пространство театра «Манекен» организовано таким образом, что зрители еще до начала спектакля могут детально изучить пространство сцены. И первое, что видишь, входя в зал, – это стоящая посередине сцены карусель, какие еще пару десятилетий назад были в каждом дворе. На карусели ряд объектов: две скамьи, позаимствованные из электрички советских времен, карусельная лошадка и конструкция, долженствующая представлять Кремль. Обозначенный визуальный образ еще до появления актеров позволяет знакомому с текстом поэмы зрителю его интерпретировать.

Оставив в стороне споры о жанровой принадлежности ерофеевского текста, вспомним, что композиционно поэма ориентирована на «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, что сказывается и в организующем повествование мотиве дороги, и в обозначении глав названиями станций. Но если в случае Радищева движение оказывается линейным, то в случае Ерофеева это путешествие по замкнутому кругу: выехавший из Москвы в Петушки герой в финале неведомым образом оказывается опять в Москве. Полагаем, что споры о том, как именно подобное произошло, непродуктивны: интерпретация поэмы с точки зрения житейской логики невозможна. Такое путешествие по замкнутому кругу концептуально, это отражение «дурной бесконечности» (М. Липовецкий), которая затягивает героя. И такой образ, как карусель, как раз и позволяет показать мнимость перемещения в пространстве (карусель статична, поскольку четко привязана к определенному месту) при наличии движения, носящего циклический характер. Это вращение вокруг собственной оси. Такой осью можно считать душу героя: с каждым витком карусели она раскрывается перед нами все глубже и глубже (все это вполне соответствует пониманию карусели как символа духовного поиска). Увеличивается количество выпитого героем (выпивка здесь равноположена самой жизни: чем больше человек пьян, тем больше он вовлечен в эту жизнь, тем полнее проникает в ее суть, в самые основы бытия), сменяют друг друга попутчики Венички. Круговорот жизни (не эта ли метафора подтолкнула режиссера к образу карусели?) затягивает и героя, и зрителя.

Итак, карусель оказывается визуальным образом, организующим и «центрирующим» сценическое пространство (если выстроить образно-символический ряд «карусель–круг–солнце», то эта функция оказывается встроенной и в культурно-мифологическую традицию). Сама жизнь в рамках спектакля представлена как то убыстряющееся, то замедляющееся движение по кругу: карусель то вращается с бешеной скоростью, то прекращает свой бег, причем прекращение движения маркирует не столько пространственную остановку, сколько дает возможность передать поток веничкиного сознания, когда личное время человека оказывается максимально растянутым, разделенным на мгновения. И тогда само путешествие героя на электричке (на основе карусельной платформы зритель видит табличку с надписью «Москва-Петушки», какие крепятся на поездах, что не дает забыть о хронотопе поезда) можно воспринять как течение жизни. Веничка именно переживает, проживает дорогу (актуализация хронотопа пути-дороги). Его путь – это не столько физическое перемещение в пространстве, сколько путешествие во времени, иначе – перемещение в пространстве собственной памяти, когда сознание человека хаотично выхватывает самые яркие моменты жизни. То,

что перед нами именно воспоминания героя, причем воспоминания о жизни после ее прекращения, наглядно показывает самое начало спектакля. Веничка, покрытый с головы до ног белой простыней, встает с больничной каталки, повинувшись словам (Господа?) «Талифа куми, Веничка!» – «Встань и иди!».

Такое начало принципиально: оно позволяет понять режиссерскую трактовку происходящего, ибо, как до сих пор нет единого мнения о том, как ехавший в Петушки Веничка оказался в Москве, так нет однозначного понимания того, когда же происходит действие – при жизни героя или уже после его смерти, когда перед глазами умирающего, что называется, вся жизнь промелькнула.

Но вернемся к вопросу о визуальной организации пространства. Как уже отмечалось, в центре платформы оказывается оригинальная конструкция, в которой прочитывается образ Кремля. В чем оригинальность конструкции? Это башня из пустых ящичков, увенчанная пустой же бутылкой с воткнутой в нее красной звездой. Ведущим в создании образа оказывается мотив пустоты. Пустые ящички – показатель внутренней бессодержательности, быть может, даже самой государственной идеи, бутылка – и вызов «сухому закону», и отражение необоримой страсти русского народа к спиртному (здесь затрагиваются уже вопросы о русском менталитете), и указание на главное занятие всех действующих лиц поэмы. И именно это странное до гениальности сооружение более всего подталкивает зрителя к размышлению, рождая вопросы и попытки ответа на них. Кремль существует объективно или это объект из веничкиного подсознания (второе положение вызвано тем, что весь спектакль, напомним, – это, по сути, исповедь мертвого сознания)? Кто видит Кремль таким – Веничка или все герои? В первом случае пространство оказывается деформировано в сознании героя, что объясняется количеством выпитого. Во втором – деформация достигает уже масштабов всей страны, и тогда ее население – это плод государственной политики. И при каждом новом просмотре спектакля вопросов становится все больше.

Однако важно не только то, как «сделан» Кремль, но и его расположение в центре платформы. Знакомый с текстом поэмы зритель понимает, что в таком расположении объектов режиссеру удалось не просто указать на две важные в структуре поэмы пространственные точки (собственно Кремль и Курский вокзал), но передать их нерасторжимое единство, которое в конечном итоге оборачивается подменой объекта (вспомним знаменитые рассуждения Венички о том, что как только он направляется к Кремлю, неизменно оказывается на Курском

вокзале, и наоборот). Такое решение вполне отвечает поэтике постмодернизма («Москву–Петушки» числят и в числе постмодернистских пратекстов) с его стремлением к деформации пространства.

Такое объединение объектов можно попытаться расшифровать с опорой на слова В. Курицына, сказанные по поводу места действия поэмы: «Железная дорога – не средство передвижения. Ее переживают как один из символов страны. Быть может, она ведет в царство мертвых» [2, 298]. Вспомним, что при расшифровке пространственных метафор текста Петушки неизбежно оказываются раем (что вполне понятно, поскольку в тексте поэмы описание Петушков выдержано в библейской стилистике), Кремль же – вторая определяющая пространственная точка – в таком случае должен стать адом (не случайно смерть настигает героя недалеко от стен Кремля). Однако это ад не только в мифологическо-религиозном смысле, но и бытовой ад повседневности. Все действие в спектакле неизбежно оказывается сконцентрированным вокруг Кремля. Герои часто даже и не замечают его, но объект от этого не перестает существовать. И на таком фоне по-новому прочитываются истории спутников Венички – двух Митричей, черноусой женщины и т.д. Если в самой поэме история женщины прописана в духе Даниила Хармса, что нагнетает абсурдность происходящего, замкнутую в рамках бытовой ситуации, то в спектакле, помимо этого, абсурдность происходящего можно связать и с абсурдностью самого устройства Советского государства и шире – мироустройства вообще (поскольку для советского человека, не знавшего о «заграницах», Москва оказывалась часто центром мироздания).

Таким образом, соединив ключевые локусы поэмы (поезд и Кремль) в одном объекте, режиссер сумел визуально передать сложность пространственной организации ерофеевского текста, дав опору зрителю для интерпретации спектакля.

Но вернемся к объектам, расположенным на платформе. Это скамейки из электрички и карусельная лошадка. Со скамейками вроде бы все понятно (место действия – электричка), но как интерпретировать появление здесь карусельной лошадки? Возможно, это визуализация интертекстуального пласта поэмы. Лошадка может быть воспринята как снижение гоголевского образа птицы-тройки при сохранении актуальности извечного вопроса «Русь! Куда несешься ты?». На этот вопрос в той или иной мере ищет – и не находит – ответ и ерофеевский герой. Лошадка – это и образ из детства, и образ самого детства, воплощение детских воспоминаний (очень хорошо это воплощено в культовом для

советского и российского зрителя фильме о Мэри Поппинс). И это неслучайно: тема детства и образ ребенка оказываются значимыми и в структуре поэмы, и в структуре спектакля, ведь Веничка едет в Петушки, чтобы увидеть своего сына и его мать.

Сами Петушки – это еще одна важная пространственная точка в поэме, это райское место, описание которого, как уже отмечалось, выдержано в библейской стилистике. И визуализация этого образа в спектакле – очередная режиссерская удача. Петушки – тот рай, достигнуть которого герою не дано, а потому пространство Петушкова в спектакле отодвинуто на второй план, часто отгорожено от пространства поезда-карусели прозрачной тканью (визуализация призрачности? несбывшихся надежд?). Образ Петушкова не детализирован. Единственное, что маркирует этот локус – свет и чистота (пространство выдержано в белых тонах). Пустота пространства, долженствующего обозначать Петушки, полагаем, как раз и передает отношение героя к этому месту: Веничка стремится обрести здесь покой, а потому мысли его не мечутся от одного объекта или субъекта к другому. Пространство Петушкова визуально организовано как бесконечность: это весь задний план, продолжение которого мыслится за боковыми кулисами. И это неслучайно: нахождение в Петушках оказывается выходом в вечность. Даже визуально этот образ должен быть абсолютной противоположностью пространству поезда и Москвы с его сердцем – Кремлем.

В то же время Петушки – это символ полноты бытия, символ «живой жизни», средоточие которой – это дом, но достигнуть его Веничке не суждено. Символом чего-то недостижимого, но безумно манящего становится рождественская елка, также появляющаяся за белой пеленой, в пространстве Петушкова. Появляются на сцене и маленькие игрушечные домики, в окнах которых горит свет, но их пространство замкнуто, оно не в состоянии вместить героя, а потому ему остается только роль стороннего наблюдателя: он выброшен из этой обыденной жизни в деформированное пространство электрички.

И вот здесь возникает, возможно, самый важный вопрос: а кем выброшен? кто виноват в трагической судьбе героя? Думается, ответ режиссера заложен в самом жанровом определении спектакля. Напомним его: «русский трагифарс в стиле античной трагедии». От античной трагедии в спектакле не только очевидные визуальные детали (котурны, тоги), не только общая схема развития действия (чередование голосов хора и голоса корифея), но, что на наш взгляд более важно, центральная проблема: человек и рок. Веничка – обычный человек, вступивший в противоборство с

роком, а потому заведомо обреченный на гибель, и рок постоянно вмешивается в ход действия. Во-первых, как глас судьбы воспринимается объявляющий остановки голос: безликий, металлический, он заставляет людей повиноваться ему. Во-вторых, о том, что человек – игрушка в руках судьбы, говорит и один из визуальных образов спектакля: детская железная дорога, где поезд, направляемый рукой ангелов (или демонов?) движется по кругу, в середине действия меняя направление: поезд просто разворачивают в обратную сторону, однако герой не знает об этом, видит и знает это лишь зритель. Этот игрушечный поезд как раз и пролетает мимо маленьких домиков, в которых теплится жизнь, но остановится сам он не может.

Введение в сценическое пространство этого поезда позволяет рассматривать происходящее одновременно изнутри и со стороны. Мы видим все, что происходит с Веничкой в пространстве электрички, сосредотачиваясь на деталях. Но стоит только перевести взгляд на игрушечную железную дорогу (а забыть о ней режиссер не дает, поскольку кто-то из героев постоянно оказывается рядом с этим объектом), как понимаешь, что все происходящее есть только миг в пределах бесконечного существования мироздания.

Интересно, что игрушечная железная дорога расположена рядом с таким объектом, как старая ржавая чугунная батарея, из крана которой капает вода. Как прочесть этот образ? Возможно, так соположены вечное и временное, бытийное и бытовое. Капающая из крана вода – символ уходящей по капле человеческой жизни, процесса неизбежного и от человека не зависящего. В то же время батарея – это напоминание об эпохе, частью которой был и сам В. Ерофеев, и его герой (эпоха конца 60-х–70-х годов в спектакле явлена и в граненых стаканах, из которых пьют герои, и в их одежде, и даже в форме бутылок из-под спиртного, количество которых по ходу действия увеличивается).

В спектакле довольно много перевоплощений, частично заложенных самим текстом, частично найденных режиссером: ангелы, довольно соблазнительные, к слову, оказываются официантками из привокзального кафе; спутники Венички становятся героями античной трагедии. Видимо, в этом и состоит фарсовая составляющая действия (вспомним о режиссерском жанровом определении спектакля). Но не это здесь главное. Главное – это Веничка, человек с огромной и истинно русской душой, тоскующий и страдающий за все человечество, бьющийся над разгадкой ребуса бытия. И сделать именно душу Венички главным объектом внимания

режиссер смог во многом благодаря продуманной организации сценического пространства, благодаря визуальным метафорам, разгадывая которые зритель и идет к истинной сути – и поэмы, и спектакля, и жизни.

Библиографический список:

1. Вайль, П. Веничка Ерофеев [Электронный ресурс] / П. Вайль. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24204535.html>
2. Курицын, В. Мы поедем с тобою на «А» и на «Ю» [Текст] / В. Курицын // Новое литературное обозрение.–1992. – № 1. – С. 296 – 304.

Г.А. Улюра
г. Киев

Катарсис как рецептивная установка. Как сделаны проекты российской Новой Драмы («ЗИМНЯЯ ВОЙНА»)

В основе художественного метода коллективного драматургического проекта лежат два механизма – фрагмента и повтора. Сверхмалый объем отдельно взятой пьесы «проецирует» горизонты ожидания такого текста близкие к режиму афоризма, отчасти анекдота. Главная «работающая» установка звучит следующим образом: когда мы берем объекты в их разрозненности и вне стремления к глобальности, они неизбежно трансформируются. Каждая отдельная пьеса коллективного проекта реализуется как фрагмент, создающий вокруг себя символическое пространство недосказанности, умолчания; в этом смысле отдельное авторское высказывание – это насилие над дискурсом с точки зрения тотальности «коллективной драмы». Реализация узнаваемых авторских стратегий задает решетки восприятия, связанные с представлением об отдельной части несохранившегося целого и в равной мере – с решительным отказом от тотализации. В НовоДраматических проектах принимают участие чаще всего авторы реализованные, а не начинающие, чьи малые пьесы зачастую строятся как раз на игре с одним приемом из обихода популярного драматурга (говорим об автореференции,

нередко – и об автопародии). Подобного рода взаимодействие с «читателем второго уровня» маркирует фрагментированное индивидуальное высказывание как знак своеобразной радикальной практики. Проект же в целом, благодаря такому «отношению» к индивидуальному высказыванию, приобретает особую фактуру диалектического образа: объекты в их разрозненности (здесь: и конкретные пьесы, и конкретные авторские стили, и конкретная тематика) «совмещаются» по принципу монтажа – так становится возможным «прервать» контекст, в который объект помещен. В конце концов, все участвующие в проекте драматурги имеют дело с одной темой (скажем, Москва как город и мифологема – «Москва – открытый город» и «Москва будущего»; кризис личностной идентификации – «Моя национальность») или одним исходным материалом (устные свидетельства жителей города Кирова – «Так-то да»; события русско-польского конфликта 1612 года – «1612»). Неизбежное повторение – на идейно-тематическом уровне отдельных пьес и на композиционном уровне самого проекта – осуществляется по принципу трансгрессии: под вопросом оказывается номинальный характер законов правдоподобия в пользу более глубокой художественной реальности. Между тем, такого рода повторение по своей сути отлично от общности. Именно поэтому при неудаче конкретного драматургического проекта (как было и с «Зимней войной») говорят о кризисе метода – «перевёрнутом агитпропе» [5] (заимствую реплику Алексея Зензинова). Событие, будучи основой любого драматургического высказывания, путем многообразных сочетаний фрагментации и повторения обретает в ходе проекта онтологическую сущность, то есть преобразуется в категорию. Тот факт, что темами драматургических проектов чаще всего становятся места памяти, а суть историческое событие, удивлять не должен: историческое событие – идеальный объект для работы фрагмента и повтора: историческую пьесу можно интерпретировать в виде нарративной структуры, при том, она сама таких структур иметь не может.

Исторической пьесой (огрубляя, конечно) являются все коллективные проекты Новой Драмы, даже если объектом их непосредственной художественной рефлексии оказывается будущее. В исторической драме, организованной таким образом, наличествует необходимая темпоральная логики типа «одновременность преступления и разоблачения». Даже в событиях и преобразованиях, которые можно предсказать (поскольку они уже состоялись и последствия их общеизвестны), в таком тексте содержится некий момент разрыва континуальности и связанные с ним ожидания: сюжет из национальной истории

априори ориентирован на эффект событийности, в которой нет инновации. Катарсические установки связаны в подобных «Зимней войне» проектах с а) перцептивным насилием – созданием «волнующих», «бьющих» образов (и здесь мы имеем дело с репрезентациями экстремального опыта, осуществляющимися по типу работы памяти) и б) с движением от концепции устойчивого прошлого (прошлого, узаконенного «официальной» историографией – Большой истории) к прошлому, переживаемому как разрыв (прошлому, воспринятому на уровне первичных реакций, максимально аффектировано – Приватной истории). Обе эти концепции по отношению к «воссозданному» в пьесах советскому прошлому (то есть связанному со структурами тоталитарного государства) сводятся к теме/идее катастрофы, созвучной экстремальному опыту уже потому, что катастрофа, в отличие от кризиса, есть непрменная цепная реакция. Советское прошлое переживается как катастрофа, и как таковая оно не только предстает терпимой для «современников» исторического события, но часто получает позитивную оценку непосредственно после своего проявления: такой подход маркируется горизонтами ожиданиями исторической драмы как форма критики. В зоне повышенного внимания понятным образом оказывается война как тема, событие и метафора. И последнее неизмеримо важнее для успешной реализации драматургического проекта: идет ли речь о войне, которой предстоит состояться (ряд пьес из «Москвы будущего»), о войне ли, хронологически удаленной «за территорию» свидетельств очевидцев («1612»), о войне ли, напроць «забытой» одной из враждующих сторон («Зимняя война»). Война, реализуемая в качестве метафоры, осуществляется как чистый опыт бытия – движение абсолютов, до той поры скрепленных идентичностью: «Насилие состоит не столько в том, чтобы ранить и уничтожать, сколько в разъединении связанных друг с другом людей, которых принуждают играть чуждые им роли, отказываться от обязательств и даже от собственной субстанции, совершать акты, которые разрушали бы самую возможность что-либо делать» [3, 66]. Война в осмыслении Новой Драмы повинуется объективному закону, избежать который возможности нет. В реконструированном таким образом экстремальном историческом событии (и равноударны все три понятия) важно отметить специфику взаимосвязи между представлением фактов (фактическими соображениями) и формами их постижения (соображениями фиктивными): написание Истории и создание историй подчиняются здесь разным режимам истинности, вне зависимости от присущему обоим актам представлению о реальности или ирреальности произошедшего, а точнее – происходящего.

«Наш «двуязычный» проект – «Мастерская Зимняя война». Молодые русские и финские авторы (...) написали по маленькой пьесе о войне, которую у нас никто не помнит, а в Финляндии это главное событие их истории» [1, 139], – так представляет Елена Гремина театральный проект, презентованный в 2009 и 2010 годах под названием «Зимняя война». Этот проект был осуществлен российским Театр.doc и финским Q-teatteri по инициативе Финского театрального информационного центра; результаты сотрудничества представлены читками в рамках театральных фестивалей «Baltic circle» в 2009 году и «Новая пьеса – Золотая маска» в 2010-м. Отдельные произведения, вошедшие в корпус «Зимней войны», были опубликованы в журнале «Искусство кино». Состав пьес менялся от читки к читке; отбор осуществлялся кураторами проекта Антти Хьетала и/или Михаилом Угаровым, Еленой Греминой в зависимости от предполагаемой аудитории. Костяк «Зимней войны» составили полтора десятка небольших пьес, написанных финскими и русскими драматургами Максимом Курочкиным («Красная ласточка», «В ожидании подробного глобуса»), Михаилом Дурненковым («Раз, два, три», «Пять солидных мужчин», «Красная быль», «Расследование»), Евгением Казачковым («ДОТ», «Красавица», «Пуукко»), Ари-Пекка Лахти («Речь белки», «Курс обороны страны для инвалидов», «История Ивана и Матти»), Уллой Раитио («Влюбленная финская лошадь», «Отец и сын») и Ханной-Мария Кирьявайнен («История прыгуна-акробата Рольфа Вестермарка», «Монолог Эвы»). Двусторонний перевод пьес был выполнен Анной Сидоровой. Предметом коллективной рефлексии стала, как очевидно следует из названия проекта, советско-финская война 1939–1940 годов. Сверхзадачей размышлений о Зимней войне – задачей, воспринятой, как оказалось впоследствии, российской и финской стороной порознь – было сформулировать, кто же собственно «выиграл» в результате подписания Московского мирного договора в 1940-м и кому предстоит «отыграть» сценарий исторической вины и покаяния. Исходным методом проекта предстала фиксация момента, когда травма исторического наследия, переживаемая в интимной памяти, «исчезает» под давлением реконструированной Большой истории. Результаты применения такого подхода в коллективном драматургическом проекте наглядно охарактеризовала Кристина Матвиенко, представляя «Зимнюю войну» на «Золотой маске»: «Дикие, смешные истории, раскопанные авторами «Зимней войны» в Финляндии, составляют коллаж – наиболее приемлемый метод описания неоднозначных двусторонних отношений двух стран» [2].

Открывает проект пьеса Лаhti «Речь белки» (на российских читках этот текст был представлен дважды – в переводе, а затем на языке оригинала: его программная роль очевидна). Небольшой монолог «белки с вересняков Карельского перешейка»¹¹ строится на развертывании формул апокалиптической риторики, оттого эта речь исходно убедительна и доказательна (NB: «apocalypso» буквально означает «доказательство»):

«Могу глубоким грудным голосом этого опыта и, опираясь на личные эмпирические наблюдения, с чистой совестью констатировать, что мы, животные, являемся настоящими победителями в войне».

Право на проговаривание травмы отчуждено здесь граничным утверждением не-антропоцентричного дискурса: говорит не просто белка, факт причиненного вреда констатирует старейший житель Карельского перешейка, рядом с которым человек присутствует лишь в виде костей погибших солдат, удобряющих почву ее родного края. Состоявшаяся 69 лет назад война предстает в тексте Лаhti как видение такой силы чудовищности, что единственное ее следствие – обречь участников/свидетелей на молчание. Апокалиптическая риторика осуществляется во вводной пьесе «Зимней войны» через две крайности: изобилие образов, на которые осуществлен перенос чувств, и код монологической речи (Лаhti сознательно использует эту драматургическую технику в «Речи белки», в других работах автора в рамках проекта её нет). «Протокольный» акт говорения героини монолога нужен для обозначения пространства, в которой предстоит оформиться «Зимней войне» – это отчужденная территория, метонимическим обозначением которой становится Карельский перешеек. Это место появится и в других пьесах проекта – в «Истории Ивана и Матти» оно будет реализовано как идиллический топос эротической любви, вернее – любовной связи, незаконной и иррациональной; в «Пуукко» оно приобретет оттенок туристического объекта, на поверку представшего чем-то сродни сталкерской зоны. Для Лаhti же на этом этапе важно обозначить связанное с Карельским перешейком чувство непрерывности истории, воплощенное в местах памяти:

¹¹ Здесь и далее тексты, вошедшие в корпус «Зимней войны», цитируются на правах рукописи.

«В пограничной полосе между Финляндией и Россией, в беличьей Шангри-Ла, куда ни один человек, ни русский, ни финн, не осмеливается, не желает и не способен ступить ногой».

Пограничная полоса становится возможной как место памяти потому, что памяти социальных групп о событии, которое продуцирует/фиксирует травматический опыт, попросту не существует. В «Речи белки» имеем дело с посланием, сродни описанному Пьером Нора противостоянию памяти и истории: «Если бы мы сами продолжали населять нашу память, нам было бы незачем посвящать ей особые места. Они бы не существовали, потому что не было бы памяти, унесенной историей» [4, 19]. И такова заявка уже первой – неслучайно первой – пьесы «Зимней войны».

Несколько текстов из обоймы «Зимней войны» начинаются как тривиальная любовная история: он – русский, она – финка; он – русский, он – финн и т.д. Такова и пьеса Казачкова «Красавица». Он, лежащий в ее объятьях, рассказывает историю своей несчастной любви – отвергнутый девушкой, предпочетшей три месяца назад учебу в Московском университете романтическому освоению Сибири в компании возлюбленного, юноша отправился на советско-финскую войну. Там он и встретил ее, свою красавицу, которая реагирует на исповедь любовника вновь и вновь повторяющейся репликой: «Kyllä» («Да»). Именно в её объятьях герою предстоит стать настоящим мужчиной. Финал – двое лыжников находят замерзающего бойца, пытаются его спасти, но тщетно: так полегло уже полдивизии. Она из пьесы Казачкова – не столько персонификация Финляндии, эротизированная в полном соответствии с работой колонизирующего/экспансивного сознания, сколько развертывание (по модели метафоры) известной песни времен Зимней войны «Принимай нас, Суоми-красавица» (то есть факта, лежащего в основе исторического события). Представить завоеванную (? – в этом-то и проблема) страну в виде покорного женского тела – это, конечно, игра с формулой «спасти туземную женщину от туземного мужчины». И на фоне этой иронической игры эротизированное тело Суоми предстает как предельная дискурсивная соматизация: в «Красавице» свое выражение в образах «присвоенного», «воображенного» тела находят насилие, утрата и травма:

ОН. Я пластинку купил, у соседей граммофон, каждый день слушать ходил. И когда ожерелье своё себе представлял, думал ты такая неприступная и... стеклянная что ли. И там ещё строчки есть. Я краснел от них каждый раз. Дядя Серёжа – это сосед мой – смеялся и сальности всякие

шутит. Там где про то, как ты доверчиво половинки широкие раскрываешь... Так странно. Вроде стыдно должно быть такое тебе говорить. А приятно.

Говорить «странно, стыдно и приятно» – это безусловный и доступный способ описать травматический опыт: тело становится «очевидцем» (и, конечно же, не должно удивлять – именно женское тело: биологически и символически воспроизводящее нацию) и «репродуктором» боли от утраты. Страдающее тело оформляет пространство, в котором реализуется нарратив мученичества и синонимичный ему нарратив жертвенности.

В этом смысле идейный «дублер» «Красавицы» – «Красная ласточка» Курочкина. Героиня пьесы орденосеиц-летчица Зинаида Пидсуха выступает на митинге в цеху тегальщиц и валяльщиц. Её речь должна вдохновить женщин на трудовые подвиги. История же, которую рассказывает красная летчица, относится к истории боевых действий Зимней войны. Она вместе со стрелком-радистом Голышевым (они любовники) возвращалась после бомбардировки столицы на базу и увидела, как женщина с младенцем на руках пытается скрыться в лесу:

«Остановись и опомнись, мать! От кого ты бежишь в снегу без всякого доверия? От братьев, от братской руки бежишь! Вздروгни хотя бы от такого своего предательства! Говорю я так в своем сердце и наблюдаю в ответ презрение: бежит, и нет следов, что ценит, с какими глубокими словами к ней обращаются».

Зинаида отдает приказ Голышеву расстрелять женщину, тот имитирует неисправность пулемета, за «что из отряда его на следующий день отчислили, а впоследствии применили жесткую меру социальной защиты». Мораль, которой завершает противопоставление женщины-матери (воспроизводящей нацию) и сексуализированной женщины (на правах лояльной феминности, эротизирующей «наших» героев) как динамичные части сакрального кода «война»:

«Не повторяйте моих ошибок, подруги, бейте врага на рабочем месте без раздумий и в свойственной нам с вами рабоче-крестьянской жалости. Но главный мой вам стахановский совет: следите, кому даете, товарищи работницы!»

«Красавица» и «Красная ласточка» – подчеркнуто обособленные, приватные истории – буквально происшествия. В них важным компонентом оказывается ситуация нарративизации: история оформляется (как идеологема, кроме прочего) в тот момент, когда ее излагают. Происшествия, рассказанные как проявление человеческих судеб и этим интересные, реализуются в

сюжетной формуле, близкой к религиозному чаянию. В итоге такой подход позволяет проблематизировать практически не затронутый «Зимней войной» (вопреки горизонтам ожидания от текста) аспект экстремального человеческого опыта – надежду. Впрочем, исключительно в том контексте, в котором можно говорить о надежде в границах опыта, пережитого за гранью терпения. Финальная ремарка «Красной ласточки» звучит так:

«В цеху продолжительная оvação. Не потому, что речь хороша. Просто в 40-м году на митинге нельзя иначе».

Подчеркнуто вынужденная оvação – элемент вторичной условности: имеем дело не столько с реконструкцией прошлого, сколько с прогнозированием будущего (в 40-м нельзя иначе, когда же можно?). 1940 год в пьесе Курочкина (так же, как и бомбардировка Хельсинки или песня братьев Покрасс у Казачкова) – исторический факт; и то, что автор акцентирует на нем внимание, ставит читателя его пьесы и слушательниц его героини в одинаковые рецептивные условия: увиденное на трибуне/сцене, услышанное в исполнении героя/автора обозначает в точности реализацию читательского отклика «я там не был». Рассказанная история автоматически переходит в разряд недостоверных свидетельств. Между тем, важно, что в этот же момент в игру вступает компонент настоящего времени: актуальную событийность оказывается возможным воспроизвести из конкретной точки прошлого, точки экстремальной, отклоняющейся от «священного движения Истории». «Побочный эффект» такого подхода – жертва как таковая устраняется из производства истории, а его, – производства, – задачи соотносятся исключительно с современностью. Горизонт ожидания текста и, отчасти, горизонт читательского ожидания сообщает синтетической структуре «Зимней войны» представление, будто обозначив начало в определенной серии событий, мы обнаружим истинную идентичность, целиком и полностью определяемую. Воображаемое (а здесь это Большая История), таким образом, переводится в непосредственный опыт, переводится при помощи событийности.

Две пьесы составляют финал проекта – «Влюбленная финская лошадь» Раитио и «В ожидании подробного глобуса» Курочкина. Пьеса Раитио – подчеркнуто фрагментарна, это несвязный с позиции логики монолога или движения сюжета набор реплик финской лошади, обращенных к русской лошади. Зоотроп в этом случае – не просто заявка на остранение, это озвученная попытка «стать природой». Процесс распада идентичности, связанный с переживанием экстремального опыта, настолько интенсивен, что остановить его может только воображаемая

идентификация с Природой, с ней связывают равно и надежду, и стратегии выживания – об этом и сообщает влюбленная лошадь Раитио. Действие «В ожидании подробного глобуса» происходит сразу после объявления финской войны в Киеве; не-русский и предельно советизированный герой и топография Киева, в смысле производства символа безусловно равны влюбленным не-людям Раитио. То, что в финальных пьесах, мы имеем дело с таким героем кажется частью феномена, который постструктуралисты обозначают как растворение референта в репрезентации. В отношении производства истории и производства памяти такой подход есть часть утверждения: любая попытка историографии в итоге оказывается замкнутой на саму себя, имеет дело с исключительно идеологическим и/или интерпретативным дискурсом, лишенным какого-либо доступа к прошлому как таковому, да, собственно, в нем и не нуждающемся. Восторженный юноша прогуливается с любимой женщиной по узнаваемым (и семантически весьма ощутимо нагруженным в связи с событиями Второй мировой войны местам Киева). Юноша негодует, что враги напали на любимую страну так далеко от родного города, и ему не удастся проявить военную смекалку и стать героем, как он мечтает. Конфликт «В ожидании подробного глобуса» создает сочетание двух мотивов: травестия формулы «в ожидании варваров» и аналитическое переживание гамлетовского сюжета. Мечтая о войне, киевский юноша озвучивает и разрешает конфликт с отцом. Воинское братство репрезентируется здесь как часть эдипового комплекса, и только солидарность в экстремальных условиях способна завершить позитивную идентификацию мальчика – иного тоталитарные структуры в духе СССР не подразумевают. Неслучайно финал войны видится герою Курочкина таким:

«А потом вернется из вашего плена отец. И мы помиримся навсегда, потому что выжить в страшных застенках помогли ему солидарные рабочие и коммунисты».

Раитио, как и Курочкин, концентрируют свое внимание на проблеме морали: в исторической перспективе мораль возвышается над политикой (случай Раитио) и соображениями благоразумия (финальная пьеса Курочкина). Собственно, только в таком виде и может быть сформулирована позитивная программа «Зимней войны», связанная со зрительским/читательским откликом: морали следует стать безусловной, тогда эсхатология мессианского мира довлеет онтологией войны. Предельно «мелкие» герои финальных пьес, их заведомо «камерные» сюжеты – это попытка поставить под вопрос природу культурной трансляции, связанной с болезненно переживаемой исторической проблематикой. Отсюда и принципиальный отказ от больших исторических нарративов и в

каждом сегменте «Зимней войны», и в финале проекта – притом, что феномен призрачной историчности (заимствуя понятие Вальтера Беньямина) остается базовым в отношении рецептивных установок проекта. Такое положение вещей возможно и воспринимается как непротиворечивое именно потому, что объектом художественной рефлексии выступает война – как забытый факт истории несуществующей страны и как знак (текущего) переживания экстремального опыта. Речь идет о событии, символический статус которого открыт: о нем нельзя рассказать без остатка, без намека на непроговоренную травму, связанную с коллективным переживанием, в качестве обретенной формы знания (эта) война попросту не существует. Раитио и Курочкин преднамеренно формируют открытый финал «Зимней войны». Открытый финал (а попросту: отсутствие финала) создает ситуацию, в которой воспринимающему предлагается «закрепить» представление, что получаемая информация не содержит ничего нового. Всё, о чем шла речь до этого момента, лишается статуса события – и в первую очередь, сама «реконструированная» семь десятилетий спустя Советско-финская война 1939-40-х годов как событие фатальное, указывающее на некий финал, но именно своей фатальностью обязанное статусу события.

К концу 2000-х не осталось сомнений: в случае российской Новой Драмы мы имеем дело с методическим производством – культурным и идеологическим. Новая Драма в каждом отдельно взятом авторском проекте, равно как и в «общем» корпусе высказываний, выстраивает своего рода вторую иерархию внутри поля элитарного производства, имея чаще всего дело с производством для других производителей и, отсюда, со специфическими критериями легитимности в литературном и театральном каноне. Эта тенденция проявляется и в случае коллективных драматургических проектов. Рецептивные установки и горизонты ожидания такого рода текстов базируются на представлении об идентичности, которая может быть либо коллективным проектом, либо отказом от такового (в этом случае обязательным фактором становится появление демонизируемой «третьей» стороны). А это, кстати сказать, базовые механизмы производства истории. В свою очередь именно негативная идентификация противоречит самой идее преодоления травмы и связанной с ней саморефлексии. Экстремальный опыт не просто переживается в проектах Новой Драмы как актуальный, но и производится на правах такового.

Библиографический список:

1. Гремина, Е. Зимняя война [Текст] // Искусство кино. – 2009. – № 10. – С. 139.
2. Зимняя война [Электронный ресурс] // Золотая маска – проекты. – <http://old.goldenmask.ru/rspect.php?id=536> (last visited – 8.11.2013).
3. Левинас, Э. Избранное: тотальность и бесконечное [Текст] / Э. Левинас. – М.-СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.
4. Нора, П. Проблематика мест памяти [Текст] // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999 – С. 17–50.
5. По поводу «Зимней войны» [Электронный ресурс] // Newdrama. – 2010. – 17 марта – <http://newdrama.livejournal.com/2044996.html> (last visited – 8.11.2013).

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Есть ли границы конструкта, поставленного антропологией? Потому что при чтении такого рода «проектных» текстов возникает ощущение, что перенос антропологической риторики на литературный материал часто дискредитирует саму антропологию? Задача сконструировать историческую память должна решаться на каких-то основаниях, что может стать основанием в таком «проектном мышлении»?

Именно потому, что перед проектом поставлена задача сформировать общую историческую память, общий взгляд на российско-финскую войну 1940 года – материал начинает активно сопротивляться уже на уровне каждого конкретного маленького текста. Я, собственно, и начала с того, что единого взгляда и единой стратегии не получилось. Совершенно очевидно, что перенести антропологический конструкт без остатка в художественный текст не удастся. Начинает сопротивляться уже текст со своим объемом, с установкой на многомерность, с принципом сочетаемости мотивов, с катарсической задачей, важной для художественного произведения, что бы с ним ни происходило.

Установка разрушается силами художественности, силами самого текста. И это разрушение оказывается показательнее и важнее исходной задачи.

- Насколько активно Новая драма включает в себя документ?

Заострение внимания к документу – тенденция, скорее, 90-х годов. На данный момент эра этого «драматического хода» уже прошла, как прошла и тенденция к тотальной иронии. Очевидна тенденция к изменению способа рассказывать о событии. По сути, все пьесы, вошедшие в проект – это попытка найти новые ходы. Сейчас важнее установка на отсутствие очевидцев, на – в связи с этим – необходимость реконструкции, даже «игры в прошлое (в историю)», некоего «проживания воображенного события». Поскольку автор исходит из того, что очевидцев, документов и достоверных свидетельств нет, то говорить он может только за «свой» опыт якобы пережитой войны. Кроме того, намечается тенденция освещения темы через историю семьи, через «широкую семейную биографию», что, вероятно, окажется наиболее продуктивно.

Селютина Е.А.

г. Челябинск

**Между экстазом и манией: женские образы в трагедии
А. Зензинова «Детей держите за руки или на руках» в контексте
вопроса «кто виноват»**

Пьеса А. Зензинова «Детей держите за руки или на руках», написанная в 2013 году (февраль – май), стала индивидуальным авторским решением (до этого времени пьесы создавались в соавторстве с В. Забалуевым). Сам автор не раз говорил, что в последнее время в актуальном искусстве, да и в жизни вообще, он видит усиление роли женщин, выход многообразных женских типов на первый план. И в новой пьесе конфликт формируют женщины, и именно феминный дискурс представляет ее проблемный уровень. Дело тут не в количестве женских персонажей по отношению к мужским (в пьесе этот вопрос решается вполне справедливо – 11 женских персонажей, 10 мужских), но протагонистами современной жизни, по мнению автора, являются женщины, и ее фон тоже определяют именно они. В пьесе представлен ряд основных персонажей, выступающих своеобразным женским хором: *«Первая женщина в бухгалтерии, она же Первая женщина в кафе,*

она же Первая женщина в клинике, она же Первая женщина в очереди, 33 года» [3]. Кроме того, вещный мир пьесы – мир женщины, пример – сцена с сумочкой Сони: «Соня подходит к Мише, хочет его обнять. Косметичка открывается. Из косметички на пол валяются: крем для рук, крем для лица, тушь, карандаш для губ, карандаш для глаз, карандаш для бровей, зеркало, щипчики для бровей, тональный крем, пудра, подводка для глаз, губная помада, влажные салфетки, бумажные носовые платки, ватные диски, ватные палочки, аппликаторы, закрутка для ресниц, расчёска для ресниц, расчёска для бровей, расчёска, лак для ногтей, жидкость для снятия лака для ногтей, термальная вода и упаковка таблеток» [3].

Автор не дает жанрового определения, но, на наш взгляд, очевидным является тяготение к жанру криминальной драмы, а сама пьеса по форме является судом над персонажами. В том числе важную роль здесь играет то, что мы знаем имена преступниц уже в экспозиции произведения. Автор выбирает ретроспективность, при которой предпосылки финальной катастрофы представляют сложную картину мотивов каждого персонажа для совершения преступления. Кроме того, мы знаем и результат таких поступков – неизбежное наказание. Катастрофа в сюжете (убийство неверного любовника) – предreshает трагическую развязку произведения: убийца осуждена и отправляется в колонию отбывать срок, Надя Левченко рождает там младенца.

Комедийная, почти водевильная завязка – у матери и дочери один любовник – с самого начала сопровождается периферийной историей об убийстве девушки-аниматора, которая для героев не значима, но в целом показывает, что «роковые страсти» совсем рядом, только мы их за буднями не замечаем. Эта история собирает все основные мотивы данной драмы: любовь, страсть, ревность, ненависть, предательство, убийство («ДЕВУШКА-АНИМАТОР: Я люблю тебя, мудила. АНЖЕЛА: Вот стерва. Я вчера видела, она в машину с турком садилась» [3]).

Пьеса представляет собой расследование, сопровождающееся затем подведением итогов «злонравия». Речь судьи (персонаж под именем «Отченаш Герман Феликсович») создана по законам проповеди (собственно, является парафразом Нагорной проповеди: «Не светит вам суд праведный, потому что правду вы невзначай растлили и достойных опорочили мимоходом, и закон поставили служить нечестивым. Не светит вам суд милостивый, потому что милость ваша – насмешка и суесловие, и нищий от вас уходит ещё беднее, а богатый ещё заносчивей, до

первой проверки налоговой. Не светит вам суд неподкупный, потому что сами вы скаредны и падки на мерзость, и хвалите любого, кто вас соблазнит, в реале и социальных сетях. Отныне и вовеки, сбоку, с края и по касательной» [3]). Она обращена к зрителям, а не к персонажам художественного мира пьесы, создается эффект «двойной перспективы»: автор в ремарке специально оговаривает изменение «точки зрения» в произведении – «*Отченаш стучит судейским молотком – и картина застывает, замораживается. Никто не движется, не вопит, не плачет, не нарушает порядка в зале <...> Картина оживает*» [3]. Катарсис, по словам теоретиков, предполагает «эмоциональный контакт читателя-зрителя с героем в момент катастрофы» [7, 310]. Но, в данном произведении автор предлагает читателю «на себя оборотиться», определить, отличается ли его жизнь от жизни Уснигорода.

Жанр драмы уже изначально предполагает сложность в определении эмоциональной доминанты: в драме «герои из самой различной среды имели право на трагизм и могли быть одинаково осмеяны, сочетались пафос и сентиментальность с шутовством и тривиальностью» [2, 407]. Поэтому и вопрос сочувствия, сопереживания решается здесь неоднозначно: «В отличие от трагедии, драма не завершается катарсисом» [1]. Преступницы отрицают свою вину, не понимают, за что их обвиняют: «*Зал судебных заседаний. ОТЧЕНАШ: Подсудимая Левченко Надежда, встаньте! НАДЯ встает. ОТЧЕНАШ: Вам понятна суть предъявленных обвинений? НАДЯ: Да, понятна. ОТЧЕНАШ: Вы признаёте себя виновной? НАДЯ: Нет, не признаю. <...> ОТЧЕНАШ: Признаёте себя виновной? ЛЮБА: Я не хотела. ОТЧЕНАШ: Виновной себя признаёте? Люба качает головой, сначала утвердительно, потом отрицательно*» [3]. Сами понятия «вины/невиновности» размываются, каждая из героинь уверена в том, что обстоятельства являются для нее достаточным оправданием. Их наивный аморализм делает ситуацию фарсовой.

В основе пьесы «Детей держите за руки или на руках» лежат принципы сюжетостроения даже не бытовой драмы, а «жестокоего» (мещанского) романа, предполагающего определенный набор сюжетных перипетий, решаемых в мелодраматическом или трагедийном ключе: конфликт обнаруживается, чаще всего, внутрисемейной или любовной истории, любовного треугольника, как следствие, ревность, пролитая кровь (убийство или самоубийство) и т.п. Отсюда и соответствующая топика – кладбище, улица, кабак и т.п., являющаяся следствием художественного преобразования той среды, из которой городской романс вышел.

В пьесе драматические столкновения представлены на примере четко оформленной социальной среды. Действие разворачивается в условной средней провинции, городе Уснигороде (в ремарках описание города дается через образ провинциального русского кладбища, это «сонный» город, в котором все кладбищем, так или иначе, заканчивается: «Кладбище провинциального русского города. Могилы, могилы, могилы – кресты металлические, кресты деревянные, памятники из мрамора и мраморной крошки, белые, серые, кирпичного цвета, с фотографиями зарытых в землю людей и без фотографий, с фамилией-именем-отчеством и датами рождения и смерти. На кладбище много берёз, листва уже пожелтела, так что даже на самых убогих, самых забытых могилах лежит золотой отсвет первоначальной осени» [3]), а также в условной курортной Турции («Набережная приморского города: слева песок и волны, справа – рестораны, кафе, пиццерии, магазинчики, обменники и туристические фирмы. Под вывеской, на которой написано: «*MY VAS ПОШЛЁМ... ПОЕЗАКИ В СТАМБУЛ И ЭФЕС, ЕГИПЕТ И ИЗРАИЛЬ*» (крупная буква «А» вместо «Д») стоит турок, похожий на линялого Сергея Довлатова» [3]). Автор стремится максимально типизировать своих персонажей, создавая для них и типическую среду (обстоятельства). Действие занимает пятнадцать месяцев, автор предлагает проследить все этапы истории («*Турп: ПЯТНАДЦАТЬЮ МЕСЯЦАМИ РАНЬШЕ*», «*Турп: ТРИНАДЦАТЬЮ МЕСЯЦАМИ РАНЬШЕ*» и так далее, вплоть до «*НАШИ ДНИ*» [3]).

По словам исследовательницы жанра М. Тростиной, типичный сюжет для мещанского романа – «совращение девушки коварным соблазнителем. Обманутой остается либо умереть с тоски, либо свести счеты с жизнью, либо отомстить» [6, 200]. В данном случае коварный соблазнитель – Михаил, на эту роль не тянет, но одновременность его присутствия в жизни трех женщин создает условие для реализации потенциальных возможностей героинь к преступлению, закручивает интригу.

Все женщины в драме – преступницы, решительные и бескомпромиссные, способные протестовать против обстоятельств и норм морали. Например, о прошлом Сони – матери девушек, мы узнаем от призрака их отца, который сообщает, что был фактически убит женой и ее любовником (отравлен алкоголем). Соня сама говорит о себе, как могла бы выразиться Катерина Измайлова, живи она в наше время: «Я говорю, нет, интеллигентная женщина – это я напоказ, это всё фотешоп, а исходник-то мой – русская баба» [3].

Героини как будто протестуют против самой сути характеров драмы, где они обязаны быть «не столь исключительными» [2, 102]. Дочери Сони – Надя и Люба,

амбивалентные персонажи, существующие как отражение страстей и амбиций их матери, включенные в ее личную любовную историю, в итоге перенимают ее функцию в решении конфликта и совершают убийство. Их моральная лабильность подчеркивается почти ренессансно-карнавальным гедонизмом в соединении с шекспировскими страстями: Надя, только что собирающаяся заколоть Мишу, уже занимается с ним страстным сексом, а Люба, ухаживающая вместе с бойфрендом за могилой отца, после разговора с его призраком отправляется с Давидиком в ближайшие кусты для легкого «перепиха».

Героини жаждут великих чувств, чуда в обычной жизни, а жизнь – один Уснигород: «АНЖЕЛА: Клеопатра с любовниками купалась, сразу с тремя, прикинь? Омолодимся и на том же автобусе в Эфес, в дом Богородицы. Там прикольно, мне Ленка рассказывала. Она ездила в прошлом году, она вообще такая боговерная. Говорит, был сильный пожар, леса горели и огонь подошёл прямо к дому Богородицы. Всё вокруг сгорело, такой пепел вокруг, угли, головешки, а дом стоит нетронутый. И папа Римский после этого туда тоже поехал и молился в этом доме. Ленка говорила, туда совсем-совсем безнадежных больных привозят и они исцеляются. А я думаю, фокусы всё, чтобы больше туристов. Не знаю, Ленка верит, её прямо трусит всю, когда про чудеса говорит. А я вот была в Питере, пошла с ней на могилку Ксении Петербуржской. Там часовня, надо её обойти три раза, и попросить у Ксении главное желание, и тогда всё сбудется. Два года прошло, чего-то не сбывается пока» [3]; «ЛЮБА: Жалко, не подрались. Люблю, когда мальчики друг другу чистят баннеры. Миша бы его уделал. Бы. Правда, Миша. НАДЯ: Я бы лично поставила на Мустафу» [3].

И здесь мы тоже имеем дело с жанровым ядром «жестокое» романа: «главное место среди героев жестокою романа занимают так называемые “безвинно виноватые”, “оправданные преступники”, герои, совершившие преступление как бы не по своей воле» [6, 201]; «изложенная в произведении исповедь их души склоняет слушателя в сторону оправдания героев: они вызывают сочувствие, сострадание, а жестокий приговор, заключенный в финале романа, воспринимается как незаслуженное наказание. Эмоциональный накал страстей нередко завершается для исполнителя и слушателя слезами сопереживания героям. В этом еще одна характерная черта произведений данного жанра [6, 201–202]. Но в данном случае история, представленная в пьесе, не предполагает простого решения вопроса «кто виноват» и единого вывода об объекте

сочувствия. Так, мы сочувствуем главной героине, Соне, когда узнаем, что ей пришлось пройти через мастэктомию. Кажется, что за прежние поступки ее наказывает жизнь, чуда не случается. Но в тот момент, когда читатель решает, что она жертва, она совершает предательство: подговорив дочерей на убийство, она узнает, что теперь находится в стадии ремиссии и решает жить дальше, скинув с себя вину.

По сути, персонаж, который мог бы вызвать на сопереживание в пьесе один, но представлен он в трагестийном ключе, который трагизм происходящего снимает – «Левая грудь Сони, 36 лет». Персонаж существует в «неопределенном времени суток» в социальной сети и имеет там аккаунт («Страница пользователя, который зарегистрился под именем “Левая грудь Сони”. На аватарке – левая грудь Сони» [3]), фиксируя трагические изменения, происходящие со здоровьем героини.

На вопрос, почему преступления стали возможны, отвечают не только характеристики главных персонажей, очевидно лишенных устойчивой системы ценностных координат. В пьесе введены обобщенные персонажи («матрешки», как их называет Соня), которые работают на главную героиню, сидят в кафе вместе с Надей и Любой, стоят в очереди в храм вместе с Анжелой, подругой Сони. Этот условный «хор несчастливых» показывает, от чего бежит семья Горбуновых-Левченко, и чему они сопротивляются: «ОЛЯ: Я хочу жить в маленьком городе, я хочу танцевать ирландские танцы, я хочу, чтобы не было двух могил на заволжском кладбище, я хочу носить длинную юбку, я хочу купить вишнёвый феррари, я хочу родить трёх сыновей, я хочу блинов и окрошки, я хочу абсент и бейлис, я хочу почистить карму, я хочу, чтобы лучи света сожгли царство тьмы, я хочу, чтобы Горгона сдохла»; «ПЕРВАЯ ЖЕНЩИНА: Я не высыпаюсь постоянно. ВТОРАЯ ЖЕНЩИНА: Я не высыпаюсь постоянно. ТРЕТЬЯ ЖЕНЩИНА: Я не высыпаюсь постоянно. ЧЕТВЁРТАЯ ЖЕНЩИНА: Отосплюсь на выходных! АНЖЕЛА (набирает текст на клавиатуре): Да, Миша женился! А ты не знала? Конечно, он закрыл тебе доступ к своему аккаунту. ПЕРВАЯ ЖЕНЩИНА: Замучилась менять парикмахеров. ВТОРАЯ ЖЕНЩИНА: Замучилась менять парикмахеров. ТРЕТЬЯ ЖЕНЩИНА: Замучилась менять парикмахеров. ЧЕТВЁРТАЯ ЖЕНЩИНА: А реснички кто-нибудь наращивал?». Скука и тоска жизни по-прежнему являются главными катализаторами преступлений, заставляющими женщин экспериментировать с человеческими отношениями, провоцировать мужчин на ревность и т.п.

(вспомним здесь «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и мотивы преступлений Катерины). Не случайно в восьмой картине Миша пересказывает Наде сюжет популярного сериала «Во все тяжкие» («Breaking Bad» – американский телесериал, созданный Винсом Гиллиганом): «МИША: Я скачал первую часть пятого сезона «Breaking Bad». Держат планку чуваки, не снижая. Просто охренительно. НАДЯ: Ты вообще собираешься возвращаться? МИША: Все уже как-то слегонца подзабыли, что у мистера Уайта неоперабельный рак, там уже другая логика событий, понимаешь. Он рушит, рушит, просто рушит всё вокруг, это такой драйв и как-то очень по-русски. Хочешь посмотреть?» [3]. Хочется жизни как в кино, хочется пуститься «во все тяжкие», хочется «слепить» свою жизнь по подобию красивой, часто невесты откуда взявшейся картинки.

Таким образом, на примере женского мира пьесы автор решает ряд актуальных для современного искусства проблем, пользуясь определенной сюжетной схемой, характерной для жанров массовой литературы, в частности, для криминальной драмы и «мещанского» романа. Природа драмы как жанра в данном случае позволяет создать пьесу без катарсиса, что вполне характерно для современной драматургии вообще.

Библиографический список:

1. Драма [Текст] // Словарь литературоведческих терминов / Сост. С.П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2006.
2. Тамарченко, Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия [Текст] / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.
3. Зензинов, А. Детей держите за руки или на руках [Электронный ресурс] // Любимовка – 2013. Пьесы внеконкурсной программы. Режим доступа: <http://lubimovka.ru/lyubimovka-god/7-2013-08-13-12-48-51>.
4. Родина, Т.М. Драма // ЛЭС. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
5. Тамарченко, Н.Д. Теория литературы: Учеб.пос. : в 2 т. [Текст] / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т.1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 512 с.
6. Тростина, М. А. Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы [Текст] / М.А. Тростина // Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика (Межвуз сб. науч. тр.). – Вып. IV. Саранск, 2003. – С. 197-202.

7. Sierotwenskis. Slovníkterminowliterackich. Цит. по: Тамарченко, Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия [Текст] / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Чем обусловлено название пьесы? При чем здесь дети?

В любом случае, это семейная история, хотя здесь и представлены относительно взрослые дети. Дочкам Сони соответственно 14 и 18 лет. Преступление совершается в тот момент, когда мать начинает активно заниматься своей личной жизнью, строить свою любовную историю, выпускает детей из рук. И вот о том, что происходит, когда она должна стать для них абстрактным примером, по сути, пьеса. В этот момент и происходят преступления. С другой стороны в финале мы видим Надю в колонии, когда ей на встречу с уже ее ребенком отведено только час в день, и прослеживается трагическая мысль о том, что она уже тоже выпустила ребенка из рук, из круга своей любви, из родительского внимания. По сути мысль, прямо заимствованная из античной трагедии, о том, что как только начинают рушиться связи внутри семьи, так происходит убийство самых близких людей, «включается» рок и семья, в конечном итоге, идет в абсолютному краху. Кроме того, очевидно эта фраза является выдержкой из инструкции, какие висят в любом лифте, у бассейна, звучат на эскалаторах и т.д. Вероятно речь идет о тотальном обесценивании. С одной стороны, каково то общество, которое вынуждено напоминать родителям об их обязанностях, которое «замещает» функцию родительской любви формальным напоминанием о действиях, которые нужно выполнить. С другой стороны, обесценены сами эти напоминания, много ли мы обращаем на них внимания?!

- В цитируемых фрагментах отчетливо звучат «Красавицы», означает ли это наличие самоцитирования или самопародирования в драме?

Ответить на этот вопрос однозначно трудно. С доной стороны, все отчетливей звучат мнения о том, что «новая драма» уже замкнулась сама на себя. Здесь есть следы вербальной стилистики: фрагментарность, вербальная сочетаемость реплик. Но пьеса не вербальная по определению. Эдесь очень тщательно выстроен сюжет. Дана динамичная история с переключением планов, с временными

лакунами, интригой. Родство с сериальными историями достаточно очевидно, видимо работа над сериалами, интонации и «опрошение» которых здесь очевидно, не проходит бесследно.

- Является ли подчеркнутая интертекстуальность драмы Зензинова проявлением ее «романсной» природы, о которой Вы говорили?

Скорее, интертекстуальность в широком смысле позволила автору сознательно обратиться к устойчивой сюжетной схеме. Если мы будем понимать интертекстуальность, в том числе, и как усиление активной роли социокультурной среды в процессе смыслопонимания и смыслопорождения текста, то исследуемая нами пьеса интертекстуальна в отношении разных уровней художественной структуры. Здесь мы можем видеть и влияние современного кинематографа, приветствующего жанр криминальной драмы и представляющего нам сюжет в виде соединения нескольких параллельных сюжетных линий (например, кинотексты типа фильмов режиссера Г. Ричи, в частности, «Карты, деньги, два ствола»). И влияние современного драматургического контекста: мы полагаем, что автор опирается на уже актуализированный сюжетный ход, создавая систему двойной апелляции в тексте. Мы имеем в виду персонаж «Борис Левченко, покойный муж Сони, он же Мужчина в кафе, 38 лет». Это своеобразный «призрак отца Гамлета», который рассказывает детям о преступлении матери, о собственном отравлении, и его появление является одной из причин, толкнувших их на злодеяние. Подобный персонаж уже появлялся в современной драматургии – речь идет о пьесе бр. Пресняковых «Изображая жертву», и использовался там в подчеркнuto травестийном ключе, профанируя сюжет о метафизических исканиях современного молодого человека. Думается, что в пьесе Зензинова подобный ход использовался сознательно, и не только в плане актуализации смыслов, заложенных Шекспиром, но, скорее как тип гипертекстуальности (согласно предложенной Ж. Женеттом типологии интертекстов), т.к. персонаж «призрак отца» имеет явно пародийную природу, профанирует особую связь между родителями и детьми и возможность открытия неких истин потомкам.

Н.П. Малютина

г. Одесса

Геометрия существования или метафизика веры в пьесе Анны Яблонской «Бермудский квадрат»

Трагическая смерть в день вручения престижной награды (премии «Личное дело», учреждённой журналом «Искусство кино», за пьесу «Язычники») оборвала жизнь двадцатидевятилетней Анны Яблонской, поэтессы, драматурга, автора около двадцати пьес. В этом событии, как и в числе созданных пьес, есть какой-то мистический смысл, подтверждающийся лирическими высказываниями в её монотематическом творчестве. При всём многообразии конфликтов, ситуаций, героев в её пьесах «Укол», «Выход к морю», «Монодиалоги», «Видеокамера», «Где-то и Около», «Тепло», «Что было бы если», «Утюги», «Пантеон», «Язычники», «Четвёртый закон Ньютона» раскрывается экзистенциальное состояние персонажа (автора) как некая трансгрессия. Вполне оправдана в этом случае монологическая форма высказывания, заявленная даже в тех пьесах, которые написаны в форме диалогов и полилогов (например, «Монодиалоги»). Названия пьес А. Яблонской заявляют о внутреннем опыте автора, попытке осознать себя в контексте «переходного времени».

Геометрическая символика сознания, представленная в поэтике пьесы Анны Яблонской «Бермудский квадрат», вводит нас в сферу сакральной геометрии, знания которой распространяются на все уровни жизни.

В сакральной геометрии исследуются не только пропорции структур мироздания, но и динамические процессы жизни, отражающие взаимодействие энергий и различных планов сознания [3]. Геометрическая форма, по мнению учёных, имеет особую психокосмическую энергию (силу), поскольку вызывает двухсторонний резонанс: транслирует психические вибрации на космический план, а реалии космоса – на план психический. Эти возможности давно используются в метафизической и мистической практике, а также и в театрологии.

Уместно вспомнить, что Аристотель определяет драму жизни через понятие катарсиса (как очищение от страха и сострадания). В то же время авторы сакральной геометрии усматривают в подобном действе аналогию с очищением в процессе познания посвящёнными кармы. В школах Византии и у пифагорийцев карму дозволялось изучать лишь прошедшим через

катарсис, очищение, освободившимся от эмоции страха и сострадания к себе. Такое очищение (как в театре посредством катарсиса) предполагало визуализацию изначальных геометрических форм, призванных в качестве структур гармонизации изменить мир [3].

Как отмечают исследователи, символический синтаксис геометрической фигуры раскрывает вселенскую модель целостности существования, в которой иерархия внешне различных планов образует мистический синтез [3, б]. Это позволяет составить представление о собственном предназначении человека как составной части этого мира.

В пьесе Анны Яблонской само название «Бермудский квадрат» задаёт геометрический способ видения всего происходящего на сцене, формируется и структура восприятия зрителя. Оксюморонное название одновременно отражает модель мира и его восприятия, а также её интерпретирует. В этом можно усмотреть нарративизацию драматургического дискурса, некоторое навязывание авторских стратегий, вообще параболизацию драматургического мышления, о которой много пишут сегодня французские постструктуралисты-театроведы, прежде всего, Ж.-П. Сарразак [4].

В названии пьесы А. Яблонской совмещены два несовместимых с точки зрения линейной логики явления: Бермудский треугольник (именно так этот феномен присутствует в обыденном сознании) и квадрат.

В сакральной геометрии квадрат является символом цельности, гармонии и преобразования, связывается с началом земли, представлениями о конечном, проявленном мире, о четырёх основных направлениях и четырёх сторонах света. В то время как круг означает символику небес, бесконечного, непроявленной сущности, внутренней причины, центра [3].

Важно подчеркнуть антропоцентрическую сущность символики квадрата: он отражает Вселенную, связанную с человеком и организованную им. Не случайно геометрия квадрата была положена в основание многих храмов. Идея, выраженная символом квадрата, сводится к царствованию стабильности, порядка, сознательной рационализации бытия. В своей совокупности квадрат и вписываемый в него круг (представляющий подсознательные силы природы) составляют Божественное видение мира [3].

В то же время образ Бермудского треугольника, имеющий неправильную форму, имеет особую деструктивную силу благодаря разрушающим вибрациям [3].

В пьесе Анны Яблонской театрализованная модель мира и человеческого бытия в нём задаётся путём выпячивания острых (деструктивных – Н.М.) углов, которые то и дело обнаруживаются в пространстве амфитеатра, расположенного по четырём сторонам квадрата. Маленькая девочка (героиня Она) сталкивается с остроугольностью этого (по Божьему замыслу, квадратного – то есть стабильного, гармоничного – Н.М.) мира.

ОНА Все возвращается на круги своя? Нет! Ничего не возвращается, и нет никаких кругов! Нет овалов, эллипсов, не существует плавных линий! Все ложь!.. Люди – это квадраты, параллелепипеды и кубы! И повсюду углы и уголки. Уголки глаз, уголки губ!.. [7].

Процесс взросления героини воссоздаётся в образных сценах, которые она переживает как объект воли некоего Звукорежиссера 1-го (эта роль соотносится в поэтике пьесы с ролью псевдодemiурга), хотя и он, как окажется в финале множится, предстаёт в виде 2-х, 3-х, 4-х двойников (Звукорежиссёров 2, 3, 4), которые направляют луч камеры и выхватывают тот кусок жизни, который им нужен в данный момент.

Взросление героини представлено как рождение любви и одновременно творчества в ней – она начинает писать стихи, хотя судьба даёт ей шанс стать актрисой.

В театрализованном пространстве все превращения героини совершаются по воле ещё одного гротескного персонажа с demiургическими претензиями на власть – это Старуха-Режиссёр, которая выбрала и благословила девочку на любовь и творчество. Эта старуха также комментирует геометрию сознания (мышления).

СТАРУХА Углы, углы, углы – везде углы! Ты угловатая, квадратная! И ещё: у тебя слишком много мозгов, чтобы быть актрисой. Мне нужны пустые сосуды, чтобы их наполнять, а ты уже полна до краёв своим квадратным ЭГО. Театральная сцена возвышает человека на семьдесят сантиметров над Землёй. Семьдесят сантиметров! И никто не может быть выше. Никто, кроме меня. Потому что я – режиссёр. Потому что я – Бог! [7].

Роли множества псевдорежиссёров человеческой жизни создаются как стереотипы сознания, связанные с догматикой власти, силы, произвола. Сами тексты Звукорежиссёра № 1, его серийных дубликатов (№ 2, 3, 4), Старухи-Режиссёра лишены каких-либо признаков индивидуального мышления: они узнаваемые, растиражированные, обезличенные (ЗВУКОРЕЖИССЕР № 1 «Что

вы лезете ко мне со своими квадратными жизнями, когда я занят судьбой всей Вселенной?!» [7]). Деконструкция линейных связей и логики приводит в подобных случаях к обособлению речи от персонажа. Такие формы деконструкции рассматривает Е. Шевченко на материале немецкого и русского «постдраматического» театра «нового реализма» 1990-х – начала XXI века. Она отмечает, что саморефлексия героев и становится своеобразным «полем битвы»: «...зачастую именно в пространстве языка разыгрываются подлинные баталии. Это язык городских улиц, сельской глубины, язык рекламы, телевидения, бизнеса, компьютера» [6, 15].

В эпицентре столкновений между штампами, стереотипами, алогизмами, случайными и не случайными языковыми сцеплениями возникает поэзия – подлинный герой этой пьесы, феномен авторской реализации. Не случайно и звучащие в пьесе стихотворения Анны Яблонской о непостижимости языка:

...И наполнится словом иссякший родник:
На каком языке разговаривал Бог,
Когда у Вавилона Он отнял язык?
А когда я шагну за незримый порог
Пусть извечный вопрос – словно шрам на виске:
На каком языке разговаривал Бог?
И немеет язык... На каком языке?.. [7].

Собственно конфликт типов сознаний (поэтического сознания героини и прагматических сознаний псевдогероев), заявленный в пьесе как отсутствие любви, также образует квадрат, в пространстве которого сидят за пультом с красной кнопкой четыре звукорежиссёра, и в центре стоит читающая стихи Девочка. Но и в этой пространственной модели стабильности случаются сбои, сдвиги, кошмарные сны. Об этом кричит Звукорежиссёр № 4: «Я создал идеальный по форме мир. Все стороны равны. Все углы – девяносто градусов! Диагональ может поделить бермудский квадрат на два бермудских треугольника, у каждого из которых – квадрат гипотенузы равен сумме квадратов катетов!!! Я существовал в волшебстве этой идеальной геометрии и сначала даже не обращал внимания на всех этих людишек, а потом – на появление каких-то самозванцев, но сегодня мне впервые приснился кошмар. Это были круги!!! Плавные линии, круги!» [7].

Звучащие поэтические откровения героини (саморефлексии Аватора) создают действо-мистерию гармонизации разных индивидуальных и коллективных сознаний. Поэтическая речь о любви, о непонимании и не-обретении любви в суматохе

театрализованной жизни («Ведь Бог был автор этой пьесы, А Люцифер был режиссёр...») творит мощную энергию – своеобразный «духовный гомеостаз». Именно в этом заключается деятельность тех, кто занимается духовными практиками.

«Самое большое получение энергий идёт через непрерывное ощущение любви» – читаем в «Самоучителе совершенной личности» Рами (Павла) Блекта [3, 99].

Можно предположить, что законом разворачивания драматического действия в этой пьесе становится мистериальность, понимаемая как трансцендентные постижения Бога в себе в процессе самосознания (смены масок-лиц героини: сначала маленькой девочки, которую в детстве оставил отец, затем – влюблённой девушки-подростка, актрисы, поэта, творца).

Мы опираемся на представления О. Семенецкой и А. Синицкой о мистериальности как о специфическом свойстве драматических сюжетов в пьесах современных драматургов. Они наблюдают подобное явление и в «документальном» театре Е. Греминой, М. Угарова, В. Леванова, И. Вырыпаева, и в «лирическом» театре Е. Гришковца как некий общий знаменатель: «поиск/утрата универсального смысла, “раздробление/” авторской личности» [4, 324] в ситуации катастрофы, тотального ожидания «трансцендентного события» [4, 322].

Мистериальность можно усмотреть и в акте развоплощения автора в персонажах: не случайно театрализация охватывает все уровни поэтики пьесы. В этом развоплощении и заключается природа лирической драмы, которую вслед за М. Фуко, Ж. Батаем и другими философами М. Серова воспринимает как наложение сферы сознания автора на сферу сознания героя («Это непременно монолог, где главный драматический субъект – автор, тождественный в качестве представляемого внутреннего опыта герою, – «узурпирует все субъектно-объектные права» (Б. Корман), доводя тем самым лиризм произведения до предельной крайности романтического монологизма») [5, 30]. Таким образом, в попытке воплощения смысла в слове «субъект» разыгрывает свой внутренний опыт, в момент «трансгрессии», выхода из себя [5, 31].

Такой «опыт предела» или «драму предела» (понятие, созданное на основе названия статьи М. Бланшо «Опыт-предел») [5, 30] исследователи рассматривают как мистическое состояние, составляющее суть лирической драмы-мистерии, в которой «...разыгрывается не столько «смысл», сколько принцип ревизии «смысла»...» [5, 36].

В контексте такого сопряжения смыслов можно проинтерпретировать финальный диалог Человека в оранжевом балахоне, который затем превращается в парашют: его купол падает и накрывает сцену, всех зрителей и Девочку. Этот диалог происходит в момент Вселенской Катастрофы, гибели мира, по истине мистериальной ситуации, в которой оба героя читают молитву. Их последние реплики являются продолжением «Отче наш».

ЧЕЛОВЕК Господи! Убереги этот квадратный мир!

ДЕВОЧКА Господи, зажги для меня звёзды! [7].

Ремарки в пьесе насыщены действием, напоминающим мелькающие кинокадры. Видеосюжеты в драмах А. Яблонской – это не просто фон или комментарий, а составляющая текста спектакля. Последние диалоги пьесы «Бермудский квадрат» врезаются в агрессивно наступающий киновряд, происходит страшный взрыв, и внезапно под куполом театра зажигаются звёзды. Символический купол парашюта оранжевого цвета воспринимается как оберег жизни на земле.

Традиционный для лирической драмы поэтический монолог отражает своеобразный катарсис, который переживают все (герои, автор, зрители). В экзистенциальном состоянии финального монолога, произносимого «мужским Голосом с неба», распознаётся «эффект присутствия автора». Последняя поэтическая рефлексия в пьесе А. Яблонской отражает момент познания Бога, рождения Любви, состояния гармонии во Вселенной. Поэтическая образность разворачивается в мистериальный сюжет сотворения нового мира: ещё одна драма создаётся средствами поэтического сознания.

И подавлен бунт

Истерик, поцелуев и рыданий.

Колючки звёзд на небе – как ежи...

И больше нет ни смерти, ни страданий,

И Я есть Путь, и Истина, и Жизнь... [7].

Библиографический список:

1. Autour de La Parabole ou l'enfance du theatre de Jean-Pierre Sarrazac. Table ronde [Text] // Revue d'études theatrales. – Paris. Red. – 2002, 7. – s. 7 – 30.
2. Блект Р. Самоучитель совершенной личности. 10 шагов на путь к счастью, здоровью и успеху [Текст] / Р. Блект. – Москва: АСТ, 2013. – 221 с.
3. Неаполитанский, С., Матвеев, С. Сакральная геометрия [Текст] / С. Неаполитанский, С. Матвеев. – СПб.: Изд-во ин-та метафизики, 2004. – 632 с.
4. Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков: Выпуски 1–2: Сборник научных статей [Текст] / отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. – Кемерово: КГУ, 2011. – 510 с.
5. Серова, М.В. Философско-онтологические основы лирической драмы [Текст] / М.В. Серова // Драма и театр : Сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 28–36.
6. Шевченко, Е. Новая немецкая драма: между постмодернизмом и «новым реализмом» [Текст] / Е. Шевченко // Новейшая драма XX – XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практ. семинара, 12 – 13 апреля, г. Тольятти. – Самара, 2009. – С. 9 - 18.
7. Яблонская, А. Бермудский квадрат [Электронный ресурс] / А. Яблонская. – <http://www.lapir.com>

ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР: ТРАГЕДИЯ БЕЗ КАТАРСИСА

Г.А. Лошакова

г. Ульяновск

Комедия Й. Шрейфогеля «Вдова» в рамках эволюции концепта «самоотречение» (die Entsagung)

Й. Шрейфогель (Joseph Schreyvogel, 1768 – 1832) рассматривается в немецкоязычном литературоведении, прежде всего, как просветитель, деятель театра, поднявший австрийскую драматургию на более высокий уровень [7; 8]. Действительно его жизнь и творчество тесно связаны со становлением австрийского театра. В 1802 – 1804 году он занимал должность секретаря в Бургтеатре. С 1814 по 1832 год был его сценаристом и ведущим режиссером. Как драматург и режиссер проявил свой талант в постановке пьес Ф. Шиллера и И.В. Гете («Валленштейн», «Мария Стюарт», «Вильгельм Телль», «Торквато Тассо»). Опираясь на традиции испанской драмы, он создал пьесы «Донна Диана» (Donna Diana, 1819), «Жизнь сон» (Das Lebenein Traum, 1820), «Дон Гуттиеро» (Don Guttiere, 1834). Ранее написал комедию «Вдова» (“Die Wittwe”, 1793), в которой опирался на традиции немецкой бюргерской драмы [2, 54 – 71]. Ее принял в свой журнал «Новая Талия» Ф. Шиллер.

Литературная и театральная деятельность Шрейфогеля была ознаменована также выпуском еженедельника “Sonntagsblatt” (1807 – 1814). В нем поднимались вопросы частной жизни бюргера, его обязанностей перед обществом, государством, церковью, семьей. Издавая еженедельник под псевдонимом Томас Вест, Шрейфогель ставит и решает в нем не только задачи Просвещения, но и ведет полемику с литературой немецкого романтизма, представляющегося ему проявлениями своевольного и причудливого духа. С 1819 по 1832 год он издавал также литературный журнал «Аглая», в котором публиковал и свои собственные эпические произведения. Шрейфогель с его установкой на просветительские, бюргерские идеалы может быть рассмотрен как предшественник и представитель австрийского

литературного бидермейера. Это направление в немецкоязычных странах связано с эпохой Реставрации (1815 – 1848 гг.) и отличается особым мироощущением. Для него характерны изображение частной и семейной жизни, незатейливых радостей бюргерского бытия, материальной и духовной культуры бюргерского сословия, уход от политических и общественных идей. Исследованию немецкоязычного литературного бидермейера посвящены значительные литературоведческие труды [3; 4; 12].

В творчестве Й. Шрейфогеля в целом выражено, на наш взгляд, специфическое австрийское мировосприятие. «Осеннее настроение бабьего лета», состояние стареющего человека, его спокойствие и в то же время внутренняя нервозность, усталость от нередко бурной жизни, полной разочарований, неосознанное желание еще раз испытать горячие «летние» чувства – все это характеризует произведения многих австрийских авторов. И одним из первых это настроение выразил в своих произведениях Й. Шрейфогель. Следует отметить, что истоки этого мироощущения один из исследователей литературного немецкоязычного бидермейера Г. Вейдт находит как раз в этом направлении и стиле. Бидермейер, по его мнению, соответствует «ритму старости и размеренности..., как романтизм ритму юности и бурному темпераменту» [13, 40]. К этой характеристике следует добавить, что мироощущение Шрейфогеля формировалось в 90-е годы 18-го века в осознании противоречий Великой буржуазной революции во Франции. В этой связи российский исследователь К.М. Азадовский замечает: «Шрейфогель убежден, что моральные усилия личности должны быть, в первую очередь, направлены на подавление ее собственных страстей – низменных и «разрушительных», с его точки зрения инстинктов. Противник «новшеств», Шрейфогель отрицает «тенденцию века»... и призывает, «прежде всего, к порядку» [1, 9]. В своем творчестве Й. Шрейфогель подчеркивал постоянно общественное и воспитательное значение театра. Не случайно первой биографией Ф. Шиллера была книга Шрейфогеля «Фридрих Шиллер. Биография и руководство для понимания его произведений» (1811) [10].

Намереваясь стать в дальнейшем драматургом, он заканчивает в 1793 году две пьесы «Железная маска» (*“Die eiserne Maske”*) и «Вдова» (*“Die Wittwe”*). Если в первой он обращается к сюжету, взятому из истории Франции 14-го века, то во второй он разрабатывает сюжет бюргерской комедии, близкой тому, что создает Г.Э. Лессинг («Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье»), уважаемый и почитаемый Шрейфогелем. Исповедуя взгляды просвещенного последователя австрийского йозефинизма,

он, безусловно, не является поклонником народной комедии в духе Гансвурста и Бернардона [5, 30]. Интертекстуальная «память» [6, 32] эпохи австрийского Просвещения формируется так, что она изгоняет любой намек на грубость и народную стихийность гансвурстиад. Можно предположить, что опосредованно Шрейфогель испытывает влияние немецкой бюргерской драмы (Х.Ф. Геллерт, Ф.Л. Шредер, А.В. Иффланд, А. Коцебу). Вызывает интерес тот факт, что Шрейфогель замещает именно Коцебу, в 1802 году на должности секретаря и сценариста Бургтеатра, ставя перед собой задачу создания высокой драматургии, служащей целям воспитания общества.

Следует обратить внимание и на то обстоятельство, что Шрейфогель, видимо, питал надежду на то, что его комедия «Вдова» может быть поставлена на сцене веймарского театра. Об этом свидетельствует рекомендательное письмо к Ф. Шиллеру придворного советника Кристофа Фридриха Шульца осенью 1794 года, которому молодой Шрейфогель осмелился прислать свое произведение [8, 51]. Шульц просит Шиллера опубликовать произведение в «Орах» и указывает, что оно может занять место рядом с одноактной пьесой И.В. Гете «Брат и сестра» (*Die Geschwister*). Шиллер, как известно, опубликовал комедию в «Новой Талии», а что касается Гете, в его намерение никогда не входило ставить пьесу начинающего австрийского автора. Проявив интерес к молодому австрийскому автору вначале, Гете впоследствии отзывался о нем достаточно нелицеприятно [8, 57]. Комедия Шрейфогеля так и никогда не была поставлена ни на одной из сцен Германии или Австрии. Однако она может вызвать интерес с точки зрения формирования особого «австрийского» мироощущения, «осеннего» настроения «бабьего лета» (А. Штифтер).

Основная нравственная категория, которая стоит в центре пьесы, – это самоотречение, самопожертвование (*die Entsagung*). Следует подчеркнуть, что это центральный концепт комедии «Вдова». Сюжет был распространенным в жанровых рамках бюргерской драмы: герой между двумя женщинами [8, 52]. Героини в тексте предстают как антагонисты. Мария – воплощение женственности и разума и ее сестра Шарлотта – легкомысленная и одновременно тщеславная. Протагонист, Мориц, «необыкновенный человек», писатель, государственный деятель и «солдат», [11, 327] умудренный своим путешествиями по Европе и Америке, также противопоставлен некоему Виттхейму, «обыкновенному человеку». Сюжетное напряжение создается интригой предьстории. Когда-то любивший Марию, но вынужденный отказать от нее в связи с ее замужеством Мориц дал согласие жениться на ее младшей сестре.

Единый образ возлюбленной «раздваивается», выражая просветительскую идею о противоречивости человеческой природы, о наличии в характере положительных и отрицательных черт, являющихся несовместимыми. Мориц не находит в Шарлотте того, что привлекает его в Марии. Старшая сестра, однако, хочет так сохранить свой круг дорогих ей людей уже сложившийся до ее замужества. По-своему это и есть настоящий «семейный круг», создающий текстовую оппозицию к предстоящему замужеству Марии.

Акционально сюжет развивается в дальнейших эпизодах: возвращение протагониста, когда он узнает, что Мария овдовела, нежелание Шарлотты отказаться от жениха, ее одновременная игра с Виттхеймом, в котором она прагматически видит человека, который мог бы выполнять все ее прихоти и капризы. Она считает, что он может быть хорошим терпеливым мужем. В свою очередь Виттхейм создает свою собственную интригу, чтобы добиться заветной цели – жениться на Шарлотте. Он предлагает ей притвориться, что это не ее покидают, а она предпочитает другого, именно его. Так она отомстит Морицу, что было бы лестно для ее тщеславия. Развивается комедия характеров, в которой некоторые герои показывают свое истинное лицо. Однако Мария способна отказаться от своего счастья во имя того, чтобы ее сестра обрела его. Был готов отречься от своего счастья и Мориц. Следует подчеркнуть, что именно он предстает как искренний, страдающий человек, своего рода герой резиньяции, выражая тенденцию последующего развития австрийской литературы. Мориц понимает, чтобы осознать какую-то истину, необходимо выстрадать её. Он выстраивает парадигму отречения и одновременно воспитания жизнью. «Человеку не должны удаваться его первые планы. Он должен научиться лишаться (entbehrenlernen), и подвергать обузданию свои желания. Мы рождены не для удовольствий, а для труда. <...> Через несколько наполовину потерянных лет я осознал самого себя. Казалось, в моих жилах начала пульсировать новая жизнь; я больше не был старым человеком. Добро, ответственность, честь; культура, свобода, достоинство человечества – все это было тем, что волновало мою душу» [11, 326 – 327]. В конце второго акта вновь воссоздается семейный круг, когда-то разорванный ходом событий. Все обретают счастье. «Мария, не глядя на него (Морица – Г. Л.), протягивает к нему руку, в том время как вторую она простирала к сестре, которая в большем смущении прижимает ее к своему сердцу» [11, 328]. Несмотря на, казалось бы, незначительность конфликта, Шрейфогель сумел создать в своей комедии характер, «способный к развитию и эволюции, к

совершенствованию» [11, 54]. В этом была его точка схождения с творчеством И.В. Гете, однако нравственная категория самоотречения была в их произведениях во многом различна.

Понятие самоотречения появляется в творчестве И.В. Гете также в 90-е годы и эволюционирует в дилогии «Годы странствий и учения Вильгельма Мейстера» (1796, 1829). Оно введено в заголовок одного из романов: (*“Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden”*). Как этическое понятие оно сформулировано Гете также в «Поэзии и правде». Обобщая гетевское представление о сути этики отречения или самоотречения, можно утверждать следующее. Во-первых, самоотречение обозначает у него отказ от эгоистических притязаний на самоутверждение любой ценой. Путем самоотречения проходит Вильгельм Мейстер и, вероятно, члены общества Башни (*die Turmgesellschaft*). Во-вторых, оно может означать переход к новым границам, к новому нравственному состоянию, к «новой родине». Этим путем проходят в дилогии о Вильгельме Мейстере странники, отказавшиеся от прежних ценностей и собравшиеся в далекую Америку, чтобы там найти новые истины (*Auswanderer*). В-третьих, самоотречение может означать уже в поздних произведениях Гете отказ от радостей жизни, от любви и семьи ради онтологической истины, как это происходит в «Фаусте». И, в-четвертых, это отказ от любви и собственного счастья ради другого человека, как это показано в позднем гетевском романе «Избирательное сродство». Самоотречение, по Гете, это не религиозно-эстетическое самопожертвование и не пессимизм в позднейшем понимании А. Шопенгауэра. Это «отказ от маленьких радостей индивидуума во имя общественно полезной активности, деятельности, поддерживающей человечество...» [14, 7]. К. Витфельд подчеркивает, что все герои «Годов странствия» владеют практическими профессиями. Вильгельм практикующий врач, Монтан горный инженер, Ленардо фабричный мастер, Филина и Лидия изображены как искусные швеи. Даже Макария, которая, кажется, удалена от всякой жизненной суеты, имеет склонность к педагогике [14, 7].

Самоотречение и резиньяцию выражают герои Шрейфогеля как в его драматических, так и в прозаических произведениях («Последняя история любви Самюэля Бринка», *“Samuel Brinks letzte Liebesgeschichte. Eine Episode aus dem Roman seines Lebens”*, 1821). Характерный в этом плане сюжетный поворот и эволюция чувств в «Последней истории и любви». Ее герой, обеспеченный и отошедший от дел бюргер Самюэль Бринк считает, что все любовные переживания остались уже позади. Но вот происходит

неожиданное событие, которое в дальнейшем определяет ход новеллистического повествования. На пустынной дороге однажды он и его слуга спасают от разбойников юную девушку Гретхен. В дальнейшем все оборачивается таким образом, что именно Бринк принимает девушку на службу в собственном доме. Целомудрие, красота, ум девушки производят на него впечатление, и он постепенно начинает испытывать к ней нежные чувства, мечтая жениться на ней. Однако его молодой кузен также не остается равнодушным к Гретхен. Понимая всю сложность положения молодой девушки, склоняющейся в пользу выбора Макса, Самюэль Бринк отходит в сторону. При этом, все еще нежно любя Гретхен, он подшучивает над самим собой, его, как и в молодости, снова обманула жизнь. Самоотречение обозначается в дискурсе повествования как нечто вполне естественное, как проявление природного начала, как деяние самой природы. «Благодарен тебе, милосердная природа, за это последнее сияние весны в моей склоняющейся к увяданию жизни! Я предполагал последовать нежному призыву влечения, но это была высшее повеление, которое хотело соединить с моей помощью два невинных создания» [9, 110]. В повествовании с очевидностью выделяются гетевские аллюзии (имя Гретхен, «отрекающийся» немолодой герой, который прошел долгий жизненный путь, чтобы быть готовым к самопожертвованию). Однако в сравнении с данной нравственной категорией в творчестве И.В. Гете самоотречение Шрейфогеля интерпретируется им как сложное психологическое чувство, в котором смешаны различные оттенки: любовь, сожаление, грусть, юмор по отношению к герою. Самоотречение эмоционально мотивировано, его фоном становится пейзаж, также проникнутый осенним настроением, хотя в начале повествования действие и маркировано летним пейзажной зарисовкой «Это был прекрасный летний вечер. Заходящее солнце разрисовывало чудеснейшими красками небо, покрытое легкими облаками. Плодородная земля, прорезанная холмами и долинами, отдыхала, как и ее обитатели, от суеты и дневных трудов» [9, 37]

Подводя итог анализа произведений Й. Шрейфогеля, можно сделать следующие выводы. Нравственная категория самоотречения (*die Entsagung*) является в его ранней комедии «Вдова» основной чертой характера бюргера, способного к самовоспитанию и совершенствованию. Она представлена как выражение нравственной добродетели. Протагонист Мориц как бы в награду за перенесенные им нравственные страдания отказа от любимой женщины вознагражден в конце жизненным счастьем. Необходимо подчеркнуть, что самоотречение героев трактуется

И.В. Гете и Й. Шрейфогелем различно. Дискурсивная схема «вознагражденной добродетели» в последующих, уже прозаических произведениях Й. Шрейфогеля усложняется, становится психологически противоречивой. Самюэль Бринк, вынужденный отказаться от собственной любви, способен иронически взглянуть на самого себя. Однако в этой иронии кроется светлая, «осенняя» грусть несбывшихся надежд протагониста.

Библиографический список:

1. Азадовский, К.М. Грильпарцер – национальный драматург Австрии (Истоки и философско-эстетическая проблематика творчества). Автореферат дисс... канд. филол. наук [Текст] / К.М. Азадовский. – Ленинград, 1971. – 23 с.
2. Иванова, Е.Р. Литература бидермейера в Германии XIX века [Текст] / Е.Р. Иванова. – М.: Прометей: МПГУ, 2008. – 248 с.
3. Михайлов, А.В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии [Текст] / А.В. Михайлов // Типология стиливого развития XIX века. / Ред. Н. К. Гей. – М., 1977. – С. 267 – 307.
4. Михайлов, А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века [Текст] // Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. – М., 1997. – С. 43 – 111.
5. Слободкин, Г.С. Венская народная комедия XIX века [Текст] / Г.С. Слободкин. – М.: Искусство, 1985. – 223 с.
6. Уффельман, Д., Шрам, К. Панорама современного немецкого литературоведения [Текст] / Д. Уффельман, К. Шрам // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: пер. с нем. – СПб, 2001. – С. 5 – 40.
7. Baum, W. Wien als Zukunft der Aufklärung: Josef Schreyvogel – die Philosophie Kants als Hilfsmittel im Kampf gegen Schlegels “neue Schule” der Wiener Romantik [Text] / W. Baum // Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. 1995 / 1996, (99). – S. 83 – 102.
8. Buxbaum, E. Joseph Schreyvogel: der Aufklärer im Beamtenrock [Text] / E. Buxbaum. – Wien: Holzhausen, 1995. – 334 S.
9. Schreyvogel, J. Samuel Brinks letzte Liebe [Text] / J. Schreyvogel / Eingeleitet und ausgewählt von W. Röttinger. – Graz und Wien: Stiasny Verl., 1959 – 128 S.
10. Schreyvogel J. Friedrich Schiller. Eine Biographie und Anleitung zum Verständnis seiner Schriften [Text] / J. Schreyvogel. – Bremen: Europäischer Hochschulverl., 2010. – 416 S.

11. Schreyvogel, J. Die Witwe [Электронный ресурс] / J. Schreyvogel. – http://www.de.wikisource.org/wiki/Die_Witwe_(Schreyvogel)
12. Sengle, F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. In 3 Bd. [Text] / F. Sengle – Stuttgart: Metzler Verl., 1971. – Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. – 725 S.; Bd. 2: Die Formenwelt, 1972 – 1152 S.; Bd. 3. Die Dichter, 1980 – 1162 S.
13. Weidt, G. Literarisches Biedermeier [Text] / G. Weidt // Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier / Hrsg. von E. Neubuhr. – Darmstadt, 1974. – S. 35 – 60.
14. Wietfeld, K. Biedermeierisches beim alten Goethe. Inaugural-Dissert [Text] / K. Wietfeld. – Münster, 1938. – 102 S.

Н.И. Волокитина
г. Челябинск

Социально-политическая сатира в драме Ф. Верфеля «Человек из зеркала»

Сатира почти всегда рождалась в кризисные годы существования государства. Цели ее были различны: от эмоциональной разгрузки до улучшения жизни. В 20-е гг. XX века в Австрии таким кризисным событием стала Первая мировая война и развал австро-венгерской империи. Среди авторов, которые использовали сатиру в своих произведениях, Р. Музиль, Й. Рот, Ф. Верфель. Все эти писатели, неожиданно оказались на развалинах Австро-Венгрии, лишились родины и оказались скитальцами, к ним можно приписать еще и Франца Кафку, Макса Брода, Р.М. Рильке и др. Они бежали сначала от послевоенного кризиса, потом от фашизма и расизма. Чувство одиночества, отчужденности породило одновременно и сентиментальную ностальгию по развалившейся империи и в то же время сатиру на нее. «У меня нет родины, — писал Рот в 1930 году своему издателю Г. Кипенхойеру, — если отвлечься от того обстоятельства, что только в себе самом я дома и чувствую себя как дома. Где мне плохо, там и моя родина. Хорошо мне только на чужбине. Если я хоть раз отрекусь от себя, я тут же себя потеряю, поэтому я старательно слежу за тем, чтобы всегда оставаться самим собой!» [6, 285].

Сатира для писателей-экспрессионистов стала необходимым послевоенным выхлопом, который требовался в кризисные годы. Предметом сатиры, прежде всего, стало несовершенство старой монархии, которая не смогла

противостоять политике нового времени. Империя, с одной стороны, стремившаяся к роскоши, с другой – ущемлявшая права многих своих граждан, не могла существовать, не меняя своих принципов. Лишь в 1907 появилось право голоса у образованных мужчин, крестьяне же жили в нищете и несправедливости. Всё больше набирала силу межнациональная неприязнь. В то же время новая политика Германии также вызывала неприязнь у австрийских писателей. Оказавшись на периферии нового устройства мира, экспрессионисты начали искать пути обретения новой реальности. Одним из таких путей стала сатира. С помощью неё, писатели искали причины развала старой политической и социальной системы, показывали безнравственность и жадность носителей новых идеологий.

Г. Арнтцен в статье «Роберт Музиль и параллельные акции» считает, что Музиль в романе «Человек без свойств» представил, «наверное, самую значительную эпическую сатиру в немецкой литературе нашего столетия» [цит. по: 4, 5]. Музиль высмеивает в своем романе разрушенную империю: «Будем называть её просто Каканией. Добрая старая Какания была по своей конституции либеральна, но управлялась клерикально. Она управлялась клерикально, но жила в свободомыслии. Перед законом все граждане были равны, но гражданами-то были не все» [цит. по: 4, 5].

В романе Й. Рота «Паутина» (1923) тоже представлена сатира на немецкую действительность, большую зарождающимся милитаризмом и расизмом.

На этом фоне Ф. Верфель пишет свой «Дом скорби». Всех персонажей «Дома скорби» можно поделить на тех, кого можно отнести к представителям старой эпохи, и тех, кто смог перестроиться и адаптироваться к новым условиям жизни. Персонажи уходящей эпохи сентиментальны, немного даже умственно ограничены из-за постоянного пребывания в мечтах, в прошлом. Самым характерным среди них является хозяин Максль. Он уже очень стар, лицо приобрело желтый оттенок. Из хозяина он превращается в шута салона. Немошного, его заставляют петь. Он теряет песню, от этого становится ещё более жалок. Однако ему никто не сочувствует. С другой стороны, «новые» герои также убоги и смешны. В каждом из клиентов дома Верфель высмеивает определенную часть социальной системы: юриспруденцию, армию, интеллигенцию.

Одним из наиболее сложных и ярких примеров сатирического произведения стала и драма Ф. Верфеля «Человек из зеркала» (1920). Социально-политическая сатира показана здесь автором с помощью масок, сценографических деталей, смешения драматургических жанров, сценических переодеваний.

В этой пьесе речь идет о Тамале, который на пути к духовному очищению в храме должен пройти ряд испытаний, приготовленных монахами. Первое же испытание он не выдержал и тем самым освободил из зеркала своего темного двойника, Человека из зеркала. Он и заставляет Тамала путем преступлений пройти испытания, уверяя его в божественной миссии.

На протяжении всего действия монах и Человек из зеркала несколько раз переодеваются, меняют свои маски. Маски помогают героям не только скрыть их настоящий внешний облик, но и внутренне естество. Так монах, который искушает Тамала, переодеваниями показывает различные пороки общества. В образе фокусника монах говорит: «Там, где народ погряз в пучине зла, цветут корысть, продажность и разврат. Для нашего искусства – это клад» [1, 108]. В облики Снеговика внушает «холодную» философию. Человек из зеркала также способен менять обличия. Когда Тамал хочет умереть, то его двойник появляется перед ним в образах то безымянного мужчины, то женщины, то монаха. Наконец, срывает занавес и показывает смотрящую на него публику. Человек из зеркала как отражение нравов общества, политиков, для которых важна информация, написанная в газетах. «Радиотелеграмму в “Times” и “New York Herald”, и на все планеты, что слухам верят: “Виды на спасение мира отличны... В 12-5 бог объявился здесь самолично!» [1, 142]. Человек из зеркала – шут, носящий маску, скрывающую за собой грех тщеславия. На протяжении всей пьесы он кривляется, становясь сильнее, а то и вовсе появляется в короне. «*Одет пёстро, как карточный король*» [1, 173].

Человек из зеркала прославляет гедонизм, его окружают поклонники, которые видят в чтении бездарных стихов и пошлых песен настоящий талант. «В тебе подозревал я журналиста, но тут – талант почти экспрессиониста <...> В старинно-новом стиле ты поэт! И пафос и отделка!» [1, 73]. Когда Человек из зеркала указывает на авторство Тамала, поклонники тут же переключаются на него. «Тамал, о ты, угодный небесам, С тобою быть – как это возвышает». Причем прославление начинается с восторга от глупой песенки и заканчивается признанием в исцелении благодаря Тамалу от всех болезней. Поклонники – отражение влияния моды, – прислушиваются к журналам и газетам. Когда Тамал побеждает Анантаса, бога зла, поклонники снова тут как тут: «Чудо снова входит в моду, в обиход, и “научная основа” от него не отстает. Смотрим мы сквозь веры призму – дань нео-католицизму!». «Смело делим наши вкусы меж фокстротом и Иисусом, - и притом (по долгу касты) все немного педерасты... Вот режим душевный наш – современности багаж» [1, 135]. Тамал необходим поклонникам, как новая модная безделушка, как гордились раньше знакомству с

модными художниками, так будут гордиться знакомству с новым божеством. Разочаровавшись в Тамале, они сами испытывают своеобразное превращение, вновь становятся спутниками Человека из зеркала. «Поклонники сменили свои литературские роговые очки на монокли» [1, 160]

Толпа в поисках спасителя оскверняет статуи богов, оживляется при появлении соблазнительной танцовщицы Физилли. Толпа не имеет конкретных имен (Первый, второй, третий мужчина, женщина). При объявлении Тамала новым мессией толпа мужчин и женщин предстает уже исключительно безликими голосами. Они оценивают внешность нового спасителя, придумывают ему биографию. Голоса теряют различие и превращаются в «Народ», произносящий только «Ааииеооу!!!» [1, 124]. С победой Тамала голоса превращаются в «истерические возгласы» [1, 138]. Постепенно голоса из восхищенных превращаются в просящие о работе, избавлении от болезней. Однако всё это прерывается извещением о том, что новый бог – убийца. Голоса становятся «яростными» и прогоняют Тамала. Новый оратор меняет настроение толпы; Верфель показывает, как легко можно заставить людей поверить во что угодно. Конечно, такое видение автора отразило кризис поствоенного времени, когда начали набирать силу различные политические и философские течения, в том числе расизм. Единственный, кто противостоит толпе – Верховный жрец, видимо, представитель либерализма, однако толпа его не слушает, а новый бог и вовсе убивает.

Кроме того, сценичность в тексте создает ощущение фальшивой действительности. «Через сцену пробегает Человек из зеркала. Подает сигналы двумя цветными фонарями» перед появлением Тамала и Амфэ. Перед занавесом проходит Человек из зеркала. «На этот раз в его руках большой разноцветный фонарь» [1, 104]. Во время свидания показывается пантомима. Человек из зеркала показывает скрытую от глаз зрителей любовную сцену и в то же время пренебрежение и усталость после свидания. С образом Человека из зеркала связан и большой сольный кусок пьесы, написанный в прозе. Здесь Человек из зеркала в жанре импровизации рассказывает о своей силе, давая отсылку к экспрессионизму и журналу «Факел». Здесь речь идет об издателе этого журнала Карле Краусе. Сначала в «Факеле» еще печатались О. Кокошка, Ф. Верфель и другие австрийские писатели. Однако с 1912 там стал публиковаться только сам Краус. За год до публикации «Человека из зеркала» Карл Краус выпустил сатирическую драму «Последние дни человечества», которая, возможно, повлияла на пьесу Верфеля. Драма Крауса построена во

многом на обзоре европейских газет. Сам Краус выступал с публичными лекциями. Видимо, в какой-то степени Человек из зеркала – сатира на этого моноиздателя, сатирика, которого Верфель обвиняет в тщеславии. Впрочем, и сам Краус не обошел Верфеля вниманием, обвинил его во многих художественных просчетах как драматурга в своей статье «Литература, или там видно будет».

Таким образом, сатира позволила Верфелю показать несовершенство не только отдельно взятого человека, но болезнь всего общества, болезнь толпы. Толпа, которая не имеет своего мнения, чьим сознанием управляют шуты и фокусники, тем не менее, выбирает своего бога. Человек из зеркала – олицетворение не только греха тщеславия, как греха творческих людей, но и символ карточной шутовской власти, которая в любой момент может потерять свою силу. Наконец, элементы сценичности, переодевания пантомимы – это сатира на современную Верфелю действительность, изобилующую пустыми страстями, обманом. Всё это должно было показать читателю несовершенство мира внешнего, требование к работе над миром внутренним.

Библиографический список:

1. Верфель, Ф. Человек из зеркала [Текст] / Ф. Верфель; пер. с нем. В.А. Зоргенфрея. – Пг.; М.: Гос. из-во, 1920. – 226 с.
2. Верфель, Ф. Черная месса [Текст] / Ф. Верфель; пер. с нем. А. Кантора. – М.: Эксмо, 2005. – С. 9-71.
3. Гёте, И.В. Фауст; пер. с нем. Б. Пастернака [Текст] / И.В. Гёте // Собрание сочинений в 10 тт. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – 510 с.
4. Затонский, Д. Роберт Музиль и его роман "Человек без свойств" [Электронный ресурс] / Д. Затонский // lib.afisha.tv. – С. 26
5. Ишимбаева, Г. Г. Фаустианская тема в немецкой литературе [Текст]: автореф. дисс. ... докт. филол. н.[Текст] / Г.Г. Ишимбаева. – М., 1999. – 444 с.
6. Левицкая, Т. Дихотомия "отечество – чужбина": судьба "габсбургского мифа" и еврейский микрокосм в произведениях Йозефа Рота [Текст] / Т. Левицкая // Из истории еврейской культуры. – М.: 2007. – С. 627
7. Никифоров, В.Н. Франц Верфель [Текст] / В.Н. Никифоров // История австрийской литературы XX века в 2 тт. – Т. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 335
8. Пестова, Н.В. Экспрессионизм [Текст] / Н.В. Пестова // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтик: В 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – Кн. 1. – С. 309

9. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий [Текст] / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2008. – 360 с.

10. Фрэзер, Дж. Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. В 2 тт. Т. 1 [Текст] / Дж. Дж. Фрэзер; пер. с англ. М. Рыклина. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – 260 с.

11. Шпенглер, О. Закат Европы: В 2 т. Т. 2.: Всемирно исторические перспективы [Текст] / О. Шпенглер; перевод с нем. и примеч. И.И. Маханькова.– М.: АйрисПресс, 2004. – 612 с.

Е.С. Седова

г. Челябинск

«Записка» У.С. Моэма: пьеса вне канона

Уильям Сомерсет Моэм – известный английский писатель, прославившийся, прежде всего, как прозаик, а затем как драматург. Его перу принадлежат 32 пьесы, однако лишь 18 из них он включил в свой драматургический «канон» – в «Полное собрание пьес» в трех томах (*The Collected Plays*, London: Heinemann, 1952-1955). Остальные пьесы драматург посчитал несерьезными и не заслуживающими внимания, хотя многие из них имели огромный успех в театре и в кинематографе. Среди таких пьес, находящихся вне «канона», драма У.С. Моэма «Записка» (*The Letter*, 1925).

Пьеса У.С. Моэма «Записка» была создана автором из одноименной новеллы, которая входила в состав сборника экзотических рассказов и новелл «Дерево Казуарины» (*The Casuarina Tree*). Идея трансформации прозаического произведения в драматическое было продиктовано желанием автора, во-первых, усилить драматизм ситуации – убийство из-за любви; во-вторых, полнее раскрыть образы центральных героев; в-третьих, скорректировать финал произведения, превратив детектив в мелодраму. Все это вполне отвечало вкусам публики: захватывающий сюжет, неожиданный поворот событий, счастливая развязка. Пьеса имела ошеломительный успех в театре. Премьера «Записки» состоялась 25 февраля 1927 г. на сцене лондонского *The Playhouse Theatre*. Главную роль сыграла Глэдис Купер. Постановка выдержала 338 представлений [3, 131] и получила самые восторженные отзывы в театральной прессе. В этом же году 26 сентября пьеса была представлена на сцене бродвейского *The Morosco Theatre* в Нью-Йорке с Кэтрин Корнелл в роли Лесли Кросби. Почитатель таланта С. Моэма американский драматург

Ю. О'Нил раскритиковал бродвейскую премьеру: «Эта постановка не делает комплимент ее (актрисы – Е.С.) репутации. Никому в голову не пришла мысль ни о чем, кроме того, что это дешевая мелодрама, но она, вероятно, сделает сборы» [2, 181]. Тем не менее, пьеса продержалась определенное время в репертуаре театра на Бродвее.

В основу и новеллы, и пьесы легла реальная история, которую У.С. Моэм вычитал в сингапурской газете от 23 апреля 1911 г. Миссис Мейбл Прудлок (Mabel Proudlock), жена директора школы в Куала Лумпур, застрелила управляющего Уильяма Крозьера Стюарда (William Crozier Steward), утверждая, что он пытался ее изнасиловать. Во время следствия выяснилось, что у миссис Прудлок были близкие отношения с убитым, который, как известно, жил с китайкой. Присяжные признали женщину виновной и приговорили ее к смертной казни. Мистер Прудлок, желая спасти жизнь своей супруги, обратился с петицией к власти. Мейбл Прудлок была помилована султаном Селангора. После месяца в тюрьме Мейбл отправили в Англию, где она умерла в сумасшедшем доме [3, 130]. Интересные дополнительные факты дела миссис Прудлок находим в монографии Дж. Мейерса, в которой говорится, что эта история была рассказана С. Моэму адвокатом подсудимой (ее имя – Этель) спустя 10 лет после происшествия. Как отмечает Дж. Мейерс, «писатель усилил трагедию, исключив евразийское происхождение миссис Прудлок и добавив компрометирующее письмо» [2, 180]. И в новелле, и в пьесе С. Моэма интрига сосредоточена вокруг записки, от которой зависит судьба главной героини, отсюда и лаконичное название обоих произведений – *The Letter*.

Центральным персонажем в пьесе является Лесли Кросби. Как отмечает Дж. Мейерс, «этот джекило-хайдовский персонаж в женском облике был создан специально для сцены» [ibid, 181]. Лесли – психологически сложный, двойственный характер. Она одновременно и жертва, и злодей (преступница). Речевая характеристика героини, ее игровое поведение являются ключом к пониманию данного образа. В отличие от новеллы, где версия убийства Лесли дана в авторском пересказе с вкраплениями цитат, в пьесе, напротив, писатель предоставляет право голоса самой героине. В данном эпизоде С. Моэм использует прием «театр в театре», когда очевидна игра Лесли в жертву. Остальные персонажи вовлекаются в ее игру по ходу действия. Так, миссис Кросби артистично изображает испуг и волнение, желание ощутить поддержку мужа: «Обними меня крепче. Не оставляй меня. Я так испугана», «Я так несчастна» [1, 20] и т.д.

Встречу с Джеффри Хэммондом она представила весьма драматично. Его комплименты она считает грубыми и неуместными, себя показывает скромной и добропорядочной, что положительно должно отличать ее от других женщин. Кроме того, она претендует на изысканность и разборчивость, например, реплика Джеффри относительно красоты рук Лесли («Ни у кого на свете нет рук, прекраснее ваших» [Ibid, 32]), следующим образом комментируется героиней: «На самом деле, мои руки не так хороши, и мне бы не хотелось, чтобы люди сразу об этом говорили. Только ужасно глупые женщины хотят быть польщенными своими не самыми лучшими чертами» [Ibid, 32]. А также полагает (или разыгрывает, что полагает), что хорошо разбирается в гендерных отношениях: «Женщины выставляют себя глупышками, когда начинают разыгрывать сцены, услышав от мужчины один или два комплимента. Не надо быть семи пядей во лбу, чтобы понять – их слова ровным счетом ничего не значат. Я не думаю, что в тот момент Хэммонд был серьезно настроен» [Ibid, 33]. Лесли умеет удачно подать факты собственной биографии, она вспоминает, например, как ухаживала за Хэммондом, когда тот тяжело болел, что еще раз подчеркивает ее доброту, благородство и прочие достоинства в глазах окружающих. В то же время она внимательно наблюдает за происходящим, следит за реакциями и движениями адвоката Джойса и следователя Уизерса.

Проблема лица и маски, противоречие между внешним и внутренним обликом миссис Кросби также раскрывается в сцене с запиской. Зная содержание компрометирующего письма, Джойс становится причастным к тайне, которую скрывала Лесли (у нее были близкие отношения с убитым). Реакция героини на записку передана в ремарках: *«На лицо ее, и без того всегда бледное, нельзя было смотреть без содрогания. Кожа туго обтянула кости, будто под ней исчезла плоть. Неестественно вытаращенными глазами она уставилась на мистера Джойса... По ее худощавому телу прошла зябкая дрожь»* [Ibid, 86-87].

С. Моэм умело использует психологическую деталь, чтобы сорвать маски, показывает внутренние переживания героини. В его ремарках отчетливо проступают «следы новеллистического прошлого» этого текста. Вообще постепенная «эпизация» ремарок – процесс, активно идущий в драме начала XX века, и Моэм здесь оказался на передовой линии мировой литературы. В данном случае он совмещает приемы психологического анализа, доступные эпосу и драме, соединяет мастерство работы с портретом, с описанием производимого героем впечатления, с деталью и тщательную проработку поведения, «разоблачающего» героя, оговорки, внимание к «случайным» жестам и т.д..

От записки зависит жизнь миссис Кросби и решение адвоката Джойса, которое ставит его перед нравственным выбором – пойти против чести, согласившись выкупить записку и спасти, таким образом, семью Кросби, или предоставить присяжным вершить судьбу Лесли.

Принятие адвокатом решения в пьесе не показано. И если в новелле о душевном состоянии Джойса мы узнаем со слов рассказчика (ему трудно переступить через себя), то в пьесе все сводится к декларативности, что, собственно, обусловлено природой жанра: «Я хочу сделать все, что в моих силах, миссис Кросби. У адвоката есть долг не только перед своим клиентом, но и перед своей профессией» [1, 98], «Иногда я думаю, что когда мы говорим «честь мешает нам совершать те или иные поступки», мы обманываем самих себя и нашим истинным мотивом является тщеславие» [Ibid, 99].

Джойсу принадлежит роль третьей стороны, которую ему определили Кросби; подчеркивается, что адвокат, считая свой поступок неправильным, тем не менее, совершает его. Кроме того, Лесли оправдывает решение адвоката выкупить письмо, убеждает его сделать это не ради нее самой, а ради мистера Кросби. В сцене выкупа записки, когда Джойс отправляется в китайский квартал (вторая сцена третьего акта), С. Моэм показывает его деловые качества, дипломатичность, которую проявляет адвокат при разговоре с группами китайцами.

Именно Джойс видит не только истинное положение вещей, но и истинную суть Лесли. Он становится свидетелем мелодрамы, которую разыгрывает миссис Кросби перед своим мужем, признаваясь, что в течение многих лет Джеффри Хэммонд был ее любовником. Признание Лесли – это, с одной стороны, монолог ее разбитого сердца, проявление ее уязвленного женского самолюбия: «Я любила его. Я отдала ему все. В нем была вся моя жизнь» [Ibid, 156]. Самое трагическое для героини – это узнать, что китаянка – «единственная женщина, которая для него что-то значит, а все остальные – только для развлечения» [Ibid, 158]. С другой стороны, С. Моэм показывает героиню жертвой собственных страстей.

Финал пьесы «Записка» превращается в мелодраму с возможным счастливым исходом: Кросби, скорее всего, простит свою жену, поскольку очень сильно ее любит. Оставшись с Джойсом наедине, Лесли признается адвокату, что не любит мужа, но обещает измениться и сделать его счастливым. Джойс высказывает мысль о том, что воздаянием за причиненное мужу зло будет добрый поступок. Лесли считает, что возмездие, настигшее ее, значительно больше: «Всем своим сердцем я до сих пор люблю мужчину, которого убила» [Ibid, 162]. Это вновь возвращает нас к

тезису о том, что Лесли – жертва собственных страстей. Налицо параллели с героинями мюзомовских произведений – Дейзи Андерсон из пьесы «К востоку от Суэца» (*East of Suez*, 1922), Китти Фейн из романа «Узорный покров» (*The Painted Veil*, 1925), но с той разницей, что они сумели в итоге освободиться от «рабства человеческого». Кроме того, названные произведения, а также написанные в этот период пьесы «Верная жена» (*The Constant Wife*, 1926) и «Священное пламя» (*The Sacred Flame*, 1928), определяют контекст драмы «Записка». В этот период С. Мозм продолжает обсуждение темы супружеского адюльтера, поднимаемой им в ранних пьесах (например, «Пенелопа»). Характерна для произведений 20-х гг. XX в. и детективная составляющая (пьесы «К востоку от Суэца», «Священное пламя»; новеллы «За час до файф-о-клока», «Записка» из сборника «Дерево Казуарины» и др.).

Отличие «Записки» от пьес, определяющих ее контекст, заключается в жанровой природе произведения. Пьеса начинается как трагедия – с убийства, продолжается как детектив и завершается как мелодрама. С. Мозм соблюдает основополагающие принципы мелодрамы: рельеф, контраст и динамику [4, 117]. Так, сюжетные ситуации, функции персонажей прорисованы максимально отчетливо: обманутый муж – неверная жена – любовник. С другой стороны, эту схему можно дополнить: выделяется пара антагонистов (жертва – злодей), которую сопровождает помощник – мистер Джойс.

Контрасты представлены также в хронотопе мелодрамы, где «важную роль играет перемещение персонажа “вниз” в результате ложного выбора или козней злодеев» [Там же, 118]: в первом акте действие происходит в гостиной дома семьи Кросби, во втором – в комнате для посетителей в сингапурской тюрьме, в третьем – сначала в маленькой комнате в китайском квартале в Сингапуре (1 сцена), а затем в доме Кросби (2 сцена). С. Мозм, таким образом, показывает замкнутость ситуации домом Кросби, где происходит убийство и собственно саморазоблачение.

Динамика пьесы заключается в «создании напряженных фаз сюжета; при этом сюжетное развитие строится не прямо, а концентрически, зритель видит резкие переходы от счастья к несчастью в судьбах персонажей. Каждый поворот в сюжете создает у зрителя ощущение поступательного движения, от эпизода к эпизоду экспрессия усиливается, чтобы полностью разрешиться в развязке» [Там же, 117-118]. Важным принципом организации действия здесь является неожиданность (обнаружение записки).

Говоря о пьесе С. Моэма «Записка», стоящей вне драматургического «канона» писателя, можно констатировать, что это произведение без катарсиса. Не происходит очищения, сострадания или просветления. Остраненно изучается ситуация «рабства человеческого», которое заключает героиню во власть собственных страстей. Категории добра и зла оказываются труднодифференцируемы. Пьеса «Записка» носит развлекательный характер. При этом пьеса органично вписывается в контекст произведений писателя 20-х гг. XX в. (преимущественно драматических). С. Моэм продолжает разработку темы супружеской измены, вводит детективную линию, показывает двойственность характера главной героини, подчеркивая сложность и противоречивость ее натуры.

Жизнь мелодрамы «Записка» в литературе продолжилась жизнью в театре и кинематографе – по ней были сняты фильмы компаний Paramount 1929 г. (в главной роли – Жанна Игл) и Warner Brothers 1940 г. (в главной роли – Бетт Дэвис).

Библиографический список:

1. Maugham, W.S. The Letter: A Play in Three Acts [Electronic resource] / William Somerset Maugham. – New York: George H. Doran Company. – URL: <http://www.archive.org/details/letteraplayinthr008055mbp>
2. Meyers, J. Somerset Maugham: a life [Text] / Jeffrey Meyers. – N. Y. : Knopf, 2004. – 432 p.
3. Rogal, S. J. A William Somerset Maugham encyclopedia [Text] / Samuel J. Rogal. – Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 1997. – 376 p.
4. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 357 с.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- В чем принципиальное отличие пьесы «Записка» от одноименной новеллы? Какие структурные элементы привнесли в нее ту драматичность, которая принесла ей в свое время успех?

Две «Записки» С. Моэма имеют определенные сюжетные сходства, однако есть и отличия. Во-первых, мы отмечаем отличия в структуре произведений: 1) драма начинается с убийства, что, несомненно, с первых минут создает «экшн» и интригу;

2) воспроизведенная в памяти адвоката Джойса версия Лесли в пьесе показана в развернутом виде – на допросе, что позволяет обнаружить проблему лица и маски, а также выделить прием «театр в театре», о котором было сказано в докладе; 3) в новелле мистер Кросби узнает содержание компрометирующего письма сразу, поскольку вместе с адвокатом Джойсом участвует в его выкупе. В пьесе момент узнавания правды откладывается до финала, когда Лесли открыто признается мужу, что в течение многих лет Хэммонд был ее любовником (в новелле историю своей страсти героиня рассказывает мистеру Джойсу). Таким образом, новелла одновременно завершается жирной точкой (дело Лесли закрыто) и многоточием (открытым остается вопрос о взаимоотношениях супругов Кросби). Мелодраматический финал пьесы придает детективной истории новое звучание. Детектив вытесняется мелодрамой.

Отличия произведений находим в системе образов. Среди второстепенных героев отличия незначительны. Например, клерк Ван Ци-Сэн, помощник адвоката Джойса, в пьесе показан еще более образованным (он получил степень в университете Гонконга). Остальные персонажи – миссис Джойс, следователь Уизерс – даны без каких-либо дополнительных характеристик. В пьесе, в отличие от новеллы, есть новый герой – миссис Паркер, присматривающая за Лесли в тюрьме. Ее образ также представлен эпизодически. Существенные отличия находим в характеристике центральных героев новеллы и пьесы. Так, имплицитно присутствующий в новелле образ управляющего Джеффри Хэммонда в драме присутствует явно (на уровне одной реплики и пары жестов), тем не менее, представление о нем можно получить со слов других персонажей. Лесли – психологически сложный, двойственный характер. Она одновременно и жертва, и злодей (преступница). И в новелле, и в пьесе, при всем сходстве отдельных эпизодов, реплик, есть ряд существенных моментов, которые наличествуют или отсутствуют в новелле и, наоборот, в пьесе. Таким образом, их совокупность позволяет глубже понять образ миссис Кросби.

Итак, от новеллы к пьесе С. Моэм идет в сторону расширения отдельных сцен и эпизодов, диалогов, более полной характеристики центральных героев.

М.М. Бент
г. Челябинск

Трансформация фарсовых персонажей в пьесе Т.С. Элиота «Вечеринка с коктейлями»

Английская комедия имеет давнюю историю и традицию. Она получает активное развитие во времена Шекспира и его многочисленных младших современников: Б. Джонсона, Дж. Флетчера, Дж. Вебстера, Ф. Бомонта, Ф. Мэссинджера и др. Комедия Реставрации представлена такими именами, как У. Уичерли, У. Конгрив, Дж. Ванбру, Дж. Фаркер, а ранняя просветительская комедия – такими драматургами, как Дж. Гей и Г. Филдинг. Затем наступает разрыв последовательной линии развития, и конец XVIII в. увенчивается блистательными комедиями Р.Б. Шеридана. В XIX в. формируется викторианская комедия, самыми яркими образцами которой являются комедии О. Уайльда. Далее почти пятьдесят лет английскую драму на сцене представляют драмы Б. Шоу, в которых было много комического, однако социально-этические воспитательные задачи не позволяли Шоу именовать их комедиями. В этом смысле можно говорить о некоей стагнации английской драмы, которая с лихвой окупается во второй половине XX в. английской драмой абсурда в лице Г. Пинтера и Т. Стоппарда.

Т.С. Элиот (1888 – 1965), больше известный как поэт и литературный критик, написал семь пьес. Первая из них «Суини Агонист» (Sweeney Agonistes, 1926) представляет собой неоконченные сцены (с подзаголовком «Фрагменты аристофановой мелодрамы»), которые, впрочем, были поставлены в экспериментальном театре. Вторая «Скала» (The Rock, 1934) была написана в жанре религиозной поэтической драмы. Третья «Убийство в соборе» (Murder in the Cathedral, 1935) впервые была написана к Кентерберийскому фестивалю и поставлена в знаменитом Кентерберийском соборе и оказалась наиболее известной и значительной из драматургического наследия Элиота, поскольку ее сюжет основан на подлинной истории Англии, значимой для национального сознания. В дальнейшем Элиот, оставаясь рафинированным автором, пишет пьесы, рассчитанные на традиционное зрительное восприятие и постановочность. Это четыре пьесы: «Воссоединение семьи» (The Family Reunion, 1939), «Вечеринка с коктейлями» (The Cocktail Party, 1949; в русском переводе «Домашний прием»), «Личный секретарь» (The Confidential Clerk, 1953) и «Пожилой государственный деятель»

(The Elder Statesman, 1958). По словам Элиота, он «вознамерился взять тему из повседневной жизни, где современные персонажи жили бы в современном мире» [2, 219].

Если говорить о фарсе в его первичном значении, как он сформировался в средневековой драме, то он опирается на бытовое содержание. Объектом осмеяния может быть любой персонаж. В фарсе появляются традиционные сценические маски: одураченный муж, сварливая и неверная жена, хвастливый воин (эти персонажи есть уже в античной драме), монах – пьяница и развратник, врач-шарлатан и т.д. В «Вечеринке с коктейлями» семь персонажей, названных по именам, а также три эпизодических. Часть из них легко соотносится с фарсовыми масками: одураченный муж – Эдвард Чемберлен, сварливая и неверная жена – Лавиния, хвастливый воин – Алекс (хотя его хвастовство распространяется только на его путешествия), врач-шарлатан, он же монах-пьяница и развратник – врач-психотерапевт сэр Генри Харкерт-Райоли, хвастливая старуха – Джулия Шаттлвайт.

Жанр пьесы «Вечеринка с коктейлями» не определен автором, однако использование Элиотом разнообразных комических приемов позволяет атрибутировать её как комедию, при этом фарсовые маски трансформируются по ходу пьесы. Рассмотрим возможные жанровые варианты:

- современная комедия
- семейная пьеса
- адольтерная пьеса
- античная трагедия
- салонная драма
- комедия нравов
- религиозная пьеса («драма спасения»).

Современный контекст драмы Элиота таков: действие разворачивается после войны, которая упоминается в связи с судьбой одной из героинь, сестры милосердия в период войны; присутствует и экзотика востока – пьеса начинается с обрывка истории приключений одного из персонажей (Алекса), по всей видимости, в Индии (тигры и магараджа). Контекстом происходящего является распад колониальной системы после второй мировой войны. Но в сознании англичан по-прежнему жив миф о цивилизаторской миссии белого человека по отношению к дикарям. В конце пьесы в вымышленной Канканье окажутся два персонажа пьесы: один из них в составе комиссии расследует вражду между племенами дикарей, другая гибнет мученической смертью, спасая больных туземцев.

Для стратифицированного английского общества важна принадлежность к социальной среде героев пьесы. Один из главных героев, Эдвард Чемберлен, принадлежит к среднему классу (middle class), он юрист, хотя его практика остается за пределами пьесы. Его супруга, Лавиния, также принадлежит к среднему классу, при этом по ходу пьесы становится очевидным её стремление приблизиться к

«высшему среднему классу» (upper middle class) – она устраивает салон, хотя и не всегда умело подбирает гостей. Гости на этой вечеринке также принадлежат к среднему классу: неизвестный оказывается врачом-психотерапевтом, Питер Квилп учился в Оксфорде, Селия – поэтесса, у ее родителей поместье, она, по словам Питера, «из тех, чьи имена пестрят в колонке светской хроники».

Согласно внешнему сюжету, супруги Чемберлены в очередной раз устраивают званый вечер, состав гостей заранее известен, однако главный герой не обнаруживает одного из необходимых персонажей для званой семейной вечеринки, а именно своей жены. Лавиния исчезает, оставив записку, в которой говорится, что она уходит от мужа, но причина такого поступка не объяснена.

Первая сцена начинается с общего разговора, в котором участвуют все, но главными комическими персонажами выступают Алекс и Джулия. Гости оживленно обсуждают рассказанную Алексом историю, а затем переключаются на пересказ бытовых анекдотов, действующими лицами которых являются известные всем персонажи, также остающиеся за сценой: леди Клотц и свадебный пирог, «безобидный» брат Делии Вериндер, который страдает от того, что единственный слышит крик летучей мыши и т.п.. Все эти истории служат прекрасными иллюстрациями к понятию английского чудачества. Причем сами герои, очевидно, не считают эти истории странными. Элиот, воспитанный в традициях американского унитаризма (девиз семьи Элиотов – «Молчи и делай»), не мог не придать юмористической окраски персонажам и их диалогам. Герои постоянно перебивают друг друга, ни одна история в итоге так и не рассказана. Массовые сцены перемежаются диалогическими при участии двух персонажей (и третьего, который их прерывает): Эдвард – Неизвестный (прерывает Джулия), Эдвард – Питер (прерывает Алекс), Эдвард – Селия (прерывает Джулия, которая окончательно увозит за собой Селию).

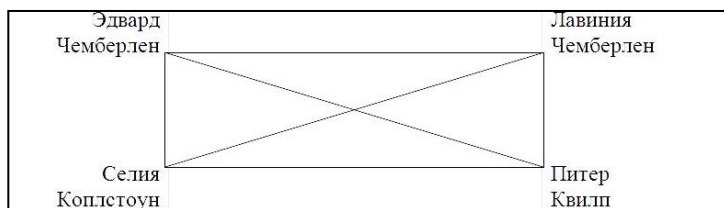
С супружеской парой Чемберленов связана тема семейных отношений. Элиот написал эту пьесу, когда его первый брак потерпел фиаско. Хотя совместно Элиот и балерина Вивьен Хей-Вуд прожили более пятнадцати лет, но психологические проблемы появились почти сразу в связи с неуравновешенностью Вивьен. Существует также версия, согласно которой роковую роль во взаимоотношениях молодых супругов сыграл Бертран Рассел, у которого они поселились в свой медовый месяц. Официально брак так и не был расторгнут, вплоть до смерти Вивьен в 1947 г., т.е. за два года до выхода пьесы «Вечеринка с коктейлями».

В самой пьесе после внезапного ухода (и последующего возвращения) Лавинии, супруги Чемберлены с помощью психотерапевта обнаруживают, что они оба ущербны: «Мужчина, неспособный полюбить, / И женщина, увидевшая, что не может быть любима». Вывод из этого, на первый взгляд, парадоксален: «Как много

у вас общего». Их участь – либо проклинать и ненавидеть друг друга, либо рассматривать свою «изоляция» «как связующие узы». Подытоживая семейную драму, Элиот словами своего персонажа (психотерапевта) выносит приговор любой семейной жизни: «И вечер сводит вновь у очага / Двоих, которым нечего друг другу / Поведать и друг друга не понять, / Детей растят, которых не понять им, / Те, в свой черед, не понимают их. <...> Это не несчастье».

Фоном семейной драмы являются многочисленные любовные треугольники и безответная любовь. Четверо главных героев – те или иные стороны любовных треугольников, всего этих треугольников насчитывается четыре. Обозначим их: Эдвард Чемберлен – его жена Лавиния – любовник Лавинии Питер Квилп, Лавиния Чемберлен – Эдвард Чемберлен – его любовница Селия Коплстоун, Эдвард Чемберлен – Селия – Питер, Лавиния – Питер – Селия.

Поскольку они связаны между собой, их можно представить в виде следующей схемы:



Три других героя оказываются за пределами этой схемы и играют в начале пьесы роль комических персонажей, а затем их функции углубляются. Джулия Шаттлвэйт в первой сцене смешит всех своим несостоявшимся рассказом, а также играет роль эксцентричной тетушки (она даже предлагает себя в этой роли Эдварду Чемберлену, «с пожизненной рентой, разумеется»). Усиливает комизм забывчивость Джулии (зонтик, очки (оказываются у нее в сумочке), возвращение «по наитию» накормить Эдварда, звонок по телефону снова в поисках очков и с просьбой к Селии привезти их).

Алекс – самый сведущий персонаж пьесы. В первой сцене он выступает в роли любителя экзотики, который много путешествует (названы страны Албания, Черногория, Югославия), но создается впечатление, вовсе не по делам службы. Фактически по ходу пьесы Алекс исполняет роль шекспировского шута: с одной стороны, говорит загадками, с другой стороны, он во всем разбирается и всем вершит – отправляет Питера в Америку по делу, Эдварда приводит к психотерапевту.

На протяжении пьесы Алекс и Джулия не участвуют в развитии действия, они скорее играют роль хора, поясняя то, что находится за пределами сценической площадки.

Единственный персонаж, который говорит меньше всех в начале первой сцены, это незнакомец. Он пьет джин и односложно отвечает на расспросы. Затем, впрочем, он дает Эдварду неожиданное обещание завтра же вернуть жену, не поясняя, каким образом.

Элиот признавался, что он пишет пьесу на сюжет античной драмы Еврипида «Алкеста». В «Алкесте» Еврипид разрабатывает мифологический сюжет о царе Адмете, которому Аполлон дарует возможность прожить вторую жизнь, если кто-то согласится умереть вместо него в назначенный срок. Верная и добродетельная Алкеста настолько любит своего мужа, что добровольно идет на смерть. Геракл, который прибыл в гости к Адмету и от которого утаивают печальное событие, вознаграждает Адмета за гостеприимство: он противостоит Смерти (Танатосу) и возвращает Алкесту мужу. Эта античная схема была настолько видоизменена автором, что ему впоследствии пришлось доказывать отношение своей пьесы к античному оригиналу.

Хотя основной сюжет античной драмы сохранен (уход и возвращение жены «из царства мертвых» – в пьесе именно так и сказано, на что Эдвард Чемберлен флегматично замечает: «Из царства мертвых? / Метафора довольно драматична. / Моя жена исчезла всего-навсего вчера»), герои отличаются от своих прототипов. Лавиния, несмотря на литературные ассоциации своего имени, отсылающие к римской мифологии, с одной стороны, и к кровавой трагедии Шекспира «Тит Андроник», с другой, ничего не заимствует из указанных источников. После ее возвращения мы узнаем о том, что у нее есть претензии к мужу (по ее словам, он пассивен и не имеет собственного мнения), а у того, в свою очередь, претензии к ней (по его мнению, жена всегда давала ему понять, как он незначителен, и «хотела быть властительницей / На почве моего [Эдварда] преуспеяния»). Лавиния, в отличие от Алкесты, неверная жена, однако её брак будет спасен. Есть ещё одно существенное отличие от Еврипида: Алкеста сочетает в себе две функции – добродетельной жены и искупительной жертвы. В пьесе Элиота же добродетельной жены нет, а роль искупительной жертвы переходит к Селии.

У психотерапевта в пьесе несколько функций: если проводить параллель с античным первоисточником, то он оказывается в роли Геракла. Появляется пиршественный элемент (пьёт джин, поёт довольно фривольную песню). Сдержав данное Эдварду обещание, он, подобно Гераклу, возвращает Лавинию домой, взяв с мужа слово, что тот не будет её ни о чем спрашивать (три дня молчания Алкесты по Еврипиду). Во втором действии он превращается в обычного сценического персонажа, уже под именем сэра Генри Харкурт-Райоли, он действует уже не как мифологический персонаж, а как врач-психотерапевт (впрочем, с весьма неординарной методикой). В конце второго действия выясняется, что он связан с двумя другими персонажами, оставшимися за пределами любовных треугольников (Джулией и Алексом), каким-то тайным знанием обо всех остальных

персонажах. После завершения приема у психотерапевта, трое так называемых «хранителей» – Райоли, Алекс и Джулия – совершают ритуальное возлияние. Тоста два: «за устройство очага» и «за тех, кто путь избрал далекий». Вдобавок к этому «есть некто, за кого не будет слов», то есть он еще не созрел для исцеления. Это и языческое ритуальное возлияние, отсылающее к мифологическим жертвоприношениям, и христианское причастие (Святая Троица).

Поскольку действие пьесы разворачивается в гостиной и основная сюжетная схема – прием гостей в доме Эдварда и Лавинии Чемберленов, можно говорить и о так называемой «салонной драме» (*drawing room play*), сложившейся в викторианской Англии.

Пьеса обладает сатирическим пафосом и восходит к понятию комедии нравов (*comedy of humours*) или комедии характеров (*comedy of manners*). Отчасти типология характеров здесь совпадает с типологией фарсовых персонажей, рассмотренной нами выше.

Несмотря на светскость и комедийность, эта пьеса не лишена религиозного содержания. Вначале Селия ищет в Эдварде любви, но в дальнейшем, видя его трусость, признается, что Эдвард оказался недостойн ее внимания и она сама себя предала. История Селии, ее трагическая судьба превращает пьесу из салонной пьесы в религиозную драму. Перед нами «драма спасения» (*drama of salvation*), как она представлена в католической драматургии. В пьесе Элиота дело не в миссионерстве по отношению к нецивилизованным дикарям вымышленной Канканы, а в очищении через добровольную жертву. Но очистит Селия не только саму себя, но и общество. Искупительная жертва – принципиальная мысль всех драматических произведений Элиота. Концовка пьесы соответствует «драме спасения» и, хотя сама концовка объявлена кратко, она производит колоссальный эффект на всех персонажей. Фактически, это известие играет роль катарсиса.

Если в традиционном миракле герой совершает грехи, однако его душа оказывается спасена благодаря вмешательству Девы Марии, то в судьбе Селии особую роль играет разговор с психотерапевтом, хотя на деле она сама делает выбор. После этого разговора автор устраняет Селию как действующего персонажа в пьесе, она оказывается за сценой, но её дальнейшая судьба становится главной интригой всей пьесы. Она разъясняется в третьем, заключительном акте, когда все персонажи снова собрались в гостиной Чемберленов на очередной вечеринке с коктейлями, которая происходит спустя два года после инцидента. Отсутствует только одна Селия. Рассказывает о мученической смерти Селии (её нашли распятой недалеко от муравейника, в первоначальной версии пьесы – съеденной муравьями) Алекс, пояснения дают также Джулия и врач. В абсолютном неведении о её судьбе находятся чета Чемберленов и Питер Квилл.

Питер, у которого в сцене возлияния не было слов (и единственный персонаж, который не беседует с психотерапевтом), приезжает из Америки, куда он отправился, чтобы снимать фильм,

деятельным человеком. Он вынашивает честолюбивое намерение стать прижизненным классиком. Когда он узнает о подвиге Селии, он понимает, что всё, к чему он стремился, было ради того, чтобы доказать ей свою состоятельность, а теперь, как он думает, «все лишилось смысла». Однако Лавиния поправляет его: «Всё только началось. / Всё это подвело вас к нужной точке, / С которой вы должны начать» и добавляет: «Мне кажется, нам всем пойдет на пользу <...> поговорить о Селии». Спасение свершилось, искупительная жертва была принесена и герои нашли баланс с самими собой и миром.

Элиот объявляет, что пишет пьесу с современным содержанием, однако не удерживается от литературной травести. Пьеса «Вечеринка с коктейлями» может быть прочитана с разной глубиной восприятия: наивный зритель увидит внешний сюжет и его комизм, рафинированного же зрителя Элиот заставит рыться в культурном «багаже» в поисках мифологических и литературных аналогий.

Библиографический список:

1. Элиот, Т.С. Домашний прием [Текст] // Т.С. Элиот Убийство в соборе; пер. с англ. В. Топорова. – СПб.: Азбука, 1999. – 248 с.
2. Элиот, Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе [Текст] / Т.С. Элиот; предисл. А.М. Зверева. – Киев: AirLand, 1996. – (Citadelle); М.: ЗАО «Совершенство», 1997. – 350 с.
3. Ушакова, О.М. Т.С. Элиот и европейская культурная традиция [Текст] / О.М. Ушакова. – Тюмень: Изд-тво Тюменского госуниверситета, 2005. – 220 с.
4. Mittleman, Leslie B. The Cocktail Party, by T.S. Eliot [Text] / Leslie B. Mittleman // Masterplots. Revised Ed. Volume Two. Bou-Cri. Ed. by Frank N. Magill. – Salem Press. 1976. – P. 1010-1015.

Шевченко Е.Н.

г. Казань

Без трагедии и без катарсиса: к проблеме трансформации жанра в новейшей немецкой драматургии

На протяжении веков всевозможным трансформациям подвергалась как сама трагедия, так и теория этого жанра. Однако в основе своей современные дефиниции трагедии, при некотором различии формулировок, все же восходят к знаменитому определению, данному Аристотелем в VI главе «Поэтики»: «Трагедия есть

подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [1, 30]. В качестве основных признаков жанра, опять-таки вслед за Аристотелем, выделяются: наличие неразрешимого конфликта «без вины виноватой» незаурядной личности с высшими силами, заканчивающийся гибелью героя.

Что касается понятия катарсиса, краеугольного камня аристотелевской теории трагедии, то здесь ситуация иная. В философской литературе катарсис имеет более полутора тысяч различных толкований, которые сами по себе сделали предметом изучения и классификации. Разночтения связаны с тем, что Аристотель не объясняет, как он понимает «очищение», а греческое выражение «катарсис аффектов» имеет двоякий смысл и может обозначать: 1) очищение аффектов от какой-либо скверны 2) очищение души от аффектов. Соответственно аристотелевский катарсис можно толковать или как гармонизацию аффектов, или как их устранение.

Учение Аристотеля о трагическом катарсисе стало одним из спорных пунктов теории трагедии и впоследствии трактовалось в соответствии с характером той или иной эпохи и тем, что было определяющим во взглядах различных мыслителей. Предлагалось гедонистическое, этическое, воспитательное, эстетическое, патологическое, медицинское, психологическое, мифологическое, интеллектуальное и т.д. толкование катарсиса.

До сих пор, пожалуй, самым популярным является медицинское понимание катарсиса, предложенное в XIX веке немецким ученым Я. Бернайсом и разработанное его последователями. Согласно такому толкованию, трагедия, возбуждая в зрителе сострадание и страх, производит разряжение этих аффектов, направляя их при этом по безвредному руслу эстетической эмоции, и создает чувство облегчения.

В отечественной эстетике понимание катарсиса как завершающей стадии психического процесса, лежащего в основе эстетического восприятия искусства, обосновал Л.С. Выготский в книге «Психология искусства». Воздействуя на психику человека, произведение искусства, по его мнению, возбуждает «противоположно направленные аффекты», которые приводят «к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции» [5, 276].

Особое внимание катарсису как категории, вскрывающей сущность эстетического, уделял Д. Лукач. В контексте своей эстетики, основанной на теории отражения, он выдвигает на первый план социально-нравственное значение катарсиса. Эстетическое значение трагедии для Лукача неразрывно связано с социальным и этическим, он

видит его в той правде жизни, которую, очищая и возвышая, отражает искусство: «Катарсис, таким образом, производит потрясение повседневной картины мира, привычных мыслей и чувств, относящихся к человеку, его судьбе, к мотивам, которые им движут, однако это такое потрясение, которое ведет к лучшему пониманию мира, к более верному и глубокому постижению посюсторонней действительности, поэтому катарсис так тесно связан с этическими категориями преобразования и поступательного развития человека и человечества» [14, 276].

Говоря о внутреннем потрясении, просветлении и неопишемом духовном наслаждении, которые характеризуют состояние катарсиса, В.В. Бычков подчеркивает, что в катарсисе выражается самая суть эстетического опыта как одного из путей приобщения человека к духовному универсуму. Катарсис есть реальное свидетельство осуществления в процессе эстетического восприятия контакта между человеком и плеромой духовного бытия, сущностной основой космоса. Принципиальный отказ посткультуры (второй половины XX в.) от художественно-эстетического измерения в искусстве (в современных практиках), по мнению В.В. Быčkoва, закрывает для ее субъектов и катарсический путь в сферы Духа, прорыв материальной оболочки бытия, ограничив свое онтологическое пространство телом и телесностью, вещь и вещьностью [2, 362].

Элс Г.Ф. в монографии «Поэтика Аристотеля» вообще утверждал, что выделение катарсиса в основную категорию неправомерно, ибо не находит подкрепления в трудах Аристотеля [см. 19].

Воздействие и даже само существование катарсиса подвергает сомнению и Х.-Т. Леманн, крупный немецкий теоретик театра, автор известной книги «Постдраматический театр». Говоря о «якобы целительном воздействии эмоциональной разрядки в театре», он возражает, что выброс гнева гораздо эффективнее осуществляется на футбольном матче, а страх и агрессию человек переживает непомерно ярче при просмотре обыкновенного триллера [12, 390].

Однако каковы бы ни были эстетические концепции катарсиса, он остается одной из главных целей искусства. Так, В. Иванов в книге «Лик и личины России» писал: «Ужас и мучительное страдание – именно по формуле Аристотеля – поднимает у нас со дна души “жестокая” (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского, но и приводит нас всегда к возвышающему, освобождающему потрясению, запечатлевая этим подлинность и чистоту своего художественного действия, — как бы мы ни истолковывали “очищение”, это понятие, о содержании которого столько спорим с точки зрения психологической, метафизической или моральной» [9, 360].

Кроме того, в настоящее время теоретики и психологи выработали диалектическое представление о катарсисе, подразумевающее рациональное (интеллектуальное) и

эмоциональное воздействие эстетического явления на человека, одновременно осознание и эмоциональное переживание.

Таким образом, говоря о катарсисе, мы будем иметь в виду высший духовно-эмоциональный результат эстетического воздействия искусства, а в нашем случае трагедии, на человека.

XX век, особенно последняя его треть, отмечен явлением жанрового синкретизма, размыванием не только межжанровых, но и межродовых границ. Но процесс трансформации жанров начался гораздо раньше. Если говорить о трагедии, то существенные изменения в ее жанровой природе происходят уже в XIX веке. Реальность буржуазного общества оказалась критической для самого существования этого жанра — жизнь бесконечно дробится, подчиняясь трезвой прозе обыденности; одновременно разрушается риторический канон литературных форм, рушится противопоставление стилей по их «высоте» и торжествует «среднее» — в драматургии «драма» как средний между трагедией и комедией вид.

XX век, при том что драматургия этой эпохи передает в первую очередь трагическое мироощущение человека, продолжает тенденцию вытеснения трагедии драмой. П. Пави подчеркивает, что следует четко различать трагедию как литературный жанр со своими собственными правилами и трагическое как антропологическую и философскую категорию, которая обнаруживается во многих других художественных формах и даже в человеческой жизни [17, 384]. Это разделение, как отмечает П. Пави, становится очевидным при рассмотрении различных философских концепций трагического:

1) литературная и художественная концепция, относящаяся главным образом к трагедии (Аристотель);

2) утвердившаяся в XIX в. метафизическая и экзистенциальная концепция трагического, которая выводит трагическое искусство из трагизма человеческого существования (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Шелер, Лукач, Унамуно) [там же].

Что же представляет собой в наше время трагедия и можно ли вообще использовать этот термин в отношении драматических произведений, которые сегодня причисляют к этому жанру? А также что собой представляет катарсис в наши дни? В поисках ответов на эти вопросы обратимся к новейшей немецкой драматургии.

В последней трети XX века драма как род литературы подверглась радикальным изменениям. Тотальная эпизация драматического текста, подмена действия рефлексией персонажей, распадение конфликта на ряд локальных антиномических ситуаций, маски и типажи вместо полноценных характеров, обособление языка, аморфная, фрагментарная структура — таковы приметы драматургии этого периода. Для обозначения характера происшедших перемен Х.-Т. Леманн ввел термин «постдраматический театр», который в последнее время активно используется и в российской театральной среде. Другой исследователь драмы и театра Германии Ю. Шрёдер так

говорит о тотальной деконструкции драматической формы и новом театральном языке: «“Постдраматический театр” ... это театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времён Аристотеля – мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом...» [24, 1080]. При этом все исследователи отмечают ярко выраженный перформативный характер «постдраматического театра».

Однако уже в середине 90-х годов в немецкой драматургии намечается смена художественной парадигмы. В это время в Германии ярко заявляет о себе новое поколение драматургов. Молодых талантливых авторов, очень разных по стилю и характеру дарования, объединяет интерес к современной пьесе, разворот в сторону действительности, обостренное чувство реальности. Критики и театроведы заговорили о том, что на смену «постдраматическому театру» пришел «новый реализм». По мнению Ю. Шрёдера, «обесцениванию символического языка в пользу театра, который путём саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную “театральность” ... “новый реализм” противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия» [24, 1080]. Говоря о новой немецкой драматургии, Шрёдер отмечает: «Она всё изобретательнее и виртуознее ищет точки пересечения реального и фикционального и тем самым в равной степени миметически и критически реагирует на действительность» [там же, 1115].

Этого же мнения придерживается интендант и главный режиссер знаменитого театра «Berliner Schaubühne» Томас Остермайер. Он считает, что молодые авторы «пытаются восстановить перерезанную пуповину, которая снова свяжет их с действительностью, обращаясь к чрезвычайно актуальным социально-политическим темам, таким как безработица и крушение семьи. При этом новые драмы...разворачивают богатую палитру инновативных (пост) драматических форм, смешивая различные жанры и тональности» [см. 23].

Молодые драматурги – Д. Лоэр, М. фон Майенбург, Р. Шиммельпфенниг, Т. Йонигк, О. Буковски, Р. Поллеш, Х. Крауссэр, М. Ринке, И. Бауэршима, К. Шлендер и др. – пишут о том, что волнует современного человека: о семейных и социальных проблемах, о новых источниках информации и их влиянии на нашу жизнь, о глобализации и давлении конкуренции, о межличностных отношениях, о садизме и агрессии, о страхах и комплексах, об отчуждении и одиночестве, т.е. обращаются в первую очередь к теневым – драматическим или трагическим сторонам бытия современного человека. К ним, без сомнения, применимы слова российского драматурга М. Дурненкова: «Новая драма – это абсолютно аутентичная реакция на то состояние и время, в котором мы живём» [8, 4].

Таким образом, новое поколение драматургов поворачивается лицом к современности, но при этом берет на вооружение весь арсенал разнообразных инновативных, экспериментальных форм и приемов, созданных предыдущей эпохой.

Пестрая картина современной немецкой драматургии свидетельствует о поиске нового отношения к действительности. Молодые авторы, как правило, отказываются от непосредственного ее отражения, прибегая к так называемым стратегиям «обходного пути» (термин Сарразака): реалии современной жизни они передают с помощью яркой художественной условности. В этом смысле удачным представляется актуализированный С. Городецким термин «условный реализм», который он применяет к творчеству драматурга Р. Шimmelъпфеннига в своей диссертации «Проблема художественной структуры пьес Роланда Шimmelъпфеннига» [6, 4]. Кстати, это первый серьезный опыт теоретического осмысления феномена новейшей немецкой драматургии, тем более ценный, что мы имеем дело не с завершенным явлением, когда существует временная дистанция, необходимая для рефлексии, а с динамичным процессом, разворачивающимся у нас на глазах.

Возвращаясь к вопросу об «обходных стратегиях», можно в качестве примера привести технику очуждения в эпических драмах Деи Лоэр, зашифрованный, символический язык Мориса Ринке, концентрированную образность пьес Ингрид Лаузунд и т.д.

Таким образом, если вернуться к аристотелевскому определению трагедии как подражания действию, можно утверждать, что в новейшей немецкой драматургии происходит реабилитации мимесиса, возрождение миметической функции драмы, утраченной в период господства «постдраматического театра».

Обратимся к творчеству тех молодых драматургов, пьесы которых рассматриваются критиками и исследователями в контексте категорий трагедии и трагического.

Роланд Шimmelъпфенниг для новейшей немецкой драматургии фигура во всех отношениях знаковая. С одной стороны, его пьесы знаменуют собой свойственный новому поколению немецких драматургов переход от постмодернистской деконструкции, от автономной театральности «постдраматического театра» к «новому реализму». С другой стороны, они отражают не менее характерную его особенность, связанную с новаторством в области драматургической формы. Это порождает среди исследователей творчества Р. Шimmelъпфеннига споры о том, к какому театру – «постдраматическому» или драматическому следует отнести пьесы драматурга.

В текстах Шimmelъпфеннига наблюдается сопряжение двух планов – реалистического, с одной стороны, и метафизического, магического, сказочного, фиктивного – с другой. Это позволило ряду немецких исследователей обозначить метод драматурга как

«магический реализм». Как известно, под «магическим реализмом» понимается художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира, это дуалистическое сосуществование реального и иррационального, мифически-магического. Существует мнение, что «магический реализм» воплощает понимание мимесиса XX – XXI века. Если раньше мимесис толковался как подражание искусству действительности, то в наше время это понятие, очевидно, следует трактовать шире. Мимесис уже не ограничивается лишь повторением, имитацией и передачей реальности, это теперь и «игра-симуляция», то есть удвоение жизни. Н.Т. Рымарь, ссылаясь на А.Ф. Лосева, говорит о том, что творческий акт заключается не в воспроизведении конкретного материала, а в углубленной разработке его сущности [20, 11], что изображение предмета связано с его интерпретацией, его художественным конструированием, позволяющим, уходя от «подражания» в буквальном, физическом смысле, раскрывать его внутреннюю смысловую природу [там же, 10].

Как отметит А. Гугнин, магические реалисты устраняют дилемму рационального и иррационального сознания с помощью восстановления в правах мифически-магического мировидения: «Магический реализм – отрицание плодотворности рационалистического мышления и поиски более продуктивных жизненных основ, приводящих всех магических реалистов к мифически-магической модели мировидения, которую они пытаются понять, выразить художественно и (в зависимости от индивидуальных особенностей таланта) рационализировать» [7, 490-491].

Творчество Р. Шimmelъфеннига, по крайней мере, определённый корпус его текстов, вполне вписывается в эту концепцию. Более того, в этом смысле оно вступает в диалог с традицией, хотя и не ставшей в немецкой литературе особенно продуктивной, но, тем не менее, занявшей определенное место в общей литературной картине Германии XX века. Речь идет о «магическом реализме» 20-х, а затем 40-х годов.

Но нас сейчас интересует не столько художественный метод Р. Шimmelъфеннига, сколько тот факт, что его пьесы свидетельствуют о сохранении миметической функции драматического текста в творчестве немецких театральных авторов нового поколения.

Обратимся к пьесе Р. Шimmelъфеннига «Арабская ночь» и посмотрим, как в ней реализуются (или не реализуются) другие составляющие классического определения трагедии.

В пьесе «Арабская ночь» описывается жизнь обитателей многоэтажки где-то на окраине современного города. В центре находятся шесть персонажей: молодая арабская женщина Фатима Мансур, лаборантка Франциска Деке, у которой Фатима снимает комнату, возлюбленный Фатимы Калиль, слесарь Ганс Ломайер и сосед из дома напротив Петер Карпати. Реалии жизни и быта центральных и

второстепенных персонажей, хотя и прочерчены пунктиром, вполне узнаваемы и типичны для этой социальной среды: в доме проживают иммигранты, рабочие, служащие низшего звена. Тем самым пьеса отвечает требованию жизнеподобия и наличия конкретных черт обыденно-очевидной реальности, свойственному магическому реализму. Действие начинается с банальной бытовой ситуации – аварии в системе водоснабжения и поломки лифта. Но эти рядовые происшествия обретают статус роковых случайностей, которые инициируют цепь непредсказуемых событий, необъяснимых с помощью логики обыденного сознания. Очевидная повседневная реальность оказывается тесно спаянной со второй реальностью – сказочной, магической, существующей по иным законам. Магическое пространство выстраивается через сны, видения и воспоминания персонажей. Так, история Франциски – это современная версия спящей красавицы, разбуженной принцем – слесарем Ломайером. Судьба соседа Карпати, заточенного в бутылку из-под коньяка, вызывает в памяти участь восточных джинов. Но, прежде всего, переход в параллельное магическое пространство осуществляется через сны Франциски, в которых она – уже не мало оплачиваемая лаборантка, ежедневно выполняющая механическую рутинную работу, а похищенная в Стамбуле белокурая девочка, ставшая женой шейха. Причем это не личное альтернативное пространство Франциски – участниками драматических событий ее восточной Одиссеи, не покидая многоэтажки, становятся и другие персонажи – Ломайер и Карпати. При этом действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов. Отсылка к этой второй реальности содержится в самом названии пьесы: «Арабская ночь» вызывает стойкую ассоциацию со сказками «Тысячи и одной ночи». Уже на уровне заглавия происходит взаимодействие двух планов, но взаимодействие отнюдь не мирное: центральным событием пьесы становится ссора арабских эмигрантов, в результате которой Фатима из ревности убивает своего возлюбленного Калиля, при этом реальность мифологизируется с помощью культурных кодов, активизируя образ Востока нашего воображения; с другой стороны – вектор имеет и прямо противоположную направленность: происходит развенчание европейского мифа о сказочном Востоке через изображение сцен обыденной жестокости.

В пьесе присутствует некая высшая сила, проявляющаяся через роковые случайности, заложниками которых становятся персонажи и через которые реализуется представление о мире как энтропийном хаосе. Но если герои классической трагедии вступали в конфликт с судьбой, роком, фортуной, божественным или нравственным законом, то персонажи Шimmelъфеннига беспомощны, безвольны, они являются игрушкой в руках высших сил. Калиль, страстно влюбленный в Фатиму, спешащий к ней на свидание, не понимает, почему из-за поломки лифта он оказывается в квартирах других женщин и удовлетворяет их желания. Фатима не осознает, какая

сила гонит ее на поиски Калиля и заставляет всадить нож в грудь любимого. Карпати не знает, как оказался в квартире Франциски, соседки напротив, и покорно принимает странный поворот судьбы – заточение в бутылку. Персонажи не понимают ни себя, ни другого, ни происходящего с ними. В результате и зритель оказывается сбитым с толку, он лишен уверенности в правильности своей реакции. Возникает конфликт зрительского восприятия.

Говоря о современной немецкой драматургии, московский критик Е. Ковальская отмечает, что героев в ней нет – есть персонажи, притом не слишком обаятельные: «Подростками они ездят толпой на футбол. Когда приходит время любить, жуют чипсы. Валяясь с подругами на лужайке, целуются, принимают наркотики и смотрят на луну. Повзрослев, они остепеняются. Спят со своими прагматичными женами, и луну им заменяет электрическая лампочка... но жизни – той авантюрной, полной открытий, крушений, вдохновения, жизни, которая наполняла существование героев классической драматургии, в них нет и в помине. Последний, самый яростный бунт, на который способны наши герои, – это драка в вагоне после футбольного матча» [11, 12]. Е. Ковальская считает, что дело тут не в том, что немцы со времён штурмеров сильно измельчали, дело в эпохе, на которую пришлось жизнь этих персонажей и их авторов: «Европа собирает в кулак свои истончающиеся жизненные силы, она объединяется – против угрозы терроризма, американского доллара и расправляющего плечи Востока, и это союз слабых, анемичных эгоцентриков, живущих на обломках Ренессанса с его культом личного успеха. Но времена не выбирают...» [Там же, 12-13].

Измельчавшие в масштабах герои населяют и пьесы Р. Шimmelъфеннига. Утрата ими идентичности, диссоциация собственного Я находит выражение в конфликте между душой и телом, дневной и ночной ролью, внешней оболочкой и скрытой сущностью, чувством и карьеризмом и пр.

Все вышесказанное применимо и к другой пьесе Р. Шimmelъфеннига – «Золотой дракон». «Золотой дракон» – так называется китайско-вьетнамско-тайский ресторан быстрого питания в одном из городов Германии. Как само название, так и весь восточный антураж (ковры, красные фонарики, названия экзотических блюд, завораживающий, заклинательный ритм фраз) работают на сказочно-мифологизированный образ Востока. Эту мысль озвучивает один из персонажей, с удивлением обнаруживший в квартире приятеля юную китайку-нелегалку: «Ты похожа на китайского кузнечика. Невероятно. Что за явление такое среди ночи. В один момент в комнате возник целый огромный континент. Ты принесла с собой тысячи лет истории! Истории, понимаешь? Китай. Китайская стена. Запретный город. Пустыни. Желтая река. Шелковый путь. Изобретение пороха и книгопечатания. Все это – Китай. Миллиард китайцев» [22, 375]. Причем слова эти вложены в уста пьяного озлобившегося из-за измены жены

мужчины, который через несколько минут зверски изуродует девушку, до того вынужденную продаваться за еду приятелям своего хозяина. Ее судьба раскрывается в притче о голодной стрекозе, которая с наступлением холодов становится жертвой предприимчивого муравья и всю долгую, долгую зиму вынуждена за еду обслуживать других муравьев, не зная, что уже давно пришла весна. А основная сюжетная линия связана с братом девушки, нелегально прибывшим в страну в поисках сестры. Он устраивается поваром в ресторан «Золотой дракон», где истекает кровью и умирает после того, как ему газовым ключом выдирают больной зуб, причинявший ему нечеловеческие муки. Будучи нелегалом, он не мог обратиться к врачу. Его закатывают в ковер с изображением золотого дракона и бросают в реку. За восточной сказкой скрывается иммигрантский ад. Фантастические и магические элементы – собравшиеся в отверстие из-под вырванного зуба родственники юноши, с которыми он беседует перед смертью, его посмертное возвращение домой по реке – играют роль некой поэтической условности, упомянутого уже «обходного пути» в изображении современной реальности. Как отметил театровед Вольф Иро в отношении текста другого автора, «социальная насыщенность текста на наших глазах прорастает поэзией» [10, 11]. Причем, как отмечает С. Городецкий, язык художественной условности порой превалирует над реалистичностью изображения [6, 12]. П. Михальчик, автор предисловия к сборнику пьес Шimmelъфеннига, вспоминая свое первое впечатление от встречи с его драматургией, так описывает свое состояние: «Было ясно, что это некий сотканный поэтический мир, мир, связанный со снами, но было ясно и то, что сны здесь были не те, к которым мы привыкли. Обычно в снах не бывает безработных» [16, 7]. Далее театровед отмечает: «В поэтической логике... растворяются внутренняя и внешняя стороны драмы, сознание и действие становятся единым целым» [там же, 13]. С. Городецкий в этой связи говорит о субъективации объективного как о важном художественном приеме драматурга, раскрывающем особенности психологии современных людей. Под субъективацией объективного он понимает переход от объективного эпического плана, наследуемого Шimmelъфеннигом у Брехта, к сосредоточенности на субъективном сознании персонажей [6, 8]. Но если Брехт прибегал к эпизации с целью раскрытия подлинной сути происходящего на сцене или истинного лица персонажа, чтобы побудить зрителя к активному мыслительному процессу, здесь она выполняет иную задачу: показать утрату персонажами идентичности и создать некое игровое пространство, в котором трагическое ослабляется иронией, разбавляется комическим. Таким образом, Шimmelъфенниг отходит и от брехтовской концепции эпического театра, и от требования Аристотеля, предвещающего к трагедии как «подражанию действию... посредством действия, а не рассказа» [1, 30]. Его персонажи не столько действуют и говорят между собой, сколько рассказывают о себе, причем преимущественно в третьем лице. Так на

формальном уровне реализуется отношении к себе как к Чужому. Этот излюбленный Шimmelъфеннигом прием очуждения в пьесе «Золотой дракон» доводится до предела: пятеро персонажей – молодой мужчина, женщина за шестьдесят, молодая женщина и двое мужчин в годах – исполняют все роли, причем артисты в возрасте играют молодых героев, женщины – мужчин и т.д. Так, МОЛОДОЙ МУЖЧИНА исполняет роль дедушки, Азиата, Официантки, Стрекозы, ЖЕНЩИНА ЗА ШЕСТЬДЕСЯТ – роли восемнадцатилетней Внучки, Азиатки, Муравья, Хозяина продуктовой лавочки и т.д. При этом они не столько играют, сколько излагают события. Стремительная смена перспективы, переходы между точками зрения разных персонажей, всевозможные ракурсы, повторы, подхваты напоминают музыкальную фугическую разработку темы, создавая особую магию интонационно-ритмического рисунка пьес, которая, в свою очередь, становится инструментом очуждения.

При наличии многочисленных персонажей, связанных с ними историй и сюжетных линий, невозможно говорить и о единстве действия, выдвинутом Аристотелем в качестве важнейшего принципа трагедии. Этому качеству пьес Шimmelъфеннига соответствует специфическая мозаичная композиция, которую С. Городецкий переделал как калейдоскопическую [6, 3-4]. Разрозненные фрагменты, периодически повторяющиеся и всякий раз складывающиеся в определенный рисунок, как правило, скреплены каким-то ключевым образом. В пьесе «Арабская ночь» – это многоэпизодная, в «Золотом драконе» – восточный ресторан «Золотой дракон», вокруг которого группируются истории всех персонажей: Дедушки, который никак не может смириться с уходом молодости, молодой девушки, которую возненавидел возлюбленный, узнав, что она беременна, брошенной женой мужа, владельца лавки, продающего своим приятелям китайскую девушку, двух стюардесс, обнаруживших в супе окровавленный зуб. Это истории одиночеств, утрат, непониманий и жестокости.

Таким образом, взаимодействие магического и реалистического позволяет Шimmelъфеннигу показать хаос современной жизни, реализующийся через роковые случайности; разобщенность, одиночество людей в большом городе, кризис идентичности и другие проблемные стороны современного бытия. Считая Шimmelъфеннига поэтом среди драматургов, Михальчик так характеризует его связь с реальностью: «Когда смотришь, как легко, начиная с “Арабской ночи”, Шimmelъфенниг умеет интегрировать свою поэзию в замкнутое функционирующее действие, как вплетается в величайшую из всех иллюзий то, что называют реальностью, но что на деле является его фантазией, тогда понимаешь, какого высокого ранга этот автор..., в своей способности показать трансцендентное в здешнем, рассказать о любви с объективных позиций, погрузить людей в элементарные ситуации Шimmelъфенниг приближается к идеалу, которым стал Чехов для всей эпохи модерна. Вероятно, больше

реальности, чем можно обнаружить у Шиммельпфеннига, у современного поэта и быть не может. Эти пьесы реконструируют действительность не благодаря деталям, не благодаря современным реалиям, а благодаря своей целостности, своей бездонности и даже холоду, отличающему наше время... Таким образом, Шиммельпфеннигу удастся схватить столько реальности, сколько не снилось иному натуралисту или просветителю» [16, 10-11].

Каким же образом воздействуют на читателя / зрителя такого рода пьесы и поставленные по ним спектакли? Хотя налицо трагические коллизии и в каждом случае гибель нескольких персонажей, зритель вряд ли испытает катарсис в аристотелевском понимании. Сказочно-магическая, условная форма создает дистанцию, некий «безопасный» зазор, позволяющий воспринимать происходящее как выдумку, как «предмет искусства». По выражению Х.-Т. Леманна, происходит некая анестезия страха и страдания: «Подражание не было бы подражанием, если бы оно не перевоссоздавало объект (иначе это было бы повторением оригинала). Путем <...> ослабления, приглушения, редукции реального оно создает восприятие, которое иначе, вероятно, было бы непереносимым» [12, 391]. Чуткий зритель еще может испытать сострадание к персонажам, но не страх. К тому же вряд ли он идентифицирует себя с ними, хотя бы потому, что публика в зале отличается от персонажей по своему социальному и образовательному статусу. Можно, видимо, говорить о некоем расширении сознания, о приобщении к чужой боли, к «духовному универсуму» (В.В. Бычков), но никак не об очищении и освобождающем потрясении, связанном с понятием катарсиса. Да и причислять эти пьесы к жанру трагедии было бы, по всей видимости, некорректно. Здесь нет ни выдающихся героев, вступающих в неразрешимый конфликт с высшими силами, ни поднимаемых в трагедии кардинальных вопросов бытия, ни масштабности событий, ни бьющей через край полноты жизни. Нарушены и формальные требования, предъявляемые к этому жанру классической теорией со времен Аристотеля. Речь здесь, таким образом, идет о собственно «драме», хотя и сочетающей в себе элементы трагического и комического, однако, отражающей при этом преимущественно трагическое мироощущение современного человека.

Если задать критикам или литературоведам Германии вопрос о том, кто из молодых является главным трагиком наших дней, без сомнения прозвучит имя Деи Лоэр.

В 1997 году Д. Лоэр пишет пьесу «Синяя Борода – надежда женщин». Как известно, Синяя Борода – чудовище из одноименной сказки Ш.Перро («La Barbe Bleue»), впервые напечатанной в его «Историях и сказках былых времен» (1697). Согласно рассказу Перро, кавалер Рауль покинул свою седьмую жену в замке, оставив ей ключи и запретив входить в одну из комнат. Нарушив запрет, та

обнаружила кости шести своих предшественниц, но сама сумела спастись. Практически та же версия предлагается в одноименной сказке братьев Гримм.

Пьеса Д. Лоэр «Синяя борода – надежда женщин» представляет собой римейк сказки Шарля Перро, действие которой перенесено в наше время. Дея Лоэр сохраняет и основную сюжетную канву, и количество женщин, но при этом индивидуализирует каждую из них, дописывает ее историю, подвергает трансформации образ главного героя, изменяет мотивы поступков персонажей, вскрывая болевые точки взаимоотношений мужчины и женщины в современном мире.

Синяя Борода в пьесе Деи Лоэр – ничем не примечательный, совершенно посредственный молодой человек по имени Генрих Блаубарт. Это своего рода «человек без свойств», и в этом плане он очень удобен для женщин, проецирующих на него свои желания. По профессии Блаубарт – продавец дамской обуви. При этом он совершенно равнодушен к женским ногам, а выбрал этот род занятий лишь потому, что все предыдущие, в которых он себя пробовал, требовали от него слишком большой отдачи, фантазии или эмоций. Но его, казалось бы, ничем не выдающаяся профессия пробуждает в женщинах романтические ассоциации: когда Блаубарт, стоя на коленях, надевает туфельку на женскую ножку, её обладательница невольно вспоминает о рыцаре, чудесным образом превратившем замарашку Золушку в принцессу. В этот момент, как говорится в пространный эпическом прологе, вряд ли хоть одной из них приходит в голову другая присказка из сказки: *Ruckedigu / ruckedigu/ Blut im Schuh* (Погляди-ка, посмотри,/ А башмак-то весь в крови). Вспомним, что, согласно одной из версий, Синяя Борода обнаружил предательство жены именно благодаря застывшей на её башмаках крови. Так, уже в прологе содержится непосредственная отсылка к сказке, указывающая на то, что должно произойти в дальнейшем.

Имена женщин Синеи Бороды глубоко укоренены в мировой художественной культуре. Первую женщину, единственную, которую действительно любил Блаубарт, звали Юлией. Юлия – немецкая версия Джульетты, однозначно отсылающая к трагедии Шекспира, к мотиву совершенной любви, верности до гроба и единения в смерти (*Liebestod*). Познакомившись с Блаубартом на скамейке в парке, Юлия признается ему, что, согласно гороскопу, сегодня ей предстоит встретить мужчину, которому она сохранит верность до самой смерти. Через несколько часов знакомства, после осчастлививший их близости, Юлия просит Генриха повторить за ней клятву: отныне перед Богом и людьми они муж и жена и будут хранить друг другу верность, пока смерть не разлучит их. Генрих повторяет за Юлией слова клятвы, принимая их за красивую игру. Он готов говорить своей неожиданно обретенной возлюбленной «я люблю тебя», но отказывается

произнести «я люблю тебя безмерно» („Über die Maßen“), не понимая того, что кроется за этими словами. Нелепой игрой кажется ему и предложение Юлии умереть вместе. Чтобы доказать Генриху всю серьезность происходящего и безмерность своей любви, она выпивает яд и умирает. Однако Liebestod, подсказанный претекстом финала, в свою очередь связанный с богатейшей традицией в мировой литературе и искусстве, от древних мифов до Вагнера, сорван. Ромео отказывается следовать за своей любимой. По сути, в пьесе проигрывается ситуация: вот что произошло бы, не люби Ромео Джульетту столь совершенно и безмерно, как это написано у Шекспира. На протяжении всего дальнейшего действия Блаубарт расплачивается за то, что нарушил высший мифологический порядок, избрав банальный земной путь. Смерть Юлии, подобно вагнеровской Сенте сохранившей верность возлюбленному до самой смерти, не несет ему избавления. Скитания Летучего Голландца с этого момента только начинаются. Тем самым опрокидывается еще одна архетипическая модель. Однако нужно сказать, что и «безмерность» Юлии имеет вполне объяснимую причину: она смертельно больна и, принимая яд, стилизует свою смерть под великую любовь. В результате в пьесе Лоэр возникает картина обесценивания любви в наше меркантильное время, когда цветаевская формула «безмерности в мире мер» оказывается фатальной. Блаубарт осужден на роковой опыт общения с чуждыми ему женщинами, на роль убийцы, которому в финале самому суждено погибнуть от руки идеальной слепой возлюбленной – двойника Юлии-Джульетты. Таким образом, «игра в классику» высвечивает убогость и приземленность нынешних страстей, а насилие представлено как единственный способ разрешения несовершенных любовных коллизий в современном мире.

Таким образом, обращаясь к архетипическому персонажу и архетипическому сюжету, Лоэр переигрывает их в соответствии с нравственно-психологическими проблемами своего времени. При этом образ Синея Бороды в драме оказывается сниженным. Вместо сказочного злодея, которым уже несколько веков пугают детей, перед нами предстает измельчавший персонаж, который убивает ради того, чтобы его оставили в покое, открещиваясь тем самым от любви и жизни.

Как мы видим, пьеса заканчивается трагически: смертью семи женщин Синея Бороды и его собственной. Но ни сочувствия, ни страха происходящее не вызывает. «Максимальная сила – сила ума, чувства и прежде всего действенной энергии» трагических героев [4, 138], эта важная предпосылка трагедии, у Д. Лоэр отсутствует. Напротив, драматург всячески подчеркивает посредственность своего «героя», способного вызвать в зрителе скорее не участие, а безразличное недоумение.

К числу вечных образов, будоражащих фантазию художников всех времен, принадлежит и Медея, героиня драмы Д. Лоэр «Манхэттенская Медея» („Manhattan Medea“, 1999). Д. Лоэр, опираясь на трагедию Еврипида, сохраняет основную сюжетную канву, характеры, мотивы поступков, но, как и в первом случае, переносит действие в наше время, вводя несколько дополнительных персонажей и меняя некоторые обстоятельства сообразно современной ситуации. Главные герои, Медея и Ясон (в пьесе его называют Джейсоном) – беженцы, нелегально въехавшие в Америку, спасаясь от войны на Балканах. Действие разыгрывается в ночь перед свадьбой Ясона, который собирается жениться на Клэр, юной и прекрасной дочери богатого фабриканта Свитшоп-босса, чтобы навсегда покончить с преступным прошлым и нищетой. Художественное время расширяется за счет прошлого, которое реконструируется в монологах и диалогах героев. Из них мы узнаем, что город Ясона был разрушен во время очередного налета, и он бежал вместе с матерью на юг, к морю. Мать, слишком слабая, чтобы одолеть дорогу, просит Ясона убить ее. Это преступление страшным грузом ложится на его плечи. Он приходит в деревню, где живет Медея с отцом и братом. Влюбившись в Ясона с первого взгляда, Медея обкрадывает отца и вместе с братом и возлюбленным бежит в Америку. Подкупив капитана, они оказываются на корабле, имея при себе лишь скудные запасы еды. Медея беременна, поэтому, по мнению брата, они тратят на неё слишком много еды, а когда рождается ребенок, и вовсе начинают голодать. Брат Медеи во время очередной ссоры предлагает избавиться от ребенка, и тогда перепуганная мать убивает его, а тело при помощи Ясона сбрасывает за борт. Эта общая вина свяжет Медею и Ясона крепче любви. По прибытии в Америку они поселяются в Манхэттене, в районе Чайнтауна, и, оказавшись на самом дне, живут мошенничеством и случайными заработками. Устав от такой жизни, Ясон влюбляет в себя дочь одного и самых влиятельных людей Манхэттена и мечтает начать все с начала. Сына он собирается забрать с собой, а Медею в его новой жизни отведена роль приживалки, которая, из жалости оставленная в доме молодых, вынуждена будет исподволь наблюдать за их счастьем.

Медея, как и большинство героев Лоэр, показана на распутье, в момент мучительной внутренней борьбы, когда в ней зреет решение отомстить Ясону. На протяжении всех десяти картин героиня стоит перед домом Ясона и Клэр и поочередно беседует с привратником Веласкесом – мастером подражания, в свободное время копирующим картины своего великого однофамильца, трансвеститом Дези, Ясоном, Свитшоп-Боссом и своим сыном. Через образ Веласкеса Лоэр вводит в пьесе тему подражания в искусстве и одновременно обнажает собственный прием – интертекстуальный диалог, «подражание» Еврипиду, цитацию не только претекста, но и произведений изобразительного искусства. Медея пытается разобраться в себе и

своих мотивах: «Не ради Джейсона / Не ради себя / Не ради ребенка / Не потому что в моей руке был нож / Ради закона» [13, 40] и позже «Ради Джейсона / Ради ребенка / Потому что в моей руке был нож / Ради закона» [Там же, 53], добавляя «Больше нет никакого другого закона, я – закон» [Там же]. Таким образом, в пьесе нет «действия» как такового, а есть «ситуация» принятия решения, рассказ о прошлом и настоящем и продолжительное «проговаривание» рассуждений и сомнений героини.

С одной стороны, Медея Деи Лоэр, при всех раздражающих ее страстях, все-таки лишена цельности и мощи мифологического персонажа и, в общем, подтверждает тезис об измельчании героев новейшей драматургии, о процессе «дегероизации» последних. С другой стороны, Д. Лоэр показывает, как маленький человек отнюдь не царственного происхождения, измученный жизнью и загнанный в тупик жестокими обстоятельствами, способен на поступки и чувства, ставящие его в один ряд с великими мифологическими и литературными «предками». Д. Пильц в своей статье «Дея Лоэр: драматургия первых и последних вопросов. Письма несуществующему богу» говорит о том, что герои Лоэр – беженцы, иммигранты, революционеры – и даже те, кто отнюдь не заслуживает сочувствия – убийцы, насильники, проститутки – задаются вопросами вопросов человеческого бытия – о далёком боге и вечной любви, о смерти и тоске по несбывшемуся [см. 23]. Это роднит пьесы Д. Лоэр с классическими трагедиями, в которых ставятся кардинальные вопросы человеческого бытия. Сама Лоэр 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» [18, 10]. Все пьесы Лоэр, помимо уже упомянутых, 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 Еврипид и Софокл для своего времени. Как и они, Дея Лоэр говорит о семейных и общественных связях, которые одновременно и разрушают и сохраняют жизнь... В её театре речь всегда идёт обо всём. И при том на самом крохотном пятачке. 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, эта чёрная ярость оградят её от всякого ханжеского морализаторства» [18, 10-11]. Не случайно на родине Дею Лоэр считают едва ли не Кассандрой современной драматургии – сквозь роковые конфликты её драм видятся образцы классической трагедии.

Однако в отличие от авторов классических трагедий, сочувствовавших своим героям, Д. Лоэр не спешит декларировать свою позицию. Принцип изображения героев на распутье, озвучивание аргументов «за» и «против» того или иного решения, «показ» их со стороны выдает авторскую дистанцию, в принципе свойственную современной немецкой драматургии. Этим объясняется зачастую открытый либо невнятный, либо множественный финал современных пьес. Конфликт переносится в сознание зрителя, который сам должен решить, кто прав, кто виноват. По-видимому, это наследие нравственного релятивизма, порожденного постмодернизмом.

Следующий текст, о котором пойдет речь, продолжает традицию пьес о конфликте поколений в немецкой драматургии. В XX веке конфликт отцов и детей становится одним из центральных в экспрессионистской драме, затем выдвигается на первый план в послевоенный период, когда основной темой немецкой литературы становится осмысление недавнего трагического прошлого; тема вины отцов с новой силой звучит в 60-е гг., в период студенческих волнений, и, наконец, конфликт отцов и детей становится достоянием современной драматургии, отражая драматические процессы конца XX – начала XXI вв.

Особый пласт драматургии составляют пьесы, посвященные подросткам, формой протеста которых становится асоциальное поведение, нарушение общепринятых морально-этических норм, в том числе в сфере взаимоотношения полов. Начиная с 90-х годов прошлого столетия, тема «эротического бунта» подростков приобретает семейно-бытовой характер. В конце XX века институт семьи претерпевает серьезные изменения. Семья сегодня зачастую представляет собой лишь иллюзию коммуникации. Новые ценности эпохи глобализации ведут к отчуждению человека и разрушению межличностных связей. Молодые люди, несмотря на избыток информации, чувствуют себя одинокими в безграничном враждебном космосе человеческого бытия. Их родители, не успевающие за стремительно развивающимся миром, кажутся им неудачниками, не приспособленными к новым условиям жизни. Поток насилия, льющийся из средств массовой информации, захватывает семью.

О насилии, творящемся за фасадом семейного благополучия, о разобщенности и одиночестве идет речь в пьесах Д. Лоэр «Татуировка» («Tätowierung», 1992), Л. Бэрфуса «Сексуальные неврозы наших родителей» («Die sexuellen Neurosen unserer Eltern», 2003) и «Тест» («Die Probe», 2007), К. Шлендер

«Вермут» («Wermut», 2005), А. Файеля и Г. Шмидт «Удар» («Der Kick», 2006), Мариуса фон Майенбурга «Огнеликий» («Feuergesicht», 1998) и др.

Мариус фон Майенбург (1972) – один из самых значительных немецких драматургов нового поколения, режиссер, лауреат многочисленных драматургических премий. Драма М. фон Майенбурга «Огнеликий» явно перекликается с известной пьесой Ф. Ведекинда «Пробуждение весны. Детская трагедия» («Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie», 1891). У Ведекинда речь идет о 14-летних мальчиках и девочках, в которых просыпается голос пола. Всех персонажей пьесы можно условно поделить на две группы: старшее поколение, представленное родителями и учителями, являющимися носителями косной мещанской морали, и поколение детей, вступающих в период полового созревания и начинающих познавать мир и себя. Само название драмы «Пробуждение весны» и подзаголовок «Детская трагедия» представляют собой своего рода оксюморон, передающий контраст между пробуждающейся и трагически гибнущей юной жизнью. С другой стороны, здесь реализуется идея спаянности Эроса и Танатоса, которой в будущем суждено стать важнейшей составляющей теории З. Фрейда. Подростки, в которых появляется интерес к вопросам пола, пытаются всеми способами получить на них ответы. В первую очередь они обращаются к своим родителям, однако те, руководствуясь ханжеским кодексом буржуазной добропорядочности, либо игнорируют вопросы детей, либо отделяются общими фразами. В результате дети остаются один на один со своими муками и поисками, что в итоге оборачивается для них трагедией.

Так, Вендла Бергман, робко спрашивающая у своей матери, откуда берутся дети, не получает вразумительного объяснения. Мать отговаривается тем, что женщина, чтобы родить ребёнка, обязательно должна быть замужем и очень сильно любить своего мужа. Поверив словам матери, девочка, не понимая, что делает, отдается Мельхиору Габору, своему ровеснику, беременеет и в результате умирает от abortивных средств, навязанных ей матерью. Таким образом, мать, не сумевшая рассказать своей дочери о человеческой природе, становится виновницей её смерти. Мельхиор же попадает в исправительное учреждение.

Другой подросток, Мориц Штифель, мечтательный и ранимый, глубоко потрясён изменениями, происходящими в его организме. Он считает, что болен, страдает ужасным пороком, однако не может просить совета у родителей, которые озабочены лишь его учёбой и ставят мальчика в невыносимые психологические условия, говоря, что не переживут его провала на экзамене. Чтобы не стать причиной смерти своих родителей, Мориц совершает самоубийство. А на его похоронах отец из страха перед общественным мнением отрекается от сына, утверждая, что это не его ребёнок.

Судьбы других детей не менее трагичны: Ильза становится натурщицей и ведёт предосудительный образ жизни; Макс Тренк умирает от нервной горячки; остальные, скорее всего, научатся приспособливаться и превратятся в филистеров, став похожими на своих родителей.

Таким образом, Ф. Ведекинд в своей «детской трагедии» проводит мысль о несовместимости буржуазного общества и человеческого естества. Не удивительно, что эта пьеса была воспринята как оскорбление общественной морали и пятнадцать лет находилась под запретом. Лишь в 1906 г. она была поставлена Максом Рейнхардом и стала одной из самых популярных и часто инсценируемых драм нового направления. В 2007 году к ней обращается немецкий драматург Нуран Давид Калис и создает римейк «Пробуждения весны». Его подростки разговаривают на современном сленге, пьют пиво, озвучивают волнующие их вопросы в форме рэпа, они более циничны и грубы, чем их предшественники, но суть их «детской трагедии» остается прежней: «пробуждение пола» и непонимание со стороны взрослых, навязывающих им свои сомнительные жизненные ценности и устаревшие представления о приличиях.

Но хотя Ф. Ведекинд сам определяет жанр своей пьесы как «детская трагедия», мы наблюдаем здесь отступление от классического жанрового канона. Так, дети, являясь пассивными жертвами, не могут соответствовать статусу трагических героев. Да и сам конфликт пьесы скорее драматический, нежели трагический. В принципе, прояви родители большую чуткость по отношению к своим детям, он мог бы быть мирно разрешен.

В пьесе М. фон Майенбурга «Огнеликкий» родители подростков Курта и Ольги и вовсе либеральны. Они стараются проявлять понимание в отношении возрастных проблем своих детей. Дети же ненавидят родителей и выражают свой протест, поджигая окрестные дома. Огонь для Курта – это символ жизни, с помощью огня он старается «оживить» окружающий мир. Конфликтная ситуация усиливается инцестом: не признавая никаких табу, брат с сестрой удовлетворяют просыпающийся половой инстинкт в объятиях друг друга. Когда родители пытаются остановить пироманию Курта, он уничтожает их. Огонь для Курта – это разум, который всем управляет. В конце пьесы мальчик сжигает себя: «Суд совершится с помощью огня – над всем миром и всеми вещами, которые в нем есть», – говорит Курт в заключение [15, 195].

У Майенбурга отсутствует членение на сцены, они разделены графически – пропуском строк в тексте. Чередование коротких диалогических фрагментов задает пьесе стремительный темп, создавая нарастающую напряженность. Вставные монологи, имеющие более развернутый характер, передают воспоминания и переживания персонажей. Так мы узнаем о главном страхе детей: взрослении. Их

приводят в ужас натуралистические подробности, физические и бытовые реалии жизни, в которых они вынуждены существовать. Для них жизнь – это болезнь и гибель, а взросление – боль.

В финале пьесы пути детей расходятся. Ольга, напуганная жестокостью и радикализмом брата, после убийства им родителей покидает его и уходит с другом Паулем. Путь Курта – самоожжение, призванное помочь ему обрести свободу: «Отделиться от других, вырваться из цепи соединений и всё сделать непроницаемым, всё – непроницаемым и плотно упакованным» [Там же, 198]. Такой финал – катарсис для Курта, но не для зрителя. Курт откровенно циничен, жесток и непримирим и не вызывает ни симпатии, ни сочувствия. Здесь нарушается еще одно важное условие жанра: герои трагедии не должны быть ни идеальными, ни порочными, они должны быть хорошими людьми, совершившими вольно или невольно какую-то ошибку [см. 1, 40]. Действия Курта – не случайная ошибка, а продуманная череда жестоких поступков, направленных на уничтожение других и саморазрушение.

Подводя итог сказанному, процитируем П. Пави: «Традиционной трагедии более не существует, есть только стойкое чувство трагичности существования» [17, 388]. Наличие трагической коллизии и гибель одного или нескольких персонажей представляются недостаточным основанием для причисления к жанру трагедии целого ряда современных пьес, что зачастую делается критиками, театроведами и литературоведами. Более того, современные пьесы не вызывают и катарсиса в традиционном понимании. Они оставляют порой глубочайшее впечатление, но оно всегда тяжелое и безысходное и никогда не освобождающее. Это не возвышение души, а в лучшем случае психологическое и нравственное обогащение, позволяющее сделать личным отраженный в искусстве общественный опыт, развить способность человека к сопереживанию чужого горя и испытать чувства, которые вне эстетического события остались бы за пределами его личного опыта.

Библиографический список:

1. Аристотель. Поэтика [Текст] / Аристотель // Поэтика. Риторика. – С.Петербург: Азбука, 2000. – 348 с.
2. Бычков, В.В. Катарсис [Текст] / В.В.Бычков // Философия: энциклопедический словарь / под. ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2006. – 1072 с.
3. Ведекинд, Ф. Пробуждение весны. Детская трагедия [Текст] / Ф. Ведекинд. – СПб: Труд, 1913. – 36 с.
4. Волькенштейн, В.М. Драматургия [Текст] / В. Волькенштейн. – М.: Советский писатель, 1969. – 335 с.

5. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
6. Городецкий, С.И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига [Текст]. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Москва, 2011. – 25 с.
7. Гугнин, А.А. Магический реализм [Текст] / А.А. Гугнин // Литературная энциклопедия терминов и понятий: в 2 т.- М.: Просвещение, 2003. – Т.1. – с. 490-492
8. Дурненковы, В. и М. Культурный слой [Текст] / В. и М. Дурненковы. – М.: Эксмо, 2005. – 352 с.
9. Иванов, В. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория [Текст] / В.Иванов. – М.: Искусство, 1995. – 669 с.
10. Иро, В. Диссоциации [Текст] / В. Иро // ШАГ-4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте; ОГИ, 2011. – С. 8–11.
11. Ковальская, Е. Ощущение реальности [Текст] / Е. Ковальская // ШАГ-2. Новая немецкоязычная драматургия. - М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. - с. 12-13
12. Lehmann, H.-Th. Postdramatisches Theater [Текст] / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren. – 510 S.
13. Loher, D. Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen [Текст] / D. Loher. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 1999. – 134 S.
14. Лукач, Д. Своеобразие эстетического [Текст] / Д. Лукач. – т.4. – М.: Прогресс, 1987. – 454 с.
15. Майенбург, М. фон. Огнеликый [Текст] / М. фон Майенбург // Современные немецкие пьесы. – СПб: Стройиздат СПб, 2000. – С. 167 – 198.
16. Michalzik, P. Vorwort [Текст] / P. Michalzik // Roland Schimmelpfennig. Die Frau von früher. Stücke 1994-2004. – Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. – S. 7-16
17. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
18. Prinzenstrasse. Hannoversche hefte zur theatergeschichte [Текст] / Hrsg. J.Gross, U. Khuon. – Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, 1988. - 252 S.
19. Рабинович, Е.Г. «Безвредная радость»: О трагическом катарсисе у Аристотеля [Электронный ресурс] / Е.Г. Рабинович. - <http://www.ec-dejavu.net/c/Catharsis.html>

20. Рымарь, Н. Творческий потенциал мимезиса и «немиметических» форм в искусстве / Н. Рымарь [Текст] // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое / антимиметическое. – Самара: изд-во «Инсома-пресс», 2013. – с. 5-21

21. Schimmelpfennig, R. Die arabische Nacht [Текст] / R. Schimmelpfennig // Die Frau von früher. Stücke 1994-2004. – Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. – S. 305-342

22. Шиммельпфенниг, Р. Золотой дракон [Текст] / Р.Шиммельпфенниг // ШАГ-4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте; ОГИ, 2011. – С. 343-378

23. Schössler, F. Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher [Электронный ресурс] / F. Schössler. - [http: iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Schoess](http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Schoess)

24. Schröder, J. "Postdramatisches Theater" oder "Neuer Realismus"? Drama und Theater der neunziger Jahre [Текст] / J.Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. - München: Verlag C.H.Beck, 2006. – S. 1080-1120.

Из дискуссионных материалов к докладу:

- Очевидно, что драма о подростках и для подростков явление относительно новое. Если не впадать в полемический задор, утверждая, что «Ромео и Джульетта» – пьеса на молодежную тематику, то классическая драматургия к этой теме практически не обращается. Вместе с тем, вторая половина XX века приносит на сцену проблемы юности, они становятся все более частотными и к настоящему моменту наблюдается едва ли не «бум» подростковых пьес. В немецкой драме этот всплеск интереса особенно заметен (Й. Розельт «Трюфели», Д. Доббро «Леголэнд», Д. Штоккер «Куриная слепота», Л. Хюбнер «Дело чести», М. фон Майенбург «Огнеликий», даже Т. Вальзер с пьесой «Бродячие шлюхи», где герои выросли, но так и не повзрослели). Его истоки и причины – интересный вопрос, требующий прояснения.

Эта тема вообще есть в традиции немецкой драматургии, начиная с Ф. Ведекинда, с немецкого экспрессионизма в целом. Именно проблема конфликта поколений стала одной из основных в немецком

экспрессионизме, а мы знаем, что это как раз то направление, которое, как ни одно другое отражает специфику немецкого сознания. Здесь произошло мощное слияние искусства, философии и ментальности, почему экспрессионизм и получил такое развитие именно в немецкой культуре. Но если говорить о последнем периоде, то важно учитывать, насколько в Германии, несмотря на исправную работу таких социальных институтов как закон и общественная мораль, популярны темы маргинальности, отверженности и неблагополучия. Часто это искусственно подогреваемая любовь к разговорам о бедных, убогих, несчастных. Обсуждение общественного неблагополучия как способ борьбы с ним – одна из типично немецких поведенческих форм. Тема подростковой жестокости на этом фоне – одна из наиболее показательных.

Кроме того, драматургия шока, в основе которой интерес к теневым сторонам жизни, трагическим, «чернушным», у них появилась гораздо раньше, чем, например, в нашей «новой драме». Это связано и с идеологией, и с эстетикой. Исследующий постдраматический театр Х.-Т. Леманн пишет, что театр часто держится на страдании и боли. Поскольку это мощный инструмент воздействия на зрителя, то немецкие авторы, которые в гораздо большей мере рационалистичны, чем наша «новая драма», чаще обращаются к таким темам. С другой стороны, наш театр достаточно долго пребывал в инфантильной фазе отсутствия эксперимента, у нас не приживался, например, Арто, а чтобы говорить на такие темы, необходимо найти адекватный театральный язык, сохраняющий их «шоковость», но переводящий их в эстетически приемлемые формы.

Скорее всего, следует говорить о целом комплексе причин и традиций. Но тенденция обращения к болезненным социальным темам налицо. Даже если посмотреть антологию «Шаг», издававшуюся ДААД'ом, какие темы выделяют составители: насилие, деструкция, диссоциации. Подросток – благодатный материал для разговора об этих проблемах.

- Очень уместно в контексте вашего доклада прозвучала важная для современной драмы тема «конфликта зрительского восприятия». Существуют ли драматические тексты, где «отложенный эффект» или даже «отложенный катарсис» заложены и запрограммированы самим текстом?

Мне кажется, что продуманной стратегии здесь нет, тексты ориентированы на остротное восприятие, традиция которого идет от модернистского (эпического) театра. Современные авторы сознательно

из текста самоустраняются. Трудно понять их личную позицию, они ее не выражают. Они озвучивают аргументы за и против, показывают: это – так, а это – так. А зритель решает сам. Такое самоустранение – тоже наследие некоего морально-нравственного релятивизма, присущего модернизму. Чем, например, отличаются эпические элементы у Брехта и у Деи Лоэр? Пожалуй, еще большим самоустранением. Не случайно в пьесах авторов, о которых сейчас шла речь, зачастую отсутствует финал или финал невнятный. Это прямое послание зрителю, призывающее его самого разбираться в ситуации. По сути, в этой точке разрушаются отношения «автор – герой», а возникают новые взаимоотношения «герой – зритель». Это не равнодушие, это дистанцированность, Автор не берет на себя смелость давать оценки «хорошо/плохо», он предоставляет читателю выработать собственную позицию.

А.Г. Бент
г. Челябинск

Носители функций античного хора в современной английской драме («Соглядатай» П. Шеффера)

Питер Шеффер – современный английский писатель (р. 1926), который пользуется заслуженной репутацией одного из ведущих драматургов Великобритании. Наиболее яркий успех ожидал его как сценариста фильма «Амадеус», снятого в 1986 году чешско-американским режиссером Милошем Форманом (премии «Золотой глобус» и «Оскар»). С 1971 года пьесы П. Шеффера ставились на крупных сценах СССР и России видными режиссерами, такими, как Роман Виктюк («Чёрная комедия», Русский драматический театр, Вильнюс, 1971), Георгий Товстоногов и Юрий Аксёнов («Амадеус», 1982), Марк Розовский («Амадей» 1983), Андрей Андреев («Эквус», Ленинградский ТЮЗ, 1989) и др.

Драматургический стиль Шеффера – это пьеса с известным сюжетом, подчас заимствованным («Амадей» вырос из «Моцарта и Сальери» Пушкина, «Соглядатай» – из романа Дана Якобсона «Бесчестие Фамари»), с эффектными сценическими решениями:

занимательная интрига, нередко с детективными ходами, динамизм в развитии действия, живые, тщательно проработанные диалоги, яркие монологические сцены для каждого исполнителя, остроумные реплики и т.п.

Основное действие пьесы «Соглядатай» (1985) разворачивается в X в. до н.э., но заглавный персонаж Ионадав вещает из христианской эпохи («...этот "X", происходящий из рода Давидова, – мой дальний родственник») и зры компьютеров и клянет «мировой пасьянс трехтысячелетней давности». Действие происходит в Иерусалиме (Иудее). Автор прибегает к параллельному сценическому действию: актеры в настоящем наблюдают сцены из недавнего сценического прошлого. Сценическая площадка «Соглядатай» организована как два круга, внешний и внутренний (аллюзия на «Божественную комедию» Данте, усиленная упоминанием, что после проклятия Ионадав «пребывает» «в лимбе, между раем и адом»). Актеры просцениума переносят на паланкине некоторых действующих лиц из внешнего круга действия во внутренний, и наоборот.

Помимо этого «концентрического», есть и традиционное трехмерное пространство. На одной сценической площадке центром происходящего является трон Давида, на других появляются дом Амнона, точнее, его спальня (пространство кухни, на которой готовит целебные лепешки Фамарь, находится за сценой), улицы Иерусалима, по которым Фамарь идет к дому Авессалома с приметной башней, дворец в Ваал-Гацоре (помесье Авессалома, в котором по его приказанию слуги чинят расправу над наследником трона Давида Амномом).

П. Шеффер мастерски использует яркие, символические сценические детали: горящие факелы или падающий сверху балдахин, который формирует отдельное пространство. Этот балдахин мог бы символизировать храм, но станет прикрытием вертепа (пространством насилия и преступления). А затем белые занавеси этого балдахина превращаются в одеяние поруганной Фамари. В ремарках автор поспешит нам подсказать – «этакая пародия на подвенечное платье», которое никогда теперь не наденет Фамарь. Здесь автор допускает отступление от библейской достоверности, потому что царской дочери носить пристало разноцветные одежды (ср. начало истории об Иосифе Прекрасном из Пятикнижия Моисея: Иаков дарит своему любимому сыну Иосифу разноцветные одежды). В Библии Фамарь разрывает свои разноцветные одежды в знак отчаяния.

Звучат музыкальные инструменты: гусли, арфа, тимпаны, бубен. Царевичи барабанят своими посохами в знак одобрения или порицания. Предусмотрено оркестровое сопровождение в зрительном зале. Музыка усиливает свою роль с развитием действия и передает напряжение этого развития. Вначале звучит приятная мелодия – звуки гуслей и арфы, которые сопровождают красивый танец грациозной Фамари. А в дальнейшем музыка берет на себя функции создания трагического колорита («Тихая зловещая мелодия... Музыка нарастает, становясь все более зловещей... Вступает музыка, варварская, зловещая»), подобно тому как автор – с той же целью – прибегает к пейзажным ремаркам, выраженными совершенно недраматургически.

И другие авторские ремарки подчас не театральны (не сценичны), а эпичны (как в романе), субъективно пристрастны: к примеру, появление Фамари сопровождается комментарием: «Она юна и удивительно хороша собой».

Актеры проскениума (авансцены) могли бы выполнять функцию античного хора (их шестеро, ровно половина от двенадцати участников в традиционном античном хоре), но они играют роль персонажей второго плана – сыновей Давида, священнослужителей, слуг. Они же, по сути, массовка, нужная для создания шумовых и звуковых эффектов и для создания эффекта толпы.

Сюжет пьесы соотносим с библейским источником. История разворачивается в нескольких проекциях. Центральной является история Фамари, дочери царя Давида, обесчещенной своим единокровным братом Амноном. В этой истории главный мотив – мотив инцеста, традиционный для мифологических сказаний всех народов, находящихся на определенной ступени развития общественного сознания: «История, надо сказать, препаршивая. Средневековые раввины, читая вслух Священное Писание, опускали ее целиком, а ведь они не знали и половины правды. <...> Это история всеобщего обмана, где каждый – одновременно обманщик и обманутый. История падения великого царя и всего “дома Давидова”».

История Фамари вписана в сюжет о царе Давиде (царе Иудеи, а потом и Израиля), обширный в Библии и схематично переданный в пьесе. История Давида и Голиафа как обряд инициации, например, не упоминается вовсе. Здесь центральным

является мотив избранничества: господь бог посылает пророка Самуила к царю Иессею, который из восьми его сыновей избирает младшего Давида как помазанника божия.

Иерусалим, Иудея – точка на карте мира; это очень тесное пространство, заселенное многими народами, кто-то кого-то уводит в плен, кто-то кого-то выводит из плена, а победителей не судят:

«ИОНАДАВ Мы вырезали всех подряд именем нашего Господа. Аммонитян, хананеев, иевусеев, амаликитян, евеев, хеттеев, ферезеев, моавитян ... всех этих на “ян” и на “ев”, о которых вы, нынешние, ничего не знаете, а почему? Да потому, что мы их всех вырезали подчистую...».

История царствования Давида предстает как кровавая история: «Иерусалим провонял кровью. Человеческой, бежавшей по сточным канавам; жертвенной, заливавшей алтари...»

История завоеваний первого царя, который объединил царство Иудейское и царство Израильское, Давида, обуславливает появление в пьесе мотива возмездия, наказания последующих поколений за грехи отцов: «Когда-то Давид велел убить Урию Хеттеянина, чтобы завладеть его женой Вирсавией. Говорили, будто за это Господь поразил их сына-первенца и предсказал Давиду, что не отступит меч от дома его вовеки».

В заключительной сцене в одном абзаце автор пересказывает историю о том, как Авессалом делает неудачную попытку захватить трон своего отца. В Библии это отдельный сюжет (он занимает отдельную повествовательную главу), вынесенный за пределы истории о Фамари. В Библии также есть еще одна история – Адонии, сына Давида, другая попытка овладеть престолом Давида. Сам герой Адония в пьесе есть, но его история остается за кадром.

В качестве основных конфликтов можно выделить два: оба они заявлены в самом начале устами Ионадава. Это 1) богоборчество как богоотступничество и как тираноборчество (борьба с домом Давида) и 2) борьба за трон (имеется в виду трон Давида).

Что касается богоборчества, главную роль здесь играет Ионадав, заглавный персонаж. Он противопоставляет «всесокрушающего» ветхозаветного бога Яхве и языческих египетских богов, брата и сестру Озириса и Изиду. В пьесе неоднократно пересказывается легенда о Царстве Вечного Мира:

«... это было давно, когда правили юные и влюбленные друг в друга царь и царица. Боги даровали им красоту и бессмертие.

Озирис и Изиды заключают друг друга в объятия.

Там воздух оглашали звуки флейты, а не истошное бляенье баранов перед закланием. Там храмы украшались статуями добронравных божеств – не табличками с грозными запретами. Там небеса проливали золотой дождь благодати – не огонь и серу слепого возмездия».

Имманентно в пьесе присутствует также противопоставление бога Ветхого Завета и бога Нового Завета, Иисуса Христа:

«...свирепый Яхве, которого не умягчит ни женская ласка, ни спасительная самоирония», перед которым “падают ниц” из страха быть забитым камнями. А сердце тянется к другому – к Богу, который не держит камня за пазухой».

Ионадав бросает вызов Яхве с целью уничтожить дом Давида. Давид здесь выступает как олицетворение бога Яхве, его наместник на земле, он суров и беспощаден по отношению к своему народу и сыновьям. Это по его приказанию священнослужители приводят рабов и на глазах у зрителей забивают рабов камнями по приговору Давида.

Пьеса может быть рассмотрена как трагедия трона. Здесь самый известный литературный образец – «Гамлет» Шекспира, каждый персонаж которого занимает свое место в борьбе за трон (король Клавдий – узурпатор трона, Гамлет – законный наследник, королева Гертруда – вдова законного короля, жена узурпатора, мать законного наследника трона и т.д.).

Царь Давид суров и подозрителен и к своим сыновьям:

«ДАВИД (простирая руку над едой). Хвала Царю Небесному, который дает нам хлеб насущный! (С завуалированной угрозой). И благословен тот, кто мирно ест его с братьями своими, не имея тайного умысла в сердце своем. (Пронзает их тяжелым взглядом)».

По праву первородства царство должно перейти к старшему сыну, Амнону-Бычку. Однако трон Давида унаследует его сын от Вирсавии Соломон, который прославится своей мудростью и построит Иерусалимский храм, главную святыню иудеев. Соломон на сцене не появляется, он упоминается только однажды, когда

звучит ложное известие о гибели всех царских сыновей и «даже самого младшего, Соломона». Обширной библейской истории Соломона автор даже не касается.

Среди многочисленных сыновей царя Давида (в Библии их огромное количество) Питер Шеффер выделяет в качестве главных действующих лиц (они же главные претенденты на трон) двух (от разных жен): первенца Амнона (от Ахиноамы Израильянки), и третьего сына, Авессалома (сына Маахи).

Два брата, Амнон и Авессалом, первоначально предстают перед нами как прямые противоположности, создается некая антиномия: здоровый, но бездумный, неодухотворенный «бычок» и более человечный Авессалом («Мысли – это удел Авессалома», удел Амнона – пьянство и разврат). Однако в дальнейшем они окажутся амбивалентными персонажами: ложная идея о бессмертии через брак с сестрой и рождении новых бессмертных богов навязана Ионадавом обоим братьям, и оба с равной готовностью на нее покупаются.

Самая сложная роль из персонажей отведена Ионадаву. «Ионадав, сын Самая, брата Давидова». В контексте трагедии трона отец Ионадава отвергнут как возможный божий избранник, а Ионадав представляет себя претендентом на трон Давида.

Он – тот актер, который должен совмещать в себе несколько ролей. При этом переход от одной роли к другой не маркирован автором и явно труден для актера.

При первом появлении на сцене Ионадав берет на себя функции античного хора. В античной драме хор знает обо всем происходящем, комментирует ход событий, досказывает действие, поясняет зрителю господствующую точку зрения. Хор выступает в роли бесстрастного объективного эпического повествователя, который оценивает происходящее уже не из эпохи происходящих событий, а с определенной эпической дистанции, подчас даже из эпохи зрителей. Подменяя собой античный хор, Ионадав дает беспристрастную оценку эпохи Давида. В дальнейшем он может переменить свою роль, отступить от роли хора, но эта функция за ним закреплена, уподобляя его эпическому повествователю.

В английском театре XX века подобные трансформации героя случались. Т.С. Элиот в статье «Поэзия и драма» (1951), рассуждая о своей драме «Семейный праздник», в которой он использует подобный прием, говорит о том, что «... быстрый переход от индивидуального персонажа со своим характером – к человеку хора слишком труден для актера, он редко удается» [2, 219].

Во-вторых, Ионадав является голосом субъективного автора XX века. Иногда этот голос маркируется пометой: «обращается к зрителям». «(Зрителям) Эффектно, да? Последний удар – и наступит рай земной. Последняя пуля... последняя бомба... последняя жертва...»

В-третьих, Ионадав – герой-резонер, поучающий и назидательный, носитель определенной морали, которую он хочет навязать зрителям. Он мнит себя пророком новой нравственности.

И последняя его роль – Ионадав как сценический персонаж, этот самый согладатай, при этом он подбирает себе и своим поступкам нелестные определения: «хитрый», презренный приживал, человек без лица, без привязанностей, пресмыкающийся червь, шпион, бессмертный согладатай, прожженный циник, скептик и, наконец, человек-призрак

Прием повествования от лица тайного согладатая позднее использует Джулиан Барнс в романе «История мира в десяти с половиной главах», вводя в первой главе («Безбилетник») повествование от лица червя, который снимает ореол святости с истории чудесного спасения Ноя и его сыновей. Тон и позиция те же самые: всех изобличить и опорочить: «...чем, черт возьми, Ной и его семья питались в Ковчеге? Да конечно же, нами. <...> По мнению Ноя и его семьи, мы были не чем иным, как плавучим кафетерием» [3, 15 – 16].

Еще один важный аспект текста – женская эмансипация через трагедию. Юная Фамарь, любимая дочь царя Давида (и потому «самое избалованное существо в царстве Давида!»), капризная, искренне набожная, кокетливо испытывающая свои чары на братьях, предстает перед нами невинной жертвой. Пережив трагедию, она ищет заступничества у родного брата Авессалома и ждет справедливого суда от царя Давида (в новозаветной истории Иисус Христос страдает на Голгофе и видит ободряющие взгляды из толпы своей матери Марии и Марии Магдалины. Через царя Давида Фамарь также является праматерью Иисуса (Мф.1:1-16, Лк.2:1-5). Однако в соответствии с предубеждениями эпохи Фамарь остается наедине со своей трагедией. Автор перекладывает личную ответственность мужчины (в данном случае, прямую ответственность Амнона и косвенную – Авессалома) на патерналистское общество, повинное в судьбе не только Фамари, но и в судьбах всех женщин. Сердце Фамари ожесточается, и она замышляет и осуществляет собственную месть, причем осуществляет

её руками родного брата Авессалома. С Фамари разом слетает наивность и избалованность, она обнаруживает пронизательность, сообразительность и способность принимать волевые решения.

Чтобы обмануть и второго брата, Авессалома, Ионадав рассказывает ему сон об избранничестве и бессмертии через нарушение запрета на кровосмешение. Фамарь подыгрывает тщеславию Авессалома, выдавая подслушанный разговор того с Ионадавом за свой сон и выставляет убийство Амнона непременным условием осуществления намерений Авессалома. При этом она именуется мечом Господним, восстанавливающим попорченный закон и справедливость. Её карающая длань укажет Авессалому на Амнона, а затем отправит его самого в изгнание. Проучив Авессалома, она с насмешкой говорит ему: «Найти единственный в городе дом с башней – большое дело!» Фамари необходимо предательство обоих братьев, чтобы пережить свою эмансипацию, которая примет обличье не эмансипации плоти (плоть подвергается поруганию), а эмансипации духа. В истории новозаветной Иисус Христос умирает и возрождается через предательство Иуды. Фамарь уподобляется автором своим духовным предшественницам, пророчице Мариам (сестре Моисея) и пророчице и судье Деборе (объединившей древнееврейские племена). Кровавый путь, избранный Фамарью для восстановления попорченного закона, может также подсказать имена Юдифи, обезглавившей врага Олоферна, и Саломеи, потребовавшей от своего отчима царя Ирода усекновения головы Иоанна Крестителя за свой танец.

В конце пьесы автор раздражается гневной филиппикой в адрес «религиозных фанатиков всех рангов и мастей». Библейский сюжет актуализируется злободневными реалиями: терроризм и религиозная нетерпимость.

Библиографический список:

1. Шеффер, П. Соглядатай (Ионадав) [Текст] / П. Шеффер // Иностранная литература. 2006. № 4. – С. 3 – 69.

2. Элиот, Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе [Текст] / Т.С. Элиот; предисл. А. М. Зверева. – Киев: AirLand, 1996. – (Citadelle); М.: ЗАО «Совершенство», 1997. – 350 с.

3. Barnes, J. A History of the World in 10 ½ Chapters [Text] / J. Barnes. – London: MacMillan Publishers Ltd., 2005. – 376 p.

4. Gianakaris, C.J. Peter Shaffer A Casebook [Text] / C.J. Gianakaris. – New York, London: Garland Pub. Inc., 1991. – 179 p.

5. MacMurrough-Kavanagh, M.K. Peter Shaffer Theatre and Drama [Text] / M.K. MacMurrough-Kavanagh. – London: MacMillan Press Ltd., 1998. – 208 p.

6. Plunka, Gene A. Peter Shaffer: Roles, Rites and Rituals in the Theater [Text] / Gene A. Plunka. – Rutherford, London: Fairleigh Dickinson Uni. Press, 1988. – 249 p.

К.В. Загороднева

г. Пермь

Экфрасис и катарсис в пьесе Н. Коурда «Обнаженная со скрипкой» и её сценическое воплощение

Размышляя в прошлом году над ранней комедией английского драматурга Нозля Коурда (*Noël Coward, 1899–1973*) «Частные жизни» (*Private Lives, 1929*) и приходя к выводу, что данная комедия игнорируемого в советское время автора стала особенно популярна в постсоветское время [8], мы натолкнулись на любопытное противоречие. Оказалось, что одна из более поздних пьес Коурда «Обнаженная со скрипкой» (*Nude with Violin, 1954*), не только в сжатые сроки была переведена на русский язык и шла в советских театрах (московский Театр Сатиры и др.), но и «спровоцировала» в 1959 году создание одноименного телеспектакля (постановщик – заслуженный артист РСФСР Валентин Плучек, телевизионный режиссер – Виктор Рыжков, в роли Себастьяна – народный артист РСФСР Георгий Менглет, в роли Джейкоба – заслуженный артист ЛатССР Александр Денисов). В тот же год был создан радиоспектакль в постановке Виктора Турбина. Состав актеров в радиоверсии заметно отличался, так, например, в роли Себастьяна Лякреоля выступал Михаил Астангов. Примечательно, что в сети Интернет активно предлагается диск с этим радиоспектаклем [10], правда картинка на коробке из-под диска, где изображена обнаженная стройная девушка со спины и скрипка, которая прикрывает ей зад, совершенно не соответствует содержанию сатирической пьесы. С целью привлечь «обнаженкой» внимание покупателей авторы обложки «дословно» визуализировали название сатирической пьесы, в которой сложно обнаружить эротические мотивы.

Ввиду того, что оригинал пьесы Коурда «Обнаженная со скрипкой» ни в сети Интернет, ни в региональных библиотеках найти пока не удалось, сосредоточим свое внимание на изучении пьесы в русском переводе О. Атлас и А. Васильева [9] и её сценическом воплощении, на исследовании вариантов взаимодействия

литературного текста и «застывшего» кадра, на выявлении функций экфрасиса в пьесе и телеспектакле. Древнегреческое слово *Ἐκφρασις* (экфрасис, экфраза) пришло из античной риторики, где обозначало, во-первых, «описательную речь, отчетливо являющуюся глазом то, что она поясняет», пытаясь «сделать слушателей чуть ли не зрителями» и «сильными средствами» увеличивая свое «воздействие» на них [3, 259], а во-вторых, «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [6, 5]. Мы вслед за Н.С. Бочкаревой подразумеваем под экфрасисом «тип дискурса, который может выполнять разные функции в литературном произведении, в том числе жанровую» [2, 12].

В пьесе «Обнаженная со скрипкой» действие происходит в Париже, причем указана конкретная дата: «лето 1954 года, около четырех часов дня» [9, 92], главным героем пьесы является Поль Сородэн: именно его смертью открывается произведение, а картины художника становятся основным объектом экфрасического дискурса, связывая все события. Уже в экспозиции в развернутой ремарке упоминается большое количество произведений искусства, хранящихся в его студии: *«Большая, роскошно обставленная студия Поля Сородэна в Париже. Много картин и скульптур, однако работ самого Сородэна не видно»* [9, 92]. Причем, отсутствуют какие-либо традиционные отсылки к «старым мастерам», известным художникам и скульпторам. В этой ремарке, на наш взгляд, уже заключена не только разгадка жизнетворчества не художника, но мошенника, большого ценителя искусства и прощелыги, сумевшего много лет «надувать публику», но и царящий в пьесе «дух отрицания» современного искусства и абстрактная апелляция к классикам.

Пьеса «Обнаженная со скрипкой» открывается сообщением о смерти большого художника Поля Сородэна и на протяжении всего действия происходит своеобразное расследование тайны его жизни, толчком к которому служит письмо-завещание, оставленное им же. Присутствуют явные аллюзии к знаменитому фильму, сделанному под фильм-биографию, Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), который тоже начинается со смерти героя и продолжается расследованием тайны розового бутона (*rosebud*) в контексте конкретных исторических событий. В обоих случаях лейтмотивом становится жизнетворчество главного героя, полное причуд и парадоксов, зараженное разлагающим влиянием журналистики, прессы. А упоминание о большом количестве произведений искусства в экспозиции пьесы отсылает читателя/зрителя к заключительным кадрам фильма, когда камера с высоты долгим взглядом охватывает многочисленные картины, статуи, хранящиеся во дворце Чарльза Фостера Кейна. И фильм, и пьесе роднит мысль об обезценивании наследства медиамагната/мистификатора, которая воплощается в образе костра, сжигающего запасники Кейна, и

дыма, выходящего из трубы его дворца, во втором случае – в образе разоблачающих четырех писем-признаний, обесценивающих наследство псевдохудожника Сородэна.

Отвлекаясь, заметим, что подделка картины, как легкая добыча, на протяжении многих веков и особенно в XX веке притягивала мошенников и фальсификаторов. Образ живописца-поддельщика разрабатывается в художественных произведениях, в частности, в романе «Белая голубка Кордовы» Д. Рубиной, ему посвящены отдельные журнальные публикации. Так, в журнале «Иностранная литература» за этот год опубликована подборка материалов про несуществующего американского художника Ната Тейта [4] и обзорная статья про современного художника-поддельщика Вольфганга Бельтракки [5]. Являясь одновременно плодом воображения Уильяма Бойда и Джона Ричардсона (биографа Пикассо) и «символом послевоенной эпохи», Нат Тейт «сжег почти все свои работы и покончил с собой» в возрасте тридцати двух лет [4, 206], в то время как реально живущий «фальсификатор века» Вольфганг Бельтракки в течение тридцати пяти лет «успешно поставлял на арт-рынок написанные им чаще всего в стиле французских и немецких экспрессионистов картины, ставя под ними подписи Андре Дерена, Жоржа Брака, Макса Эрнста, Генриха Кампендонка, Фернана Леже, Макса Пехштайна, и заработал на этом миллионы» [5, 258].

Нам неизвестно, могла ли лечь в основу комедии Н. Коурда подобная история-мистификация о каком-нибудь Нате Тейте, соединившем в своем имени «названия двух крупнейших художественных коллекций Лондона: Национальной галереи (*NATional*) и Галереи Тейт (*TATE*)» [4, 207]. Однако упоминания о знаменитых картинных галереях являются основным аргументом в пользу искусства Поля Сородэна и подчеркивают преимущественное положение дельца от искусства, или по-современному арт-дилера, Джейкоба Фридлэнда:

«ПАМЕЛА Но его картины!.. Сознаю, что я невежественна и, конечно, ничего не понимаю в искусстве, но все-таки – что ни них изображено? Никогда я не могла понять этого.

ДЖЕЙКОБ (*подходит к Памеле, важно*) Посетите галерею Тэйт, милая, и посмотрите «Портрет Марджори» Сородэна. Пойдите перед ним спокойно, вникните в него. Стойте час, два, а если понадобится – и три...

ПАМЕЛА Три часа? Не слишком ли долго?» [9, 100].

Обывательское мировоззрение Памелы и её стремление вкупе с хорошими внешними данными и увлечением иллюстрированными женскими журналами стать самой произведением искусства наталкиваются на поток патетически-отвлеченных рассуждений Джейкоба («Иной раз нужна целая жизнь, чтобы достойно оценить подлинное произведение искусства <...> Один из немногих истинно великих образцов современной живописи во всем мире» и др. [9, 100]). Прикрываясь высокопарными фразами, сам Джейкоб демонстрирует

несостоятельность в области оценки произведения искусства и слабую аргументацию. Одновременно антагонист Джейкоба и сын покойного Поля Сородэна Колин воспринимает абстрактные картины отца как игру-насмешку над публикой, употребляя бестиарные характеристики и разряжая обстановку. Комический эффект создается уже самой ситуацией на контрасте живописного искусства, именуемого высоким, гениальным и реакцией на полотна неискушенного зрителя, чью злобу порождает стена непонимания и широкий спектр избыточных ассоциаций:

«ДЖЕЙН Если отец действительно не писал эти картины, значит, их писал кто-то другой. Мы прежде всего обязаны выяснить – кто именно.

КОЛИН Попробуй позвонить в ближайший сумасшедший дом <...>

ДЖЕЙН Вы совершенно уверены, Джейкоб, что все картины Сородэна написаны одним лицом?

КОЛИН Или обезьяной, взявшей в зубы кисти!

ПАМЕЛА (*разражается хохотом*) О, Колин!

ИЗОБЭЛ (*мягко*). Знаешь, милый, мы только сегодня проводили твоего отца к месту вечного упокоения, и поэтому как-то не совсем прилично называть его обезьяной.

КОЛИН Я и не называл. Ведь не он писал картины» [9, 106–107].

В телеспектакле «Обнаженная со скрипкой» в постановке В. Плучека развешанные по стенам немногочисленные картины «оживают» во время диалогов, они прислушиваются, мстят, одобряют, обличают. Так зверь, изображенный на одной из картин, сначала «внимает» телефонному разговору Себастьяна, а затем благодаря свойствам телекамеры «кусают» за голову Джейкоба. Так похожа на свою потенциальную создательницу Анну Павликову «голова» с выпученными глазами, и насколько точно эта «голова» пародирует открытый от удивления рот нелюбимой жены Поля Сородэна Изобэл. Порой картины кажутся скучающими зрителями, иногда раздраженными или удивленными, дающими пощечину или поглаживающими по голове. Любопытно было бы найти дополнительные сведения о художнике спектакля Ное Сендерове и выяснить документально, как совершался «обратный перевод» экфрасиса с вербального на визуальный язык, если учитывать, что речь идет о вымышленных картинах.

Заметим, что авторы телеспектакля обходятся двумя возможными вариантами презентации картины «Обнаженная со скрипкой»: они или демонстрируют зрителям аналогичную картину, или предлагают оборотную сторону холста, заставляя работать воображение. Примечательно, что интрига, связанная с последней картиной умершего художника так до конца и не раскрывается по ходу действия спектакля, потому что изображенное на картине остается загадкой. Сначала зрителю «навязывают» очертание женской головы

(этот кадр открывает телеспектакль), заключительным же кадром является графический рисунок с большим количеством разнонаправленных резких линий и острых углов, в верхнем правом углу которого тоже угадывается женская голова. В телеспектакле отсутствует упоминание об испанском художнике Пабло Пикассо, которое, на наш взгляд, играет ведущую роль в самой пьесе, так как способствует созданию зримого образа главной картины. Отталкиваясь от первого слова в названии пьесы *nude* и анализируя тему обнаженности в пьесе, можно констатировать, что образ картины строится на основе реминисценций из реально существующих полотен Пикассо, в частности, *обнаженных* сюрреалистического периода (1930-е гг.) творчества художника, для которого характерна «искажающая, сардоническая» деформация форм и «царствование монстров» [7, 22, 19].

Перечень *обнаженных* в названиях картин испанского художника дополняется местом их «пребывания» (циклы «Обнаженная на пляже» и «Обнаженная в кресле», а также «Обнаженная на красной подушке») или декорациями, которые служат фоном для главной фигуры («Обнаженная и натюрморт», «Обнаженная, зеленые листья и бюст»). В пьесе Коурда «фигурирует» «обнаженная со скрипкой», ее разглядывание влечет за собой смех персонажей, который разряжает обстановку, поэтому мы можем также наблюдать катарсическую функцию экфрасиса. Диалог перед картиной оборачивается невозможностью беседы зрителя с картиной, который раздражается бурным безостановочным смехом. В телеспектакле усиливается комический эффект воздействия картины на зрителя тем, что смеющиеся лица Джейн, Колина, Памелы, Изобэл показаны поочередно крупным планом. Примечательно, что в русском переводе О. Атлас и А. Васильева обыгрывается название картины благодаря созвучию слов «обнаженная-искаженная»:

«КЛИНТОН Но у меня срочное дело. Речь идет о Сородэне. Где она?

ДЖЕЙН Кто – она?

КЛИНТОН Посмертный шедевр Сородэна, величайшая из картин, которые он когда-либо создавал. (*Достает телеграмму из кармана*). В телеграмме сказано, что она называется «Искаженная со скрипкой».

СЕБАСТЬЯН Прозорливость телеграфного агентства просто сверхъестественна!» [9, 110].

Подчеркнуто зрелый состав актеров телеспектакля усиливает комический эффект, особенно смешон суетливый журналист Клинтон. Несмотря на то, что автор пьесы подчеркивает в ремарке: «Клинтон Преминджер-младший, серьезный с виду молодой человек, лет около тридцати» [9, 93], в телеспектакле задействован склонный к полноте актер лет сорока пяти. Навязчиво предлагая Себастьяну сфотографироваться рядом с «Обнаженной со скрипкой», Клинтон

оттеняет фотографа Джорджа, который в отличие от других равнодушно относится к происходящему, чем привлекает внимание Себастьяна:

«СЕБАСТЬЯН Разве вам не интересно фотографировать современные картины?»

ДЖОРДЖ Нет, сэр. Такие, как эта, не интересно.

КЛИНТОН Что бы вы сказали, увидев картину в первый раз?

ДЖОРДЖ Я сказал бы: “Ну и в беду же попала эта дамочка!”

КЛИНТОН Пред вами великий шедевр.

ДЖОРДЖ О’кей, о’кей, это великий шедевр. Не спорю. Давайте снимать» [9, 133].

Контрастное восприятие картины разными зрителями подчеркивается как в пьесе, так и в телеспектакле, но усиливается в последнем случае за счет объективного взгляда камеры и не противоречит художественным задачам В. Плучека и В. Рыжкова. Предлагая в качестве промежуточных кадров между тремя действиями, выполненные по-детски рисунки с рыбками и пр., авторы телеспектакля тем самым усиливают момент отрицания искусства, именуемого абстрактным, хотя, на наш взгляд, нападки здесь не столько на заграничное искусство, сколько на политическую систему, на капитализм в образе навязчивых журналистов, хитрой прислуги и напыщенных дельцов от искусства.

Актуальность пьес Н.Коуарда подчеркивается не только частыми постановками «Интимной комедии» (*Private Lives*) и «Неугомонного духа» (*Blithe Spirit*), но и обращением к творчеству английского драматурга через реминисценции и аллюзии к его произведениям, в частности, к комедии «Обнаженная со скрипкой». Так, например, в пьесе Валентина Азерникова «Портрет жены художника» главная картина, вокруг которой разворачивается интрига, представляет собой полуобнаженную фигуру, состоящую из «головы» жены художника Кати и «тела» его коллеги Илоны. Как и в английской пьесе, наивный вопрос, относительно того кто на картине изображен, застаёт художника врасплох:

«ИЛОНА Да ладно, на себя-то я могу посмотреть незаконченную. Это он? (*Не дожидаясь ответа, снимает покрывало; удивленно*). Погоди... Но это же не я. Это Катя.

ДИМА Да нет.

ИЛОНА Но как нет? Вот – фонендоскоп, халат медицинский... Слушай, а где ты видел халаты из марли?

ДИМА Нигде. Это не марля.

ИЛОНА А что? Тюль?

ДИМА Нет. Дымка. Туман. Воображение» [1, 126].

Иронически переосмысляя роль художника в современном мире и его неприспособленность к семейной жизни через тему обнаженности в искусстве, В. Азерников апеллирует к контрастным профессиям художник и врач, и через их специфику прослеживает

отношение к голому телу. Сравнение английской и русской пьес требует глубокого и детального осмысления и является темой для дальнейших исследований.

Напоследок приведем пример еще одного спектакля, где уже в названии присутствует упоминание о художнике. Это спектакль Валерия Фокина «Еще Ван Гог» (1999), который состоит из диалогов, их автором является Иван Савельев. Несмотря на то, что в спектакле не использовано, к примеру, ни одной видеопроекции картин Ван Гога, пластика актеров, как нам кажется, подчиняется зрительным образам, заимствованным из картин голландского художника. Трогательные позы главного героя в исполнении Евгения Миронова свидетельствуют о чувстве индивидуальной потерянности и сродни плохо прорисованным фигурам на полотнах Ван Гога и его автопортретам.

Подведем итог. Пьесу Н. Коурда можно назвать экфрастической на том основании, что экфрастический дискурс выполняет в ней ряд функций: сюжетную, сатирическую, дидактическую, катарсическую. Пьеса строится на мотиве развенчания тайны художника и обличающих его же собственных писем и периодов творчества. Главную интригу составляет последняя картина, чье название совпадает с названием пьесы. В комедии английского драматурга нет характерных для экфрасиса описаний подлинных картин или даже отсылок к ним, только вымышленные. Однако образ вымышленной картины, как правило, строится на основе реминисценций уже существующих. Поэтому образ картины «Обнаженная со скрипкой» в пьесе строится на основе аллюзий и реминисценций картин Пикассо периода *обнаженных*. В одноименном телеспектакле В. Плучека и В. Рыжкова нет прямых параллелей с картинами Пикассо (имя художника изъято из постановочного текста), однако зрителю не воспрещается ассоциировать начальный кадр телеспектакля с «лицами» «Авиньонских девиц» Пикассо. Авторы также предлагают свои варианты «Обнаженной» и усиливают акцент на восприятии зрителем этой последней картины Поля Сородэна. Поэтому хохочущие крупным планом лица веселят и самого зрителя. Однако учитывая зрелый возраст актеров телеспектакля как намека на серьезный подход к разработке проблемы современного искусства в рамках советского строя, можно констатировать, что речь идет скорее о противостоянии разных политических систем коммунизма и капитализма, чем и обусловлены неприглядные образы успешных коммерсантов. Напоследок отметим, что перспективным кажется изучение отдельных телеспектаклей в контексте поэтики экфрасиса, позволяющих останавливать кадр, превращать его в застывшее мгновение, в картину в картине.

Библиографический список:

1. Азерников, В. Портрет жены художника. Романтическая комедия в двух действиях [Текст] / В. Азерников // Современная драматургия. – 2012. – № 3. – С. 114–131.
2. Бочкарева, Н.С. Поэтика экфрасической драмы [Текст] / Н.С. Бочкарева // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Междунар. научно-практич. конференции-фестиваля «АРТсессия» / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. – С. 11–20.
3. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) [Текст] / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.
4. Варшавер, О. От переводчика [Текст] / О. Варшавер // Иностранная литература. – 2013. – № 4. – С. 206–207.
5. Васильева, Н. «Ненастоящие картины – настоящие деньги», или Все было наоборот? [Текст] / Н. Васильева // Иностранная литература. – 2013. – № 4. – С. 258–262.
6. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе [Текст] / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
7. Дмитриева, Н.А. Тема добра и зла в творчестве Пикассо [Текст] / Н.А. Дмитриева // Пикассо и окрестности: сб. ст. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – С. 15–24.
8. Загороднева, К.В. Пьеса Н. Коурда «Private Lives» (1929) и фильм-спектакль К.Худякова «Интимная жизнь» (2002): историко-культурный аспект [Текст] / К.В. Загороднева // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам V Междунар. научно-практич. конференции-фестиваля «АРТсессия» / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. – С. 127–139.
9. Каурд, Н. Обнаженная со скрипкой. Комедия в трех действиях / Пер. с англ. О. Атлас и А. Васильева [Текст] / Н. Каурд // Иностранная литература. – 1959. – № 5. – С. 92–139.
10. Коурд, Н. Обнаженная со скрипкой [Электронный ресурс] / Н. Коурд – Режим доступа: <http://www.soundbook.ru/>

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР: СИНХРОНИЗАЦИЯ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

М.Н. Чумаченко

г. Москва

Совместимость форматов («Самосвал» на АРТсессии)

Театр «Лицей» Дворца культуры «Ровесник» г. Заречного представляет спектакль «Самосвал» по роману В. Лорченкова. Появление этого спектакля в программе не случайно. Если до сих пор АРТсессия была фестивалем студенческих театров, то с этого года мы меняем формат и хотели бы, чтобы участники конференции-фестиваля увидели взрослые театры, студенческие, детские – то есть получили картину того, что происходит в самых разнообразных любительских театральных пространствах России. «Лицей» представляет здесь от лица «взрослых» любительских театральных коллективов, тем более, что театр существует в г. Заречном под руководством заслуженного работника культуры РФ Л.В. Фокиной с 1981 года. В коллективе работают профессиональный балетмейстер, звукорежиссер, художник по свету, художник-модельер и художник-сценограф. Труппу театра составляют инженеры, дозиметристы, юристы, учителя, экономисты, работники культуры и т.д. Театр не раз участвовал в самых разнообразных фестивалях в Екатеринбурге, Омске, Гатчине, Обнинске, в Вильянди (Эстония), в Руане (Франция), в Дюссельдорфе – Лингене (Германия), в 2002 году он был принят в Международную ассоциацию любительских театров АИТА.

Кроме того, хотелось бы, чтобы вы посмотрели этот спектакль в силу оригинальности материала, положенного в его основу. Он поставлен по роману молодого молдавского прозаика, лауреата премии «Дебют» и «Русской премии», автора порядка десяти романов В. Лорченкова, пишущего на русском и создающего, по его собственному утверждению «новую молдавскую литературу на русском языке». Роман «Самосвал» впервые вышел в 2007 году и с тех пор не раз переиздавался и переводился различными издательствами. Инсценировка сделана самим театром и по признанию екатеринбургских критиков, сделана абсолютно в духе тех процессов, которые идут сейчас в драматургии. В ней использованы приемы и подходы, актуальные для театра и драмы. Соединение эпического и драматического дает интересный результат, позволяющий разнообразно выстраивать диалог со зрителем.

Наконец, в спектакле найдены свои «ходы», чтобы предъявить зрителю «несценических» персонажей, что всегда очень трудно, а потому заслуживает отдельного внимания. Поскольку главными героями этой истории являются двое мужчин: один от рождения до раннего детского возраста, а второй – молодой человек, который, выполняя функции воспитателя, образовывается сам и преодолевает инфантильность, несвойственную его, хоть и молодому, но достаточно зрелому возрасту, – интересно посмотреть, как театр решает проблему пребывания маленького человека на сцене.

Все это вместе делает спектакль интересным предметом для дискуссии, а следовательно, соответствующим задачам АРТсессии.

В.Ф. Филонов
г. Челябинск

Игровые стратегии и литературный материал («Глазами клоуна»)

Театр «Мимикрия» – одно из наиболее самобытных и интересных культурных явлений г. Тюмени – показывает в рамках АРТсессии спектакль «Глазами клоуна» и обращает внимание на то, что это вольная импровизация по мотивам романа Генриха Бёлля. Сама тема – трагедия клоуна, творца, оказавшегося в ситуации творческого кризиса, человека, чье предназначение вызывать смех, но способного в силу личных обстоятельств только на слезы – ситуация между смешным и трагическим – очень близка этому театру. Можно вспомнить те его эксперименты, которые уже видела фестивальная публика («М/Ж: Игра без правил», «Тень»). Театр существует с 2003 года и занимается синтезированием различных театральных жанров и техник. Он ищет формы игры со зрителем, которые возникали бы на стыке разных искусств, и, по возможности, оказывали бы противоречивое воздействие. Вызывать одновременно смех и слезы – осознанно поставленная театром задача. Театр не раз участвовал в фестивалях самого разного уровня в Тюмени, Екатеринбурге, Волгограде, Иркутске, Санкт-Петербурге, Челябинске, приглашался в Норвегию и Германию.

Материал, положенный в основу спектакля, как мы все помним, дает множество возможностей для игры. «Глазами клоуна» – это роман одновременно о судьбе творца, который обречен на служение своему

искусству, и о конфликте артиста с тем миром околотеатральных людей, которые сами к искусству не способны, но эксплуатируют чужой талант. Это история трагической любви и распада семьи в мире корысти, лжи, лицемерия и прагматизма. Это противостояние одиночки, отстаивающего свое право жить чувствами, и клики религиозных фанатиков, огульно насаждающих пуританскую мораль. Что из всего этого тематического разнообразия выбирает театр, какие проблемы кажутся наиболее актуальными молодым актерам и режиссеру из Тюмени – предмет интереса.

Другой аспект, на который хотелось бы обратить внимание, соединение рассказываемой в спектакле истории с игровыми приемами, выбранными театром. Мы знаем немало «игровых» спектаклей, чья задача «перешагнуть» через текст, освободиться от диктата литературы в театре. Х.-Т. Леман даже описал этот процесс как магистральный для театра 90-х годов, обозначив его термином «постдраматический театр». В данном случае театр пытается сохранить заимствованный из литературы сюжет, пересказав его другими средствами. То, насколько совместимы в итоге средства разных видов искусств – еще одна дискуссионная тема.

Спектакль, таким образом, может вызвать принципиально важную дискуссию, что и необходимо в рамках конференции-фестиваля такого формата как АРТсессия.

Давыдова М.Р.
г. Челябинск

**Юмор, полный трагизма
(«Шуточка» А.П. Чехова на сцене)**

Театр-студия «Паяц» создан в 2004 году на базе липецкой школы- интерната для слепых и слабовидящих детей. И, как пишут сами актеры на своем сайте, «уникальность актеров определяет способ их существования на сцене». Однако когда смотришь спектакли театра, вовсе не возникает ощущения «особости» этих ребят, скорее, особой музыки, особого ритма, характеризующего их спектакли, особой – своей – эстетики; и в этом великая заслуга режиссера театра Е.В. Пастуховой и собственно студийцев.

Название театра «Паяц» задорное, с веселым вызовом и говорящее, что главное – это игра, в большом и серьезном, но также и в дурашливом, житейском значении. Актеры этого театра были на фестивалях и в Москве, и в Сочи, и в Соликамске ... даже в Германии. Репертуар этого театра очень внушительен от классики (Шекспир, Гоцци, Мольер, Чехов) и до современных авторов (М. Равенхилл и Н. Ворожбит).

Спектакль «Шуточка» поставлен по двум совершенно разным, отличающимся по тематике и по настроению рассказам А.П. Чехова. Несмотря на то, что это ранние рассказы и присутствует определенная чеховская легкость, свойственная для раннего периода, в них уже есть та самая глубинная, пронзительно грустная нота не просто Чехова-прозаика, а Чехова более позднего – Чехова-драматурга, у которого экзистенциально важными, трагически важными подчас оказываются абсолютно обыденные вещи, как брошенная на ветер шутка или купание в пруду. И даже чисто юмористический на первый взгляд рассказ «Рыбья любовь» тоже содержит мудрую чеховскую печаль о человеке – печаль великого художника и хорошего врача. Что же касается рассказа «Шуточка», то хотелось бы прочесть цитату – высказывание о нем прекрасного белорусского поэта Багдановича, который увидел особое звучание этого рассказа в близости его стихотворению в прозе. Богданович пишет: «В конце все же невольно является тоскливое чувство, как невесела жизнь вообще, если за всю жизнь как самое трогательное и прекрасное воспоминание сохраняется какой-нибудь пустяк из дней юности».

Как связаны между собой эти два рассказа, почему театр объединил их в один спектакль, нам предстоит понять. Однако вопросы истинности и искренности любви, возможностей и шансов, предоставляемых жизнью человеку, «большого и малого» в мире – вопросы, безусловно, общие, роднящие тексты и помогающие режиссеру выстроить единую парадигму спектакля.

О.И. Снопков
г. Москва

Нелинейная драма и проблема катарсиса («Дело чести» Л. Хюбнера)

Спектакль «Дело чести» представляет организатор АРТсессии – театр «Профиль». Театру почти 20 лет, его спектакли были показаны

на различных фестивалях (Екатеринбург, Гатчина, Ольхон, Одесса, Москва, Таллинн и др.). Отбору репертуара в театре уделяется особое внимание, это, в основном, инсценировки, специально сделанные для «Профиля» его руководителем (Н.Э. Сейбель) и участниками. В репертуаре есть действительно уникальные вещи такие, как «Неизвестная величина», поставленная по непереуведенному на русский язык роману Г. Броха. Кстати, поставленному в тот же год, что и «Лунатики» КристианаЛюпы по другому броховскому роману. На этом фоне «Дело чести» ЛутцаХюбнера, с одной стороны, закономерность (поскольку он оказывается рядом с текстами Германа Броха, Леонгарда Франка и Ярослава Гашека, что делает очевидным тяготение театра к немецкоязычной литературе), с другой стороны – исключение (поскольку «Профиль» не часто обращается к драматургии).

Пьеса уникальна своим построением. В её основе лежит прием хронологической ломки, вообще-то для драмы не характерный (можно вспомнить лишь несколько более или менее успешных пьес с подобным сюжетом: Фр. Дюрренматт «Судья и его палач», П. Шеффер «Эквус»). События происходят параллельно в трех пространствах: больничная палата, где лежит Ули, камера предварительного следствия, где сидят Сэм и Зинан, и дорога в Кёльн, на которой, собственно, и произошло убийство, – и в двух хронологических плоскостях: сейчас (во время следствия) и тогда (во время поездки). Постоянные «разрывы» лишают текст единой психологической линии, «переключая» эмоциональную реакцию, перемещая зрителя из праздника к его трагическому итогу и назад.

Вторая важная особенность – отсутствие «интриги». Зритель изначально знает, чем завершится история, и следит не за тем, как будут развиваться отношения героев, а ищет причины и побудительные мотивы их поступков. «Узнавания» (в аристотелевском смысле слова) в большей мере связаны с героем анализирующим – следователем Кобертом. Подчеркнутый «анализизм» и возможность его катарсического итога – важный предмет дискуссии.

Наконец, еще одна тема для разговора, связанная с этим материалом, отношение театра к остролюбоневной проблематике. Центральные проблемы пьесы – «раскоммуникация» в молодежной среде и межнациональные отношения. Обе темы актуальны и предполагают эмоционально-этическое и аналитическое участие зрителя. В конце концов, эта пьеса может не только стать полноценной частью репертуара, но и существенно расширить охват решаемых им проблем.