

**КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(РОССИЯ)
Институт филологии и межкультурной коммуникации**

**УНИВЕРСИТЕТ ЮСТУСА ЛИБИГА г. ГИССЕНА
(ГЕРМАНИЯ)
Институт славистики**

**ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ
И ТЕАТРА
PROBLEME DES GEGENWARTSDRAMAS –
UND THEATERS**

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ
СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ**

Казань, 8–12 октября 2013 г.



**КАЗАНЬ
2014**

УДК 82-2
ББК 83
П11

*Печатается по решению Ученого совета
Института филологии и межкультурной коммуникации
Казанского (Приволжского) федерального университета*

Редакционная коллегия:
профессор **Т.Г. Прохорова;**
доцент **Е.Н. Шевченко**

Рецензенты:
доцент кафедры литературы и межкультурной коммуникации
Казанского государственного университета культуры и искусств
Т.В. Сорокина;
доцент кафедры иностранных, государственных языков
и зарубежной литературы Института социальных
и гуманитарных знаний (Казань)
В.А. Сергеев

П11 Проблемы современной драматургии и театра: сборник материалов Международной научной школы студентов и аспирантов (Казань, 8–12 октября 2013 г.) / ред. кол.: Т.Г. Прохорова, Е.Н. Шевченко. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2014. – 202 с.
ISBN 978-5-00019-273-3

В сборнике представлены итоговые материалы Международной научной школы студентов и аспирантов «Проблемы современной драматургии и театра», проводившейся в октябре 2013 года в Казанском (Приволжском) федеральном университете. В статьях и рецензиях, составивших сборник, рассматриваются проблемы взаимной рецепции русской и немецкой драматургии и театра, диалога с классикой в новейшей драме и сценических интерпретаций классической и современной пьесы. Ключевым вопросом является деконструкция классического канона в новейшей драме, театре и кино.

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

ISBN 978-5-00019-273-3

УДК 82-2
ББК 83

© Коллектив авторов, 2014
© Издательство Казанского университета, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
РАЗДЕЛ I	
«ДЕКОНСТРУКЦИЯ» КЛАССИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ, ТЕАТРЕ И КИНО.....	7
Исханова А. (Казань). Своеобразие функционирования толстовского текста в пьесе О. Шишкина «Анна Каренина II».....	7
Нёске Л. (Гиссен). Экранизация «Анны Карениной» Л.Н. Толстого как деконструкция мифа.....	15
Зимова О., Пфайфер Н. (Гиссен). Постановка «Трех сестер» А.П. Чехова в Висбаденском государственном театре. Диалог с традицией.....	26
Костюнина Д.В. (Казань). Чеховская «Чайка» во Франкфуртском муниципальном театре.....	37
Дузык П., Леорда К., Унру А., Эккерманн А. (Гиссен). Постановка «Ревизора» режиссером Гербертом Фритчем в Мюнхенском «Резиденц-театре».....	49
Иванова А., Ройтман К., Хазе Л. (Гиссен) Юбилейный год Бюхнера: Войцек в Гиссене по-украински («Свобода Жолдак Театр»).....	63
РАЗДЕЛ II	
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ И ЗАПАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ.....	73
Сафаргалеева Е. (Казань). Речевые особенности персонажей в вербатим-пьесе «Terra incognita».....	73
Аржанцева К. (Казань). Кафкианский театральный код в романе Гарольда Пинтера «Карлики».....	82
Валева П., Суркова М., Файзуллина Р. (Казань). Проблемы молодежи в новейшей немецкой драматургии.....	89
Мельников Е. (Челябинск). Разрыв межчеловеческих связей в молодежной среде (на материале пьесы Лутца Хюбнера «Дело чести»).....	102
Горшунова А. (Казань). Кризис любовных отношений в пьесе Дорис Дерри «Нарру».....	109
Файзуллина О. (Казань). Жанр микродрамы в творчестве Михаэля Эбмайера.....	114
Мухамадьярова А. (Казань). Языковые особенности пьес Роланда Шimmelпфеннига.....	120

Щепачева И. (Казань). Художественное осмысление трагедии на Дубровке в пьесе Т. Бухштайнера «Норд-Ост».....	127
РАЗДЕЛ III	
ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ПРОЗЫ	
Завьялова В. (Казань). Феномен театральности в прозе Ю. Буйды..	132
Фаттахова Р. (Казань). Формы проявления театральности в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки».....	139
Бобылева А. (Казань). Политика как театр в прозе Виктора Пелевина (на материале романов «Generation «П», «Бэтман Аполло», «S.N.U.F.F.»).....	146
Колесников А. (Нижегород). Реализация идеи катарсиса в драматическом и эпическом тексте (на материале пьесы Филипа Ридли «Разрушенск» (Brokenville) и романа Грэма Джойса «Реквием» (Requiem))	153
Заботина М. (Казань). Эссе О. Уайльда и искусство театра.....	160
Фефилова Н. (Казань). «Моралите» Б. Ансуорта как роман о театре.....	167
РАЗДЕЛ IV	
ТЕАТРАЛЬНЫЕ И КИНОРЕЦЕНЗИИ	
Галичина Л. (Казань). Шекспир на сцене казанского ТЮЗа (рецензия на спектакль Бориса Цейтлина «Буря»).....	174
Зуева А. (Казань). «Гамлет» на современной татарской сцене.....	176
Галичина Л. (Казань). И вновь на экране Шекспир... (рецензия на фильм К. Брена «Как вам это понравится»).....	178
Гайнеева Д. (Казань). Диалог с судьбой, или Дважды два – четыре.....	179
Галеева А. (Казань). «Грязевой» перевал.....	181
Шевченко А. (Казань). «Портрет Дориана Грея»: наше время, или О вкусах не спорят.....	183
Аюпова К. (Казань). Большие надежды» 2012, режиссер Майк Ньюэлл.....	186
Тыщенко С. (Казань). Шерлок Холмс и доктор Ватсон.....	188
Шевченко А. (Казань). «Анна Каренина»: новый поворот в экранизации классики.....	190
Аюпова К. (Казань). Скука – гроза современности.....	193
Худайдатова Р. (Казань). Достойный просмотра: «Облачный атлас».....	194
Информация об авторах	198

Предисловие

В настоящий сборник включены тексты выступлений студентов и аспирантов, участников Международной молодежной научной школы «Проблемы современной драматургии и театра», состоявшейся в Казани 8–12 октября 2013 г. Нынешняя школа проходила в рамках IV тура совместного театрального проекта Института филологии и межкультурной коммуникации КФУ и нашего давнего партнера – Института славистики Университета им. Юстуса Либига г. Гиссена. Стартовав в 2007 г., Международная молодежная школа регулярно проводится в Казани и Гиссене.

Прошлой осенью, по доброй традиции, преподаватели и студенты КФУ и Гиссенского университета собрались обсудить проблемы современной драмы и театра. Сегодня мы наблюдаем радикальные изменения в драматургии, разрушение привычных форм, разного рода эксперименты и инновации. Меняется и театральный язык. Все это стало предметом обсуждения на молодежной школе. Традиционно важное место было отведено диалогу с классикой в новейшей драме и сценическим интерпретациям классической и современной драматургии, взаимной рецепции русской и немецкой драмы. Ключевым вопросом, обсуждаемым в рамках школы, в этот раз стала деконструкция классического канона в современной драме, театре и кино.

Профессор Гиссенского университета, доктор Александр Граф, руководитель проекта с немецкой стороны, уже в третий раз привез в Казань своих студентов, познакомивших участников школы с современным прочтением русской классики в Германии и другими актуальными темами драматургии и театра наших дней. Радует тот факт, что ряды слушателей школы неуклонно пополняются. В этом году в ее работе приняли участие студенты из Челябинска и Нижнего Новгорода, а также из разных вузов Казани. При этом самую большую часть аудитории составили студенты КФУ.

Программа школы, как обычно, была насыщенной и разнообразной. Она включала в себя лекции специалистов, студенческие доклады, интерактивные занятия, сценические читки пьес, посещение спектаклей казанских театров, мастер-классы известных российских драматургов.

Особое место в работе школы всегда занимало творчество студентов. В этой связи хочется принести благодарность доктору Института славистики Университета г. Гиссена Иоганну Бидерману, стояв-

шему у истоков проекта. В 2007 г. он привез в Казань испанский студенческий театр, с большим успехом выступивший перед казанским зрителем с постановкой «Любовные письма Сталину» по пьесе Х. Майорги. Он же создал в Гиссене студенческий театр «Фирс», целью которого стала популяризация новой российской драмы в Германии. В 2008 г. в Гиссене этот театр представил участникам театрального проекта пьесу тольяттинского драматурга Вадима Леванова «Смерть Фирса», а в 2010 г., на третьей молодежной школе в Казани, еще две пьесы этого автора – «Что значит «заслонить» и «Раздватори» в переводе И. Бидермана. На школах проходили также сценические читки пьес современных немецких и российских драматургов в исполнении студентов КФУ и Казанского государственного университета культуры и искусств.

Неоценимую творческую поддержку на протяжении всех этих лет оказывали нам казанские театры: Казанский государственный академический русский Большой драматический театр им. В.И. Качалова, Татарский государственный академический театр им. Г. Камала, Казанский театр юного зрителя.

Проект получил широкий резонанс и привлек к изучению проблем новейшей драматургии и театра студентов и аспирантов обоих вузов. Кроме того, он явился новой перспективной формой сотрудничества между Университетом г. Гиссена и КФУ.

Редколлегия

РАЗДЕЛ I «ДЕКОНСТРУКЦИЯ» КЛАССИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ, ТЕАТРЕ И КИНО

Своеобразие функционирования толстовского текста в пьесе О. Шишкина «Анна Каренина II»

А. Ихсанова (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. Т.Н. Бреева

На данный момент римейковое творчество писателей, на наш взгляд, изучено недостаточно. В современной научной литературе не пришли даже к единому написанию термина, потому мы можем встретить «ремейк», «римейк» и «рэмейк». Не существует и единого определения. Так, согласно Е.Г. Таразевичу, римейк – это прием художественной деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев [11]. М.В. Киселева определяет римейк как «исправленный, переделанный или восстановленный вариант художественного произведения» [4].

Новизна нашей работы заключается в том, что на данный момент никто подробно не рассматривал пьесу Олега Шишкина «Анна Каренина II». Целью нашей работы является изучение римейка в контексте «новой драмы» на примере пьесы О. Шишкина.

В предисловии к своему произведению О. Шишкин указывает, что уловил в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого абсолютно новый тон, который никем ранее не рассматривался. О. Шишкин не скрывает, что наиболее интересным предметом изучения для него является мораль современного человека и его чувственный мир, которые изменяются под воздействием современной техники. Он пишет в предисловии, что при написании «Анны Карениной II» ставил перед собой задачу указать на «новую мораль», порожденную паровозом и телеграфом, которую, по его мнению, интуитивно уловил Лев Толстой. Вводя термин «новая мораль», Шишкин вступает в игру с текстом Толстого, продолжая разыгрывать идею нравственности – одну из наиболее часто встречающихся идей в текстах Толстого, привлекая внимание и к тому, чего нет у автора в «Анне Карениной». В предисловии к своей пьесе Шишкин упоминает сочинения «Рожде-

ние машины» Льюиса Мэмфорда, «Галактика Гутенберга» Маршалла Маклюэна, «Скорость и политика» Поля Вирильо и лекцию Умберто Эко «От Гутенберга к Интернету», которые, по его словам, оказали некоторое влияние на его произведение. Стоит заметить, что Шишкин искажает названия произведений. К примеру, сочинение Льюиса Мэмфорда, в котором он рассказывает об иерархических цивилизациях как социально-технических мегамашинах, где люди функционируют как стандартизированные и взаимозаменяемые компоненты, а техника становится активным субъектом реальности, трансформирующим человека по своему образу и подобию, называется «Миф машины». Таким образом, на наш взгляд, переводя «миф» в «рождение», Шишкин показывает, что данная эра уже началась. Полное название труда Маклюэна звучит как «Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего», что позволяет перевести текст в пространство гипертекста, об этом же свидетельствует и значимая перестановка в названии статьи Эко, поскольку ее правильное название – «от Интернета к Гутенбергу». Единственный труд, который дается без искажения названия, это «Скорость и политика» Поля Вирильо, в которой он проводит параллель между скоростью и мобильностью современного оружия и следующим за ним изменением политических систем и затем человеческого сознания, что работает на идею Шишкина; он вкладывает в уста Левина следующие слова: «Побывай на самых глухих железнодорожных станциях России, послушай, что говорят мужики и обыватели, и ты поймешь, что локомотивы изменили не только скорость передвижения, но и скорость сознания» [13], что, на наш взгляд, служит хорошим способом реализации той позиции, которую он обозначил в предисловии.

Железнодорожная станция является знаковым топосом для «Анны Карениной» Толстого: завязка произведения происходит на железнодорожной станции, там же обрывается жизнь Анны. В романе Толстого тема железной дороги – это тема опасности, тема соприкосновения с неизвестным, тема смерти. Вронский впервые встречается с Анной Карениной на Московском вокзале, здесь видит его в последний раз Кознышев. На безлюдной станции во время метели признается в своих чувствах Вронский. Сын Карениных, Сережа, играет именно в железную дорогу. Шишкин сохраняет важность «железной дороги» и развивает сюжетную линию Толстого, он начинает произведение с несчастного случая на железнодорожной станции, а заканчивает в кинотеатре, на премьере фильма «Прибытие поезда» братьев

Люмьер. Так, О. Шишкин заканчивает произведение новой станцией, виртуальной. Анна и Каренин сидят в зале, вместе с другими зрителями, когда поезд стремительно «сходит» с экрана в зал. Появление виртуальной станции вводит в произведение конфликт между реальным и виртуальным, где виртуальное постепенно побеждает реальное. Шишкин акцентирует внимание на том, что Анна садится в центр зала кинотеатра, народ рассаживается по бокам от нее таким образом, что зрительный зал театра – продолжение зала кинотеатра. Так, когда «виртуальный поезд» сходит с экрана, «уничтожая» людей, О. Шишкин показывает деформацию сознания не только своих героев, но и всего человечества двадцать первого века.

Согласно классификации Е.Г. Таразевича, данное произведение можно отнести к римейкам-сиквелам, поскольку сюжет «Анны Карениной II» есть продолжение сюжета «Анны Карениной», однако, на наш взгляд, текст О. Шишкина является сиквелом-отражением с переходом в новое виртуальное пространство.

В качестве приема О. Шишкин использует стимпанк, который позволяет с помощью телесного кода показать деформацию сознания человека, пострадавшего от прогресса, но и провести параллели между прогрессом начала двадцатого века и прогрессом современности.

«Мюллер: Госпожа Каренина будет довольна этими произведениями человеческой мысли. Они сделаны из нержавеющей стали, произведенной на заводах Круппа. Из подобной стали производятся и знаменитые ножи из города Золингена. Я принес с собой и набор этих ножей, чтобы вы убедились – я вас не обманываю.

Мюллер достает футляр с ножами и раскрывает его. Затем из другого футляра протез ноги.

Лидия Ивановна: Какое чудо! Настоящая драгоценность.

Мюллер: Вы абсолютно правы! Вот, взгляните, как пластично сгибается это создание. Специальные шарниры, подшипники, уникальная гидравлика – все это изготовлено в мастерской Леонарда Вина. Итак, госпожа Каренина, считанные минуты остаются до того момента, как вы предстанете перед нами в новой, научно-механической красоте» [13].

Мастерская Леонарда Вина созвучна с именем Леонардо да Винчи, известного, среди прочего, рисунком «Витрувианский человек», созданным как иллюстрация для книги, посвященной трудам Витрувия, и помещенным в одном из его журналов. Считается, что «Витрувианский человек» обладает каноническими пропорциями, то

есть является идеалом красоты. О. Шишкин использует созвучие для акцентирования подмены естественной красоты красотой механической, чужеродной, что является одним из показателей изменения человеческого сознания. Именно уродство Анны влечет к ней мужчин, причем тех мужчин, которые наиболее влюблены в прогресс. К примеру, Левин испытывает самое сильное влечение к Анне, он же является самым рьяным поклонником прогресса. В то время как Облонский относится ко всем техническим новинкам с большой осторожностью, он единственный несколько побаивается Анны и очаровывается прекрасной балериной Машей Чибисовой – представительницей классической красоты.

Также мы можем наблюдать деформацию человеческого сознания в плоскости «честность – ложь». Во время молитвы Каренин обещает стать «лучше, правдивее» и одновременно с этим гнать вон из кабинета таких людей, как Глазов, хотя Глазов – единственный из героев, кто говорит правду о взяточничестве. Для Каренина Глазов (говорящая фамилия, которую мы можем трактовать как «пытающийся открыть глаза» и как «видящий, зрячий») противопоставлен честности и правде, следовательно, олицетворяет ложь.

В пьесе О. Шишкина происходит двойная игра с классическим текстом, поскольку она тоже является кривым отражением классического текста «Анны Карениной». «Кривизна» проявляется через юмор и гротеск, которыми пользуется О. Шишкин.

Несчастный случай с Анной работает как кривое зеркало для всех, кроме нее самой, она остается неизменной. Изменение сознания наиболее сильно отражено в преломлении трех мужских образов: Левина, Каренина и Облонского. Анна выступает здесь в качестве «кривого зеркала»: чем ближе герой находится к Анне, тем сильнее искажается его сознание. Таким образом, Левин переживает самую сильную деформацию, в то время как Облонский практически не изменяется, остается каноничным. И Левин, и Каренин, и Облонский часто видны за проявлениями эмоций, не свойственных им в романе Толстого, поскольку обычно общество отрицает слезы и истерики у мужчин; можно говорить о деформации мужского сознания и смещения его к женскому началу. Облонский О. Шишкина мало отличается от Облонского Толстого. Он продолжает изменять жене, выбирает красивых женщин, его мало привлекает прогресс. Он единственный из всех говорит о том, что предпочел бы смерть Анны. Каренин О. Шишкина, подобно Каренину Толстого, замкнутый, обиженный

человек, но О. Шишкин доводит обиду Каренина до абсурда, приписывая ему желание мести и фанатичную религиозность. У О. Шишкина Каренин весьма честолюбив, жаждет справедливости, хочет, чтобы общество видело его способность прощать, выставляя измену Анны и Вронского на всеобщее обозрение, в то время как классический Каренин стремился сохранить свою репутацию в свете.

Левина О. Шишкин наделяет маниакальным желанием заботиться и подчеркивает извращенность его любви к Анне. Классический образ Левина отличается высокой нравственностью и сдержанными чувствами. Хорошо обозначается дистанция между Левиным О. Шишкина и Левиным Толстого репликой Анны: «Вы ведь раньше были такой примерный. Любили Китти. Страдали за мужиков. И все моральные беседы вели» [13]. Левин приходит в дом Карениных, признаваясь в любви к Анне, отмечая ее уродство как то, что заставило его полюбить эту женщину.

Отдельного внимания заслуживает образ Кознышева. В романе Толстого Кознышев – холостой единоутробный брат Левина, известный на всю страну писатель и философ, один из самых ярких представителей московской интеллигенции, гуманист. Он не является главным персонажем, в то время как О. Шишкин отвел ему одну из центральных ролей. На наш взгляд, выбор О. Шишкина пал на Кознышева, поскольку в классическом тексте Кознышева интересует наличие границы между психическими и физиологическими явлениями в деятельности человека, однако в тексте пьесы эта тема не получает развития. В пьесе Кознышев женат, однако его жену никто не видел, поскольку по официальной версии она умерла, но в городе все говорят о том, что он отправил свою парализованную жену в богадельню в Тюмень, объявив ее покойницей. О. Шишкин представляет его интеллигентность несколько гротескно: «Кознышев: Господа, извините, но я думаю, что карты, бильярд и бабы не всегда составляют основу мужской жизни. Поэтому сегодня у нас будет литературный вечер» [13]. При этом Кознышев О. Шишкина не имеет своего мнения ни по одному важному вопросу: он всегда со всеми соглашается, хвалит абсолютно все идеи, хотя в классическом тексте Толстой подчеркивает любовь Кознышева к полемике.

В классическом тексте братья противопоставлены друг другу: деловитый Левин, не гнушающийся трудиться среди мужиков, способный на чувства, и рассуждающий рациональный Кознышев, предпочитающий кабинетную работу физическому труду, однако

О. Шишкин не сохраняет противопоставления Толстого. В его версии мы даже не находим сведений о родстве Кознышева и Левина. На наш взгляд, Кознышев – это одно из отражений Каренина: как и Каренин, Кознышев имеет жену, от которой было проще отказаться, он занимает высокое положение в обществе, часто становится предметом обсуждения толпы.

Помимо этого, в пьесе О. Шишкина происходит деформация любовных треугольников. Существующие в классическом тексте треугольники Вронский – Анна – Каренин и Анна – Каренин – Лидия Матвеевна не реализуются, вместо них образуется новый: Каренин – Анна – Левин.

Треугольник Вронский – Анна – Каренин перестает существовать. Мы узнаем, что Вронский был ранен на Балканах, после чего лишился возможности двигаться (графиня Вронская сравнивает его с цветком) и не способен понимать, что происходит: «Он сейчас вместе с нами и в то же время где-то совсем далеко» [13]. Таким образом, получается, что его разум погиб для реального мира, а тело продолжает существовать, но не функционировать должным образом. Он до конца проходит инициацию уродством, так как у него деформировались и тело, и разум. О. Шишкин разрывает этот треугольник, показывая персонажей в несколько комичном свете: «Анна крутит колеса кресла-каталки и подъезжает к креслу-каталке Алексея и начинает целовать Вронского, не сдерживая чувств. Вронский от переизбытка чувств Анны падает с коляски на пол. Анна в ужасе сползает со своей коляски и пытается из всех сил поднять Вронского и усадить на место. Из-за двери раздается голос Каренина: «Анна много страдала, но страдания, кажется, пошли ей на пользу». Затем звучит голос графини Вронской: «Идемте посмотрим». Анна плачет и, наконец, собравшись с силой, усаживает Вронского и вползает на свое кресло» [13]. Однако данный треугольник реализуется, пусть и пародийно, в романе «Клавдия Боргезе», который пишет Каренин О. Шишкина. Текст не приводится полностью, читателю доступны лишь отрывки, которые зачитываются на литературном вечере или обсуждаются в ходе рецензии, но читатель может догадаться, что «Клавдия Боргезе» – это переложение классического текста «Анны Карениной», написанное, однако, через призму гротеска и юмора. В романе «Клавдия Боргезе» главная героиня, супруга важного сановника, показана развратной особой, пытающейся соблазнить лейтенанта Гвидо – армейского проходимца, как его называет сам Каренин:

«– Иди, иди ко мне, мой милый, сделай мне приятное, – продолжала Клавдия, но тут уж и лейтенант не стерпел и воскликнул:

– Стыдитесь, герцогиня, какой пример вы подаете подрастающему поколению? Пройдет сорок, пятьдесят лет, и вы будете каяться, вспоминая этот день!!!» [13].

Здесь О. Шишкин также «разыгрывает» Толстого, доводя его любовь к морализаторству до абсурда. Помимо реализации любовного треугольника, читатель видит печальную кончину главной героини – Клавдия бросается под паровой молот на заводах Круппа (учитывая, что это первые заводы того времени, она тоже погибает из-за прогресса).

Уродливая Анна становится символом нового времени, ей противопоставляется балерина Маша Чибисова – любовница Облонского, воплощение изящества, женственности и красоты. Вероятно, Облонский меняется меньше всех, поскольку защищен от влияния Анны своей увлеченностью Машей. Маша – это образ старого мира, отрицание прогресса. Третий символический женский образ – женщина с бородой из цирка. Как и Анна, она показывает деформацию представления о красоте, и интерес толпы зрителей к ней – интерес всех людей к новому и необычному, что говорит о деформации человеческого понимания категорий красоты как следствие травмы, нанесенной прогрессом.

В романе Толстого мы не могли наблюдать обсуждения красоты Анны. Шишкин же выносит обсуждение уродства Анны на первый план, делая ее предметом обсуждения и других героев, и толпы.

Несмотря на то, что роман Толстого называется «Анна Каренина», Анна не является его единственным центральным персонажем. В «Анне Карениной II» О. Шишкин, следуя своему названию и названию, выбранному Толстым, усиливает символический потенциал данного образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Багдасарян О.Ю.* Пьесы-ремейки в «новой драме» (М. Битер-младший «На доньшке» – М. Горький «На дне»). – URL: http://journals.uspu.ru/attachments/article/86/Vest_2012_1_10.pdf. Дата обращения: 23.04.2013.
2. *Злобина А.* Урод нашего времени. – URL: <http://ottodix.ru/article.php?id=395>. Дата обращения: 23.04.2013.

3. *Золотонос М.* Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры // Московские новости. – 2002. – № 23. – 27 августа.

4. *Кисилева М.В.* Жанр ремейка в массовой литературе (на примере произведения Бориса Акунина «Ф.М.»). – URL: <http://sup.asu.ru/2012/11/05/%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82/>. Дата обращения: 23.04.2013.

5. *Липовецкий М.* Перфомансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89.

6. *Нефагина Г.* «Ремэйк» в современной русской литературе // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе: сб. науч. тр. – Гродно, 1996. – Вып. 2.

7. *Пархоменко Я.А.* Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства. – URL: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-priroda-remeika-v-kontekste-sovremennogo-ekrannogo-iskusstva>. Дата обращения: 23.04.2013.

8. *Пирковская Н.* Новая драма как явление постмодерна. – URL: <http://konservatizm.org/konservatizm/sociology/280610193723.xhtml>. Дата обращения: 23.04.2013.

9. *Самарин А.* Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т.Г. Шевченко; редкол. А.Ю. Мережинская и др. – Киев: СПД Карпук С.В., 2009. – Вып. 13.

10. *Смирнов С.Р.* Римейк (парафраза) в «новой русской» драме. – URL: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_2.html. Дата обращения: 23.04.2013.

11. *Таразевич Е.Г.* Римейк в современной русской драматургии. – URL: http://oldwww.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml. Дата обращения: 23.04.2013.

12. *Урицкий А.* Дубль второй // Дружба народов. – 2003. – № 3. – С. 190–198.

13. *Шишкин О.* Анна Каренина II. – URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue9/shishkin.html>. Дата обращения: 28.04.2013.

14. *Эко У.* Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture-/Eko/Inn_Povt.php. Дата обращения: 23.04.2013.

Экранизация «Анны Карениной» Л.Н. Толстого как деконструкция мифа

Л. Нёске (Гиссен, Германия)

Научный руководитель – проф. А. Граф

Известно, что все гениальное – вечно. Гениальность проверяется временем. Когда пьесы не сходят с подмостков театров, а произведения переиздаются столетиями – они живут вечно. Мы получаем удовольствие от гениального, талантливого произведения, но мало задумываемся о том, а почему же, собственно, время не властно над ним.

Наверное, «живучесть» художественных произведений объясняется в некоторой степени их актуальностью. Проходят года, поколения сменяют друг друга, а пьесы Шекспира вот уже пятую сотню лет срывают аплодисменты зала. Драма, разыгранная на сцене, не теряет своей актуальности благодаря жизненности. Нечто, происходящее с человеком в XVI веке, происходит с ним и в XXI. Природа человеческая не меняется. Пьеса, умело отражающая это нечто и сыгранная на сцене, несомненно, на протяжении веков проигрывается в жизни, что обеспечивает ее актуальность и свидетельствует о ее гениальности. Тонко подмечая суть людской игры, пьесы не только вызывают смех и слезы зала, но в некоторой степени могут и должны раскрывать смысл самой игры.

Что же такое игра? Обращаясь к сценарному анализу Э. Берна, определяем игру как некую форму общения (или заменителя общения), суть которого раскрывает само понятие игры: «*Игра, как сыр в бутерброде, заполняет время между общением и близостью*» [1, с. 148]. Пьеса разыгрывается на сцене театра, актеры произносят заранее заученные речи, импровизации минимум, конец известен. Хорошо, если это веселый или комичный конец, хуже, когда трагический. В припадке ревности Отелло душил Дездемону, юным Ромео и Джульетте так и не удается повзрослеть. Игра до трагического конца, predetermined сценарием. Порой жизнь человека целиком, а в лучшем случае лишь некоторые ее этапы, разыгрывается, как по нотам, по известным и веками существующим сценариям. Затертая фраза Шекспира «*весь мир театр, а люди в нем актеры*» наряду с его произведениями не теряет своей актуальности. Вся теория фрейдовского психоанализа строится на мифах об Эдипе и Электре [1, с. 207; 2, с. 5] – мальчик в стремлении реализовать свое бессознательное желание занять место отца, женившись на матери, равно как и девочка, жажду-

щая выйти замуж за папу, обречены на множество трагедий до тех пор, пока не разгадают этот сценарий и не прекратят игру, замещающую живые реальные отношения, лишь вступая в которые человек, с одной стороны, прекращает играть, с другой стороны, приобретает возможность жить, ощущая полноту и яркость жизни, и любить, невзирая на страхи и неудачи, не играя. Развязка при этом, конечно, не задана. Тот или иной сценарий будет разыгрываться всякий раз до новой трагедии или до тех пор, пока не будет разгадан и осознан. Только тогда вместо игры появляется возможность жить и любить. Играя, дети познают мир, взрослые же, играя, спасаются от жизни. Игра – это общение на уровне «стимул – реакция». Определенные стимулы вызывают определенные реакции, что ведет к трагическому финалу. Благодаря этому игра удобна и безопасна, но, к сожалению, не имеет ничего общего с постижением мира. Игру можно назвать бегством от жизни, полной непредсказуемых опасностей, с неведомым концом. Удобно, когда жизнь протекает по сценарию до тех пор, пока дело не близится к развязке и не наступает трагический конец. А конец наступает в любой пьесе. Игра не может происходить бесконечно. Даже если вся жизнь – игра, то и она когда-то заканчивается. Люди, как актеры на сцене, пользуются заготовленными фразами, двигаясь в заданном направлении, играя. А игра, как правило, ведет к трагедии. Пьесы разыгрываются в жизни так же, как и постановки на сценах театра. Роли расписаны, конец определен. Играя, мы в безопасности, но при этом лишаем себя возможности (как правило, неосознанно, пытаясь оградить себя от непредсказуемости мира) открыться, импровизировать, понять себя и окружающих. Что произойдет с пьесой, если актеры начнут вдруг, игнорируя свои роли, импровизировать? Она не закончится привычным образом, может быть, уже не будет так увлекательна для зрителя, и конец ее при таком раскладе заранее неизвестен, но, возможно, такая импровизация, вряд ли допустимая на сцене театра, открывает возможность соприкосновения с собой и другими не как с персонажами пьесы, а как с живыми людьми.

С одной стороны, мы играем в жизни, избегая обнажения и соприкосновения с неизвестным, с другой стороны, *«театральные сценарии интуитивно выводятся из сценариев жизненных»* [1, с. 190].

Трагедии разыгрываются людьми и переносятся на сцену, тем самым предоставляя нам возможность понять игру и прекратить ее, не доводя до развязки, вступить в жизнь, таящую опасности, но вместе с тем предоставляющую безграничные возможности познания человеческой природы.

Роман «Анна Каренина», не являясь ни сценарием, ни театральной пьесой, тем не менее занимает почетное место в ряду величайших мировых сценариев, разыгрывающихся как на сцене, так и в жизни. Неслучайно критики говорят о театральности романа. Е.А. Полякова видит театральность романа в *«самоустранении автора, влекущем за собой повышение роли сценических эпизодов для композиции романа и собственной речи персонажей для его сюжета»* [3, с. 182]. *«Следует также особо подчеркнуть, –* отмечает Полякова, *– что именно этот роман Толстого неоднократно сближался исследователями с трагедией»* [3, с. 182]. Не будем подробно останавливаться на аспектах, приближающих роман к драме с литературоведческой позиции, а позволим себе сопоставить этот роман с величайшими мировыми драмами и трагедиями, разыгрываемыми на сцене, в свете их актуальности, жизненности и отображении игры, реально разыгрываемой реальными людьми.

Как уже было замечено выше, жизненность и гениальность сценариев определяется их актуальностью. Так в чем же актуальность романа «Анна Каренина» и почему он прямо-таки просится на сцену? Почему можно говорить о театральности романа и о некоем сценарии, трагедии, которая, несомненно, происходя из жизни, стремится со страниц произведения на сцену, расшифровывая драму и представляя игру? Какая трагедия кроется в романе и что за сценарий можно разыграть на сцене? В чем актуальность такой игры и что это за игра?

Пытаясь ответить на эти вопросы, необходимо еще раз отметить, что *«театральные сценарии интуитивно выводятся из сценариев жизненных»*, и постараться понять, а что же за жизненный сценарий, выводящий роман на театральную сцену, и тем самым, несомненно, подтверждающий его гениальность, кроется в романе.

Трудно объяснить актуальность романа существующими штампами как *«притчу о неверной жене»* [3, с. 182] или примером восстания против общественных норм во имя любви и т. д. Эти толкования ни в коем случае не неверны, но не поэтому роман вечен и актуален, ведь сложно в настоящее время, к примеру, уход из семьи назвать протестом против существующих норм. В романе кроется иная трагедия, которая, несомненно, до сих пор разыгрывается в жизни, иначе не возникало бы попыток разыграть этот сценарий на сцене. Возможно, *«общей идеей... является переход от искусственной жизни к естественной»* [3, с. 185]. Игра – она всегда искусственна, а открытые отношения – естественны. Так, может быть, здесь кроется ответ на

вопрос об актуальности игры, о театральности «Анны Карениной» и о не прекращающихся попытках как экранизировать роман, так и переложить его в сценарий для театральной сцены.

Википедия сообщает о 32 экранизациях «Анны Карениной», не давая при этом сведений о театральных постановках. Возможно, эта цифра не точна и не окончательна, она лишь демонстрирует стремление вывести произведение на сцену или в кинематограф. Но, даже несмотря на свою приблизительность, количество упомянутых экранизаций достаточно внушительно. Не будем останавливаться на этих экранизациях, равно как и на театральных постановках, позволим себе упомянуть лишь самые известные, резонансные из них:

– 1935 г.: Грета Гарбо в главной роли, режиссер – Клеранс Браун;

– 1948 г.: Анна Каренина – Вивьен Ли, режиссер – Жюльен Дювивьер;

(Следует отметить, что эти фильмы полны штампов и стереотипов и мало раскрывают суть трагедии).

– 1967 г.: Анна Каренина – Татьяна Самойлова, режиссер – Александр Зархи.

Этот фильм нам всем хорошо знаком, и для нескольких поколений Анна Каренина – это Татьяна Самойлова. Великолепная, на наш взгляд, экранизация, тем не менее не раскрывающая смысла трагедии.

– 1997 г.: Анна Каренина – Софи Марсо, режиссер – Бернард Роуз – красивая любовная история.

– 2009 г.: Анна Каренина – Татьяна Друбич, режиссер – Сергей Соловьев. Несмотря участие в фильме плеяды великолепных артистов, фильм не получил поддержки критиков и зрительской любви.

– 2012 г.: Анна Каренина – Кира Найтли, режиссер – Джо Райт.

В 1972 г. Р. Щедриным для М. Плисецкой был написан балет «Анна Каренина». В разные годы были попытки постановки «Анны Карениной» на сценах театров, например театрально-хореографическая постановка театра им. Вахтангова [4], удостоившаяся российской национальной премии 2013 г. «Золотая маска» в нескольких номинациях.

Все эти и неупомянутые многочисленные постановки и экранизации лишь подтверждают наши предположения о театральности романа и о стремлении романа на театральную сцену с целью расшифровки смыслов и представления игры.

Хотелось бы подробнее остановиться на последней экранизации романа 2012 г. с участием Киры Найтли, так как именно экранная версия режиссера Джо Райта и сценариста Тома Стоппарда максимально приближена к разгадке трагедии и помогает найти ответы на вышеозначенные вопросы.

Первое, что сразу обращает на себя внимание, это организация действия фильма. Действие разворачивается в театре. Фильм являет собой театральную постановку, где действие происходит как на сцене, так и в зрительном зале. Даже скачки организованы на сцене с наблюдателями в зрительном зале.

Условно все пространство фильма можно разделить на четыре части:

- театральная сцена;
- зрительный зал;
- кулисы;
- открытое пространство.

Действие начинается на сцене пустующего театра, перемещаясь то за кулисы, то под открытое небо, то в зрительный зал. Сцены, разыгрываемые в жилых помещениях, к примеру у Карениных или у Вронского, организованы как сценическое пространство, что вызывает ощущение театральности происходящего.

О чем же может свидетельствовать такое четкое разграничение пространства и как это может помочь нам найти смыслы самого романа «Анна Каренина»?

В фильме, как и в романе, прослеживаются две основные сюжетные линии – Левина и Карениной. Основная часть сцен с участием Константина Левина разыгрывается в открытом пространстве – будь то пашня, охота и т. д. При этом К. Левин также оказывается и в остальных пространствах, таких как сцена и кулисы, где происходит его встреча с братом Николаем, и зрительный зал, следуя через который он покидает Щербацких, попадая опять в открытое пространство. Но этих сцен гораздо меньше, чем театральных. И если согласиться с тем, что открытое пространство и воздух – это естественное, а театр – нечто искусственное, то можно рассмотреть жизнь Левина как наименее лживую и наиболее естественную и открытую. *«Естественность одного мира (мира Левина) ... противопоставлена искусственности другого (высший свет – мир, где вращается Анна)»* [3, с. 208], – подмечает Полякова. Организация пространства фильма являет собой тому прямое подтверждение. Ведь игра и, соответственно,

ложь присущи театру. Но, как мы видим, Каренина (несмотря на то что мир ее искусственен) участвует не только в театральных сценах (происходящих буквально на сцене театра), а также в сценах в зрительном зале и на открытом воздухе. Практически все чувственные сцены близости, духовной, но не сексуальной, Карениной и Вронского сняты под открытым небом. Можно согласиться с утверждением, что *«миру лжи в равной степени причастны абсолютно все герои романа, несмотря на то, что для большинства из них характерными чертами являются правдивость и естественность»* [3, с. 208]. И переиначить его, сказав, что правдивость и естественность присущи всем героям (исключая Бетси Тверскую, сцены с которой, совершенно очевидно, занимают лишь небольшую часть фильма, подчеркивая при этом лживость, притворство, театральность происходящего), хотя они (герои) и причастны миру лжи и театра, но не в равной степени. Левину правдивость присуща в наибольшей степени, Карениной – в гораздо меньшей. Как уже было сказано, почти все персонажи действия так или иначе оказываются практически вне театрального пространства под открытым небом. Примечательна встреча Анны Карениной, Сережи и Алексея Александровича Каренина – Анна и Сережа встречаются в саду Каренина, неожиданно приехавшего с визитом на дачу. Сомнений нет – это открытое пространство, а значит, здесь нет места лжи и притворству. А что могла бы значить эта сцена для нас, зрителей? Можно толковать ее как шанс для естественности и правдивости, для открытых, доверительных отношений. Герои фильма (романа) обладают этим шансом, но в силу неких внутренних барьеров не умеют воспользоваться им для прекращения игры и формирования / восстановления открытых доверительных отношений. Шанс, хоть и совсем крошечный, от которого Каренина бежит, есть даже у практически мертвых отношений, но, чтобы воспользоваться им, нужна немалая доля смелости прекратить игру и выйти из театра: *«Мир лжи... в линии Анны получает существенный перевес»* [3, с. 219].

Встреча Левина с братом происходит за кулисами театра. Практически за кулисами, за сценой живет Долли Облонская, и Стиве тоже часто удается проникать за сцену театра. Театр живет не только благодаря сцене и игре, но и работе по организации спектакля. При этом сами работники сцены непосредственного участия в игре не принимают, но без их участия вряд ли может состояться игра. Можно рассматривать этот мир как некий промежуточный от игры к естественной жизни. В этом пространстве и встречается нам Николай Ле-

вин, который, как и его брат, менее подвержен фальши и лжи, находясь на пути к правдивости и естественности, но может быть, застрявший в промежуточном положении, – за кулисами. Стоит также обратить внимание на то, что Левин, покидая театр, всякий раз попадает прежде за кулисы и лишь затем к себе в имение, где небо – не декорация спектакля.

Сцены в зрительном зале наиболее зрелищны и театральны. И если Левин лишь случайно, проходя мимо, оказывается в зрительном зале, то Анна всей душой стремится туда. Она танцует на балу, посещает салон Бетси Тверской, просто стремится в театр на представление: *«Театр не просто вносит в жизнь героев иную атмосферу, не просто по-новому их освещает, он переносит их отношения в иной – условно-театральный – план, заставляет их исполнять определенные роли, делает их самих актерами...»* [3, с. 229]. Следует обратить внимание на то, что зрительный зал делает героев актерами. Сложно разделить театр однозначно на игру на сцене и зрителей в зале. Игра перемещается со сцены в зрительный зал и обратно, и пассивные до некоторых пор наблюдатели действия превращаются в главных действующих лиц, как в сцене скачек или первого бала Кити Щербацкой, а также выхода Карениной в свет в ожидании развода. Эти превращения, так удачно обыгранные в фильме, поясняют нам следующее – с одной стороны, невозможно оставаться зрителем и не участвовать в игре – наблюдая игру, мы сами превращаемся в актеров и теряем естественность и правдивость; с другой стороны, Каренина всей душой стремится в театр, где, как ей кажется, она получит глоток свежего воздуха, в общество, которого она лишена, живя с Вронским, не понимая, что зритель в театре сам превращается в актера, и единственная возможность прекратить игру и построить доверительные отношения – покинуть театр.

Фильм изобилует хореографическими сценами, которые тоже могут явиться ключом к пониманию трагедии. Хореография, синхронный танец, когда танцуют не двое или один, а несколько человек – заранее организованное и хорошо отрепетированное действие, которое еще более театральное, чем игра актеров на сцене. Они имеют хотя бы минимальную возможность импровизировать, вставлять личные фразы в диалоги, даже могут менять ход игры, чего полностью лишены танцоры, например, хореографического ансамбля. Одно неловкое движение, малейшая импровизация могут полностью нарушить танцевальное действие. Герои танцуют страстно и с упоением,

не нарушая привычного ритма игры. Смешны хореографические сцены у Облонского в учреждении – такого слаженного, синхронного и массового танца не содержит никакая другая сцена фильма. Эта чиновничья хореография невероятно точно передает функционирование отечественного бюрократического аппарата и по сей день. Страшна хореографическая постановка на приеме у Бетси Тверской – здесь нет движения, посетители салона замерли в причудливых неестественных позах, но Каренина и Вронский стремятся туда, где даже игра застывает и не имеет никакого развития.

Таким образом, разделяя пространство на естественное и игровое, на жизнь и сцену, где все является фальшью, мы постепенно приближаемся к финалу или даже к финалам, которые, являясь развязкой трагедии, служат для ее понимания.

Хотелось бы подробнее остановиться на финальных сценах с участием главной героини игры – Анны Карениной. Вронский покидает Анну, не в силах противостоять недоверию любимой женщины. Снедаемая ревностью Анна остается дома, но покоя ей нет, воображение рисует картины встречи Вронского с княжной Сорокиной. Каренина предстает перед зрителем в чудовищном кринолине. Она практически обнажена, в нижнем белье, но кринолин по-прежнему на ней. Тут же наблюдаем сцену, где она в полном «боевом обмундировании» – в роскошном бордовом платье поверх кринолина. Кринолин стесняет ее, практически лишает ее возможности дышать, в нем возможна только игра, нет места открытости и естественности. Кринолин – это некий символ, отгораживающий и в какой-то степени защищающий женщину от мужчины. Примечательно, что в сценах встречи Анны и Вронского на лугу, под открытым небом, на Карениной кринолина нет. Она в легком воздушном одеянии, позволяющем ей дышать и любить. На какие-то краткие мгновения она становится собой, ничто не отгораживает ее от любимого человека, игра прерывается и происходит жизнь – появляется доверие и открытость в отношениях с мужчиной.

И вот, стянутая кринолином, преодолевая физическую боль, Анна движется к финальной сцене. В вагоне садится у окна и одергивает занавеску – за окном мир, естественность и правдивость. Не в силах выйти из своих губительных фантазий и хотя бы взглянуть на мир, Каренина пересаживается к задернутому занавеской окну, сквозь которое не проглядывает жизнь, но которое как зеркало прекрасно отражает внутренние страхи – любовную связь Вронского и Сорокиной. Измученная

ревностью Каренина прибывает ... за кулисы театра. Она осматривается с удивлением, здесь она еще никогда не была. И хотя это тоже театр, здесь мало игры, ее практически нет, но есть возможность выйти из театра. Все замерли в ожидании. У Карениной есть как минимум две возможности прекратить, прервать игру – выйти из театра, дабы соприкоснуться с жизнью, или трагическим образом завершить игру, покончив с театральной жизнью. Не в силах справиться с внутренними страхами и сомнениями, она выбирает трагический финал.

Вот мы и подошли к развязке трагедии, попытаемся же понять ее. Можно сказать, что, с одной стороны, у Карениной достаточно мужества, в отличие от других участников спектакля, закончить игру. К сожалению, вместе с игрой заканчивается и ее жизнь, тем самым теряется возможность жить, дыша полной грудью, скинуть кринолин и вступить в доверительные отношения с мужчиной. С другой стороны, она пугается за кулисами, ей страшно взглянуть на мир. Она может находиться под открытым небом, но ни в коем случае не одна. Мужчина – это спасение, но к нему не подойти ближе, чем этого допускает кринолин. Она стремится в театр, в игру, поскольку игра понятна и безопасна, а жизнь непредсказуема, пытается отыскать любовь там, где фальшь и наигранность; пытается получить доверие мужчины, не доверяя ему при этом сама. Трагедия заключается в нежелании скинуть кринолин, выйти на свежий воздух, вздохнуть полной грудью, осмотреться вокруг. Возможно, в этом новом пространстве не сияют рампы и цвета несколько приглушены, но воздух чист и свеж, и есть возможность рассмотреть мужчину, приблизиться к нему не как к объекту реализации своих желаний, а как к партнеру, заслуживающему доверие и понимание.

Как мы уже отмечали, в фильме, как и в романе, две основные сюжетные линии – Карениной и Левина. Левин большую часть времени проводит под открытым небом, но попадает, хоть и в чуждый ему по духу, театр. Каренина живет, в основном, театром и в театре, но открытое пространство тоже привлекает ее, ведь только там возможна близость, к которой стремится ее душа.

Неоднозначны финальные сцены фильма, демонстрирующие семейную жизнь Левина. Вспомнив о семье, он возвращается с пашиной домой, к жене и ребенку. Кити нянчится с Митей, передает ребенка супругу и надевает обручальное кольцо. Обручальное кольцо символ «за-мужа». Получается, что замужем она тогда, когда не с ребенком, а если принять во внимание, что мать уделяет младенцу большую часть

своего времени, порой даже ночами ухаживая за ним, то муж практически полностью исключается из ее жизни, посвященной заботам о детях. Возникает опасность повторения судьбы своей старшей сестры – Долли Облонской, которая в финальной сцене занята детьми за кулисами театра, а Степан Аркадьевич в задумчивости стоит на неосвещенной сцене. Долли с надеждой поглядывает на него, но не подходит, не оставляет детей. Семья, с одной стороны, представляет, возможно, сложность для женщины в плане сочетания любви к мужу и к детям, но в то же время предоставляет возможности для творчества и поиска решений, отношений, связанных не только с материнскими обязанностями, но и с взаимодействиями «мужчина – женщина», которые должны главенствовать, являться основой счастливого материнства и семьи, а не заменяться другими, как в случае с Кити, или вытесняться полностью, как у Долли. Здесь следует также отметить, что в фильме нет сцен Долли Облонской в открытом пространстве. То место, где она проживает, напоминает закулисы театра, но обремененная заботами о детях или оградившая себя ими от мира, она не решается выйти и остается в театре.

Неоднозначно трактуются сцены в доме у Левина, с одной стороны – это замкнутое пространство, с другой стороны – декорации очень натуральны и естественны. Театр это или закулисы, сложно сказать. Но условное разделение всего пространства действия на сцену, зрительный зал, закулисы и открытую местность не оставляет сомнений в том, что изнутри представляет собой дом Левина (снаружи однозначно дом – не бутафория):

«Линия Левина не сводится только к миру естественных отношений, так же как и линия Анны – только к миру лжи и обмана, граница естественного, простого и правдивого мира, с одной стороны, и мира фальши и притворства, мира лицедейства, мира актеров и сцены – с другой не совпадает с границей между ... сюжетными линиями» [3, с. 236]. Можно добавить, игра и естественная, правдивая жизнь переплетаются между собой. Всем свойственно играть, кому-то в большей (Анна, Каренин, Облонский), кому-то в меньшей степени (Левин).

Споры вызывает и финальная сцена фильма, где Каренин предстает перед зрителем сидящим на лугу в окружении детей – Сережи и Ани. Первое впечатление не вызывает сомнений в том, что действие происходит на свежем воздухе – покачивая макушки луговых цветов, веет легкий ветерок, пространство заполнено ровным солнечным све-

том. Но вот камера предоставляет зрителю широкий план, и зритель с ужасом обнаруживает, что действие по-прежнему происходит в театре на сцене. Партер зрительного зала полностью зарос и являет собой скорее одичавший луг, нежели театральное помещение, но пустые зрительские ложи ясно дают понять, что действие продолжается, и игра еще не закончена. Да, зрителей нет, да и актеров всего трое, несомненно, театр пришел в запустение и разрушается, но еще не истлел окончательно. Здание его стоит, на сцене разворачивается действие, театр мимикрировал под естественность, но остался театром. И единственная возможность прекратить игру и вернуться к жизни (начать жить) – покинуть это помещение...

Таким образом, фильм по мотивам романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» режиссера Джо Райта, снятый в духе сценической постановки, деконструирует существующие мифы толкования этой величайшей трагедии и расшифровывает суть игры, которую вполне можно назвать «Анна Каренина». Недоверие к мужчине, неспособность формировать, поддерживать и развивать отношения, которые в итоге могут перерасти в близкие и крепкие, являются сутью этой игры. Следует заметить, что игра – это скорее вынужденное занятие. В отношениях человек играет, как правило, опасаясь близости, которая может прийти на смену игре, если женщине достанет мужества скинуть кринолин, выйти из театра или хотя бы начать смотреть на мир, прекратив рассматривать собственные фантазии. Конечно, такая игра свойственна и мужчинам, но фильм, основанный на сюжетных линиях романа, раскрывает нам суть женской игры, неизбежно приводящей к трагической развязке.

Человеческой природе присуще все – ложь и театр, с одной стороны, и естественность и правдивость – с другой. Но, даже играя, важно осознавать, что это лишь игра, а не близость и не искренние, правдивые отношения. Заигрываясь, стараться время от времени, не задергивая шторку на окне, хотя бы поглядывать на мир, дабы не утратить способность различать притворство и простоту. Сложно прекратить игру, в самый неподходящий момент покинув сцену, но гораздо трагичнее – доиграть спектакль до конца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры (пер. с англ. А. Грузберга). – М.: ЭКСМО, 2012. – 576 с.

2. Вебер Э. Царь Эдип: драматургия инцеста (пер. с нем. В. Соловьева). – М.: ЭКСМО, 2002. – 400 с.

3. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина». – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. – 328 с.

4. URL: http://www.vakhtangov.ru/shows/anna_karenina

Постановка «Трех сестер» А.П. Чехова в Висбаденском государственном театре.

Диалог с традицией

О. Зимова, Н. Пфайфер (Гиссен, Германия)

Научный руководитель – проф. А. Граф

На примере постановки пьесы «Три сестры» А.П. Чехова в государственном театре Висбадена в данной статье будет рассмотрена деконструкция классики в современном театре. Одним из главных аспектов, которому мы уделим особое внимание, является диалог с традицией. Мы сравнили современную постановку с текстом оригинала, взяли интервью у актеров и у режиссера Маркуса Дитца, которому в спектакле было важно передать особое отношение А.П. Чехова к своему произведению. На примерах избранных сцен мы постараемся показать контраст между «чеховской» и современной версией и проанализировать режиссерскую интенцию, имея в виду тенденции современного театра. В заключительной части мы обратимся к футуристической постановке японской труппы, позволяющей взглянуть в будущее театра, в котором главные роли играют не актеры, а роботы.

Постановка Висбаденского театра впервые была представлена зрителям 8 декабря 2012 г. [6]. Над спектаклем работали: режиссер Маркус Дитц, драматург Дагмар Боррманн, переводчик Томас Браш, декоратор Майке Хеггер, актеры: Ольга – Дорен Никсдорф, Маша – Верена Гюнтер, Ирина – Магдалена Хефнер, Наташа – Виола Побичка, Андрей – Михаэль Гюнтер Бард [4].

«В Москву!» – так звучит желанная формула для трех сестер: Ольги, Маши и Ирины. Они мечтают вернуться в места своего детства. Но все происходит не так, как им того хотелось бы. Их брат Андрей оставляет мечты об университетском образовании и занимается своей карьерой в провинции. Несчастная в браке с учителем Маша влюбляется в женатого офицера. Ольга все свое время посвящает ра-

боте. А Ирина решает от безысходности выйти замуж без любви за человека, которого затем убивают на дуэли.

Безусловно, традиционным для постановок Чехова является психологически-реалистический стиль игры по Станиславскому [4], который в XX веке представляет собой мировой стандарт актерского мастерства и театрального искусства. Станиславский является основоположником принципов театральной игры, не всегда, однако, совпадавших с мнением Чехова, которому часто приходилось бороться с излишней сентиментальностью постановок своих пьес. Именно к такому выводу приходит режиссер Висбаденского театра Маркус Дитц, перечитавший переписку Чехова. Согласно традиционной интерпретации, сестры являются жертвами своего времени, которое предвещает будущие потрясения, ожидающие интеллигенцию. Наташа является символом этого времени, в котором ни культура, ни традиции не играют никакой роли, а только производительность и эффективность имеют значение. За гибелью русской интеллигенции Чехов, по словам Дитца, наблюдает, словно врач, хладнокровно и без особых сожалений [4]. Он фиксирует закат этой прослойки общества, к которой некогда и сам принадлежал и которой больше не смел доверять развитие страны. Разнообразные навыки и таланты сестер, которые воспринимаются ими как бесполезные, образно говоря, являются персеверацией вечного режима ожидания. Все недовольны, но никто не предпринимает никаких действий. В своем интервью режиссер негодует: «Чего им не хватает? Они же могут поехать на вокзал, купить билет на поезд, уехать в Москву и устроиться там работать учителями, но они только мечтают об этом. Такое бездействие характерно и для Германии. Я знаю очень многих людей, которые возмущаются по любому поводу и без повода, но сами ничего не предпринимают». По его мнению, чем выразительнее контрасты, тем проще и понятнее зрителю воспринимать происходящее на сцене. Важным для режиссера было передать чувство легкости. Он не перегружает постановку персонажами и в целях экономии сокращает роли Федотика и Родэ до одной и объединяет образы няни и старика в один персонаж. Актриса Дореен Никсдорф отметила следующее: «Для режиссера было важно, чтобы в пьесе преобладали не вздохи и плач, а раздражение или открытая агрессия». Некоторые сцены, о которых речь пойдет ниже, носят гротесковый, подчеркнуто экспрессивный характер.

Пьеса Чехова, написанная по заказу Московского Художественного театра и впервые представленная публике 31 января 1901 г., уже более ста лет не сходит со сцен как российских, так и

зарубежных театров. В те самые годы, когда зарождалась система Станиславского, художником-декоратором в Московском Художественном театре работал Виктор Андреевич Симов [3, с. 70]. Коллектив Художественного театра в спектакле «Три сестры» стремился сблизить «лицедейство» с жизнью. Все, казалось бы, было взято из действительности: и одежда, и обстановка. Чехов отлично представлял, в каком месте могло происходить действие [4]. По его словам, это мог бы быть мещанский город, типа Перми [3, с. 71], в «доме, из которого надо бежать» [3, с. 74]. Декоратор уделил особое внимание реалистическим деталям. Вопреки мнению автора, постановщики поселили сестер не в генеральский, а в капитанский дом (рис. 1). Станиславский и Симов сознательно снизили уровень быта персонажей и показали более типичную среду [3, с. 72].



Рис. 1. Постановка пьесы «Три сестры». Художник-декоратор В.А. Симов. Зарисовка города. IV действие. 1901 г.

Оформление спектакля Виктор Андреевич подчинил задаче раскрытия постановочного замысла режиссера. Добиваясь убедительной передачи социально-психологической атмосферы и жизненной среды, в которой происходит действие пьесы, он стремился к вещественному правдоподобию каждой бытовой детали. Отказавшись от традиционной кулисно-арочной системы, он изобретательно использовал сценическое пространство, введя необычные разрезы комнат, перегородки с целыми квартирами [3, с. 72].

Незадолго до премьеры в Висбадене художник-декоратор Майке Хеггер рассказала в интервью «Визбаденскому курьеру» следующее

[2]. У нее в распоряжении был бюджет в размере восьми тысяч евро и один год на поиски мебели и создание декораций. Прозоровы, по ее мнению, очень богатые люди и в пересчете на сегодняшний день должны были бы жить в доме стоимостью не менее 1,3 млн евро. Декорации в современной постановке играют менее важную роль, порой они и вовсе отсутствуют – в центре сцены, по ее мнению, должен находиться актер [2]. В Висбадене сестры предстают в первом акте на фоне белой стены и спроецированных на нее фотографий, и зритель получает информацию о произошедшем за последний год. Заклеенная рама разрывается, и Ирина «открывает подарок», находя внутри все для праздничного завтрака: еду, мебель, гостей (рис. 2).



Рис. 2. «Три сестры». Режиссер М. Дитц.
День рождения Ирины. I действие. 2012 г.

Декорирование сцены, в которой непосредственно происходит празднование дня рождения, происходит на глазах у зрителя. Стол накрывается скатертью. Стулья расставляются вокруг стола. Гости рассаживаются. В считанные секунды перед зрителем обыкновенная комната превращается в зал. Хеггер пытается при помощи кубической конструкции изобразить целый дом. По ее словам, для декораций была специально найдена античная мебель: софа, кресла и сту-

ля. Движение времени передается непосредственным движением актеров внутри рамы, которая занимает задний план (рис. 3). Световое решение сцены играет немаловажную роль. Свет рамы воплощает в себе «душу» дома Прозоровых и тускнеет по мере того, как Наташа становится полновластной хозяйкой. Зритель понимает, что изменяется не только комната, но и все остальное уходит на второй план. Меняются роли. Наташа постепенно занимает доминирующее положение в доме. На вопрос о декорациях актриса Магдалена Хефнер ответила следующее: «Декорации на сцене – это мир, в котором мы играем, не больше и не меньше».



Рис. 3. «Три сестры». Режиссер М. Дитц. Движение световой рамы на сцене. II действие. 2012 г.

Декорации Симова были реалистичны: прорисовывались не только детали интерьера, но даже внешний вид дома и город, в котором эти события могли произойти. Хеггер же присущ минимализм при выборе аксессуаров, мебели и оформлении интерьера. Течение времени она передает через перемещение актерами подвижных декораций, в результате чего сцены спектакля приобретают динамичный характер. Симов же изображает движение времени через изменение обстановки. Для него при передаче мещанской атмосферы исключи-

тельную роль играют детали. В современной постановке на первый план выводится главная мысль режиссера, эмоции актера. Декорации несут в себе лишь определенную символику.

Не без комизма показаны противоречия между ожиданиями героев и реальностью. Сам Чехов неустанно подчеркивал, что все его пьесы в основном являются комедиями [4]. Маркус Дитц предполагает, что старые переводы послужили причиной того, что пьесы редко были представлены в комедийном жанре. По его мнению, пьеса «Три сестры» построена по тому же принципу, что и Бальзаковская «Человеческая комедия». Не сама ситуация, а взгляд на персонажей со стороны является смешным. Все человеческое существование в определенном смысле есть комедия. Те или иные моменты кажутся гротескными, потому что таков сам человек. Дитц говорит: «В свое время Бальзак создал новый повествовательный жанр с анализом человеческого поведения и эмоций». Трагикомедию он определяет, по Фридриху Дюрренматту, как смесь комедии с трагедией и способ выражения сегодняшней трагедии в драматической форме [1, с. 122].

Драматург и переводчик Томас Браш говорит по этому поводу так: «Чехов часто переводился как русское клише или как стереотип русской драматургии, как что-то совершенно далекое. Вместо того чтобы рассмотреть его близость к европейской театральной литературе, на вершине которой он находился» [4]. В своем переводе он выделяет контрасты и избегает исторической «размытости». Он успешно использует комические и гротескные элементы, которыми насыщена пьеса. Внезапно персонажи в своих современных обликах предстают перед нами, исполненные недовольства, терзаемые внутренними противоречиями и сомнениями, осознающие свои желания, но не способные их реализовать. Это время принадлежит наташам, которые действуют в своих интересах без угрызений совести и сомнений.

Театр как культурное явление неустанно развивается, с ним меняется и игра актеров. Сцена прощания Маши с Вершининым очень динамична и экспрессивна. Маша предстает перед нами как самый эксцентричный персонаж пьесы. В классической постановке сцена, скорее всего, ограничилась бы вздохом и надрывным монологом героини. У режиссера Дитца героиня кричит, орет, бьется в истерике так, что зритель сам переживает те эмоции, ту боль, что валят Машу на пол, несмотря на поддержку сестры. Кулыгин, сочувствуя ей, стоит за углом и просит Ольгу дать время жене выплакаться. Налицо не реалистичная, утрированная игра актеров – не «по Станиславскому».

Персонаж эксцентричен, его поведение абсурдно. Актриса Магдалена Хефнер подчеркнула в своем интервью следующее: «Комическое часто строится на глубокой трагедии». А, по словам Дитца, Маша находится в безвыходной ситуации, из которой у нее нет ни малейшей возможности выбраться. Сопоставляя жизнь времен Чехова и сегодняшней день, он приходит к выводу, что современный человек все больше и больше уходит в виртуальную жизнь, не в силах выносить реальность.

В начале третьего действия артисты кричат «Пожар, пожар!», выносят книги на сцену и избавляются от намокшей одежды. Несмотря на то, что, по представлению Чехова и критиков, сестры после смерти отца совершенно не занимаются самообразованием, они спасают книги из огня под гнетом его образа. Дитц уточняет, что «это классическое образование, которое они считают не нужным» (рис. 4). Магдалена Хефнер говорит, что «книги – это то, что осталось со времен жизни в Москве, как последнее воспоминание о лучшей жизни».



Рис. 4. «Три сестры». Режиссер М. Дитц. Ненужное наследство отца.
III действие. 2012 г.

В то время как со всех сторон раздаются крики, Наташа остается спокойной и не торопится. Она возмущается, ведь «это всего лишь книги».

В сцене пожара Наташа окончательно завоевывает дом и показывает свой нрав. Здесь эволюции этой героини уделяется особое внимание. В постановке режиссера Дитца Наташа в первых сценах появляется как персонаж второго плана. Но по мере развития действия она становится практически главной героиней. В начале пьесы все празднуют день рождения Ирины. Наташа единственная, кто не получает даже стула и присаживается на корточки по другую сторону стола (рис. 5).



Рис. 5. «Три сестры». Режиссер М. Дитц. Первое появление Наташи. I действие. 2012 г. [6]

Отличается и стиль ее одежды: он более яркий, вызывающий и при этом совершенно безвкусный. Зрителю она предстает ранимой и стеснительной, когда гости Прозоровых высмеивают ее и Андрея. В течение пьесы Наташа меняется, преследует свои собственные цели, пытаясь войти «по-доброму» в доверие и манипулируя жильцами дома Прозоровых. После пожара Наташа руководит разбором спасенных вещей. Она захватила власть в доме, повышает голос, кричит – теперь все в ее руках. Она поднимает с пола книгу и швыряет

ее, потому что «все равно никто читать не будет»: ни сестры Прозоровы, которые по ее плану скоро покинут дом, ни ее семья, ни она сама, представляющая собой новое поколение. Именно в этой сцене свет рамы, который символизирует жизнь семьи Прозоровых в доме, потухает. «Свет погас», – произносит Наташа. В финале на сцене стоят чемоданы сестер, которых Наташа окончательно выгоняет из дома. Приказным тоном она обращается к Андрею, как к ребенку, и заставляет убрать за собой крошки. Он подчиняется ей немедленно и беспрекословно, отрываясь от своих собственных дел, в силу неравенства их отношений. Развитие Наташи достигло своего апогея. Это прослеживается и в одежде, и в жестах. Черный костюм с доминантными акцентами из кожи выглядит современно и стильно. Она единственная, чья одежда отличается от костюма в первой сцене дня рождения Ирины. Теперь они с мужем – источник движения, они передвигают раму, заставляя всех переместиться в глубь сцены. Наташа находится на первом плане (рис. 6). Все ее поведение свидетельствует о радости по поводу одержанной победы.



Рис. 6. «Три сестры». Режиссер М. Дитц. Заключительная сцена на чемоданах. IV действие. 2012 г. [6]

Эволюцию образа Наташи подчеркивает в своем интервью и режиссер, отмечая, что «громкость» игры усиливается с изменением

ее характера. В последней сцене все исчезают со сцены, Наташа остается одна на первом плане в качестве триумфатора в опустевшем доме, омертвление которого воплощает погасшая рама. Она, в свою очередь, символизирует несбывшиеся мечты трех сестер и потухший огонек жизни женской половины дома Прозоровых.

В продолжение темы «Трех сестер» в современном театре обратимся к еще одной постановке чеховской пьесы – инженером Ицигуро, создателем роботов, и режиссером Ориза Хирата. Они совместно создали проект, где роли героев «играют» роботы (рис. 7).



Рис. 7. «Три сестры. Андроид-версия». Режиссер О. Хирата.
Робот-«слуга» слева. 2013 г. [7]

Режиссер, а в свое время актер Хирата, является одним из самых значительных постановщиков Японии. Будучи профессором Осакского университета, он является автором более тридцати постановок и считается основателем Сеиненданского театра, в котором ставятся современные пьесы. В интервью Хирата отметил, что его спектакль «Три сестры. Андроид-версия» отличается по сюжету от чеховского оригинала и не является классической постановкой. Причиной выбора пьесы стало понятие «работа», которое сестры часто упоминают. Для Хирата работа ассоциируется с роботами. Их использование на сцене он преподносит как особое новшество в театре.

Действие происходит в будущем – в Японии 30-х гг. XXI века. Герои японских «Трех сестер» живут в городке, где в прошлом умерший отец создавал роботов. Они заменяют в этой постановке не только некоторых второстепенных персонажей, как, например, Ферапонта, но и одну из главных героинь – Ирину (рис. 8).

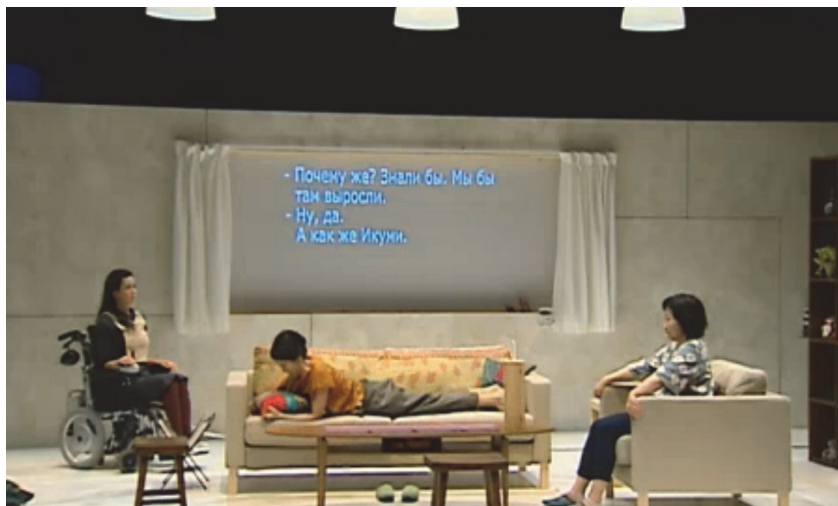


Рис. 8. «Три сестры. Андроид-версия». Режиссер О. Хирата.
Робот «Ирина» слева. 2013 г. [7]

Роботы ведут беседы, а также размышляют, как и остальные герои постановки. Все их действия строго запрограммированы [7]. Движения головы, мимику, голос робот «Ирина» перенял от настоящей актрисы Минако Иноуэ. По мнению Хирата, это и есть будущее общество не только Японии, но и всего мира. Может быть, таким будет и театр будущего?

Подведем итог вышесказанному. Представленная висбаденская постановка режиссера Дитца отличается от классического прочтения Станиславского. Декорации в театре начала XX века играют очень важную роль, в отличие от современного театра. Сегодня они минималистичны, костюмам также уделяется мало внимания, в центре действия находится актер и его герой. Сама по себе постановка Висбаденского театра не отличается ошеломляющей новизной. Режиссер Дитц преследует цель максимально приблизиться к авторскому по-

ниманию. Но интенция Маркуса Дитца заключается не в том, чтобы показать общество начала XX века, а перенести события в XXI век, где зритель может не только наблюдать, но и сочувствовать происходящему на сцене. Томас Браш подчеркивает мировое значение пьесы, выходящее за рамки отдельной национальной культуры [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дюрренматт Ф.* Проблемы театра. Театральные записи и речи. – Цюрих: Ферлаг дер Архе, 1966. – С. 122–123.
2. *Кединг У.* Визбаденский курьер. Онлайн-журнал. Интервью Майке Хеггер. «Перед премьерой «Трех сестер» в Визбадене. – URL: <http://www.wiesbadener-kurier.de>. Дата обращения: 22.09.2013.
3. *Нехорошев Ю.И.* Художник В.А. Симов. – М.: Сов. худ., 1984. – С. 70–74.
4. Театерблатт. Журнал Гессенского государственного театра. «Три сестры. Для будущего слишком усталые». – Висбаден, декабрь 2012.
5. Видеозапись постановки «Три сестры» Висбаденского государственного театра. Предоставлена драматургом Д. Боррманн.
6. Официальная страница Висбаденского государственного театра. Фотоматериалы к постановке «Три сестры» М. Дитц. – URL: http://www.staatstheater-wiesbaden.de/de_DE/programm/drei-schwestern.865375. Дата обращения: 31.08.2013.
7. Официальная страница Телеканала «Россия – Культура». Японская труппа Seinendan привезла в Москву спектакль «Три сестры. Андроид-версия». – URL: http://tvkultura.ru/article/show/-article_id/100662. Дата обращения: 04.10.2013.

Чеховская «Чайка» во Франкфуртском муниципальном театре

Д. Костюнина (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. Е.Н. Шевченко

Антон Павлович Чехов является одним из самых репертуарных драматургов в мире. В XX веке он прожил всего несколько лет, но его имя навсегда останется в ряду самых значимых деятелей искусства этого времени. Принято считать, что он заложил основы русской драмы, а также способствовал ее дальнейшему развитию в духе луч-

ших традиций русского сценического реализма. Особенности художественного метода Чехова определили его новаторство. Одним из главных новшеств драматурга является стремление приблизить театр к жизни, на сцене все должно быть так же просто, но одновременно сложно и запутанно, как в жизни. Чехов говорил, что в жизни все проще внешне, но гораздо сложнее внутренне. На фоне будней героев чеховских драм происходят душевные переживания и трагедии, что нелегко заметить, так как поступков и действий очень мало. Сложно также выявить и самого главного протагониста, нет положительных и отрицательных персонажей, чаще всего кажется, что герои не связаны между собой – они не слышат друг друга, отчуждены, у них нет общей цели. Погруженность героев в себя приводит к тому, что у каждого из них есть своя внутренняя лирическая тема. Иногда эта тема вдруг прорывается в реплике героя, причем совершенно неожиданно для окружающих. Это приводит к тому, что важную роль в пьесах играет подтекст, то, что герой думает на самом деле, когда произносит на первый взгляд ничего не значащую фразу. Такое «подводное течение» дает всем разговорам потайной, двойной смысл.

Вызваны ли эти новаторские идеи временем? Тенденцией культурного сознания XIX века было освоить противоречивость жизни со всей возможной полнотой, мужественно и честно поднимая самые острые вопросы и нерешенные проблемы. А самое главное – не удовлетворяться приблизительными ответами. Все это в полной мере нашло отражение в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

С этой точки зрения, драматургия Чехова представляет собой некий исторический парадокс. И в самом деле, в 90-е гг., в период наступления нового общественного подъема, когда в обществе назревало предчувствие бури, Чехов создает пьесы, в которых отсутствуют яркие героические характеры, сильные человеческие страсти, а люди теряют интерес к взаимным столкновениям, к последовательной и бескомпромиссной борьбе. Можно считать, что в момент дестабилизации культуры, расцвета «сложности» Ф.М. Достоевского, творчество А.П. Чехова являлось необходимым противовесом. С другой стороны, здесь мы можем увидеть еще одну тенденцию этого времени: один из известных исследователей творчества Чехова М.Н. Строева пишет по этому поводу следующее: «Драма Чехова выражает характерные особенности начинающегося на рубеже веков в России общественного пробуждения. Во-первых, это пробуждение становится массовым и вовлекает в себя самые широкие слои российского обще-

ства. Недовольство существующей жизнью охватывает всю интеллигенцию от столиц до провинциальных глубин. Во-вторых, это недовольство проявляется в скрытом и глухом брожении, еще не осознающем ни четких форм, ни ясных путей борьбы. Тем не менее, совершается неуклонное нарастание, сгущение этого недовольства. Оно копится, зреет, хотя до грозы еще далеко. В-третьих, в новую эпоху существенно изменяется само понимание героического: на смену героизму одиночек идет недовольство всех. Освободительные порывы становятся достоянием не только ярких, исключительных личностей, но и каждого здравомыслящего человека. В-четвертых, неудовлетворенность своим существованием эти люди начинают ощущать не только в исключительных случаях, а ежечасно и ежесекундно, в самих буднях жизни» [5, с. 39].

Итак, можно заметить, что потребность человека найти в сложном и меняющемся мире стабильные ориентиры, стремление опереться на что-то простое и ясное были необходимы. Эти попытки «укорениться», найти опору для нравственной жизни и были отражены в комедии Антона Павловича Чехова «Чайка».

Важно отметить, что в этой пьесе значительное место также занимает любовная сюжетная линия: это чувство в той или иной степени охватывает всех героев пьесы. Таким образом, можно одновременно наблюдать развитие отношений сразу внутри нескольких «любвных треугольников», что поддерживает напряженное внимание зрителя в течение всего действия. Сам Чехов острил, что в его «Чайке» «пять пудов любви...» [3, с. 147].

Еще одна важная тема пьесы – тема искусства. «Основная идея «Чайки» – утверждение мысли о неразрывной связи писателя с действительностью, являющейся подлинным источником его творчества, об активном гражданском общественном долге художника, раскрытие темы творца и творчества. Подлинные причины обмельчания искусства – в отрыве художника от народа, от жизни его родины» [10].

Эти темы актуальны во все времена, а многослойность драматических произведений Чехова побуждает театры все к новым и новым их постановкам. Так, с конца XIX века осуществлено более 55 отечественных и более 65 зарубежных постановок «Чайки».

Премьера этой пьесы состоялась 17 октября 1896 г. в Александринском театре в Петербурге и вошла в историю скандальным провалом. Ставил пьесу режиссер Е.П. Карпов, которого Чехов всегда не любил. «Ко времени постановки чеховской «Чайки» на сцене Алек-

сандринского театра необходимость искания «новых тонов» окончательно созрела в сознании молодых драматургов, но еще совсем не проникла в сознание большой публики. И театральные заправилы, впрочем, всегда довольно равнодушно относившиеся к русскому драматическому театру, не думали о новшествах» [7]. М.М. Читау, актриса Александринского театра, писала: «За кулисами заранее уже говорили, что «Чайка» написана «совсем, совсем в новых тонах», это интересовало будущих исполнителей и пугало, но не очень» [7].

Риск непонимания был большой, и Чехов это осознавал. Еще во время репетиций он писал сестре из театра, что «все кругом фальшивы, злы, мелочны, что спектакль, по всем видимостям, пройдет хмуро и что настроение у него неважное» [3, с. 267]. Так и произошло. Как передавала сестра Чехова, с первых же сцен в театре произошел скандал. Шумели, кричали, шикали, произошла полная неразбериха, все превратилось в один сплошной, бесформенный хаос. Постановка закончилась провалом, и на следующий день после премьеры театральные рецензенты раструбили о небывалом в истории театра событии. Говорилось о слабом знании ролей актерами, о слабости пьесы как таковой, о пренебрежительном отношении автора к публике, об опасности и, естественно, наказуемости такого отношения и т. д. Критики набросились на пьесу, но были и те, кто оценил ее новаторство. Драматург В.И. Немирович-Данченко даже отказался от Грибоедовской премии за лучшую пьесу года, считая, что она должна быть присуждена «Чайке». В этом же году, после полного провала «Чайки», Чехов отрекся от театра. Ни одна другая из пьес Чехова не вызывала столько споров как у современников писателя, так и у более поздних исследователей его творчества. В истории не только русского, но и мирового театра провал комедии А.П. Чехова «Чайка» 17 октября 1896 г. стал вехой, разделяющей две эпохи развития сценического искусства – конец дорежиссерского и рождение режиссерского театра. Здесь появилась драматургия нового направления, новой системы сценической образности, требующей радикальных перемен. Ближайшее будущее показало, что это был провал не «Чайки», а старых, рутинных, отживших свой век театральных традиций, против которых решительно выступал Чехов в своей пьесе. Определяющим было то, что сама пьеса, ее новая поэтика требовала коренных театральных реформ.

В скором времени кардинальную реформу удалось совершить К.С. Станиславскому и В.И. Немировичу-Данченко, создателям Мос-

ковского Художественно-общедоступного театра. Своей триумфальной постановкой 17 декабря 1898 г. Художественный театр реабилитировал чеховскую «Чайку».

Для этого театра В.И. Немирович-Данченко составил новый репертуар. Он создал его из классических пьес русской и зарубежной драматургии, с одной стороны, и из произведений молодых авторов, в которых бился пульс жизни того времени, – с другой.

Премьера «Чайки» в Художественном театре имела чрезвычайный успех. Среди исполнителей – О.Л. Книппер (Аркадина), К.С. Станиславский (Тригорин), В.Э. Мейерхольд (Треплев), М.Л. Роксанова (Нина Заречная), М.Н. Лидина (Маша). К.С. Станиславский рассказывает в своей книге «Моя жизнь в искусстве»: «Как мы играли – не помню. Первый акт кончился при гробовом молчании зрительного зала. Одна из артисток упала в обморок, я сам едва держался на ногах от отчаяния. Но вдруг, после долгой паузы, в публике поднялся рев, треск, бешеные аплодисменты. Занавес пошел... раздвинулся... опять задвинулся, а мы стояли как обалделые. Потом снова рев... и снова занавес... Мы все стояли неподвижно, не соображая, что нам надо раскланываться. Наконец, мы почувствовали успех, и неимоверно взволнованные, стали обнимать друг друга, как обнимаются в пасхальную ночь. М.Н. Лидиной, которая играла Машу и своими заключительными словами пробила лед в сердцах зрителя, мы устроили овацию. Успех рос с каждым актом и окончился триумфом. Чехову была послана подробная телеграмма» [4, с. 402].

Меняющееся мировосприятие людей на западе в контексте социальных потрясений – прежде всего, после мировых войн – становится близким настроению чеховских пьес, проникнутых и надеждой, и разочарованием, и апатией. Начиная со второй половины XX века, к драматургии Чехова обращаются такие лидеры мирового режиссерского театра США и Европы, как Жан Вилар, Джорджо Стреллер, Питер Брук, Петер Штайн, Лукино Висконти, Жан-Люк Барро, Андре Барзак, Жак Лассаль, Стефан Брауншвейг, Андре Щербан, Маттис Лангхоф, Отomar Крейча и другие.

В Чехове режиссеры XX века видят связующее звено между европейской и русской культурой. Петер Штайн, анализируя драматургический метод Чехова, приходит к выводу: «Чехов – самый западноевропейский автор» [6]. Сверх того, Чехову удалось изобрести драматургию, полностью соответствующую мироощущению человека XX столетия, т. е. показать, что «в нормальной жизни, кото-

рой живет каждый из нас, редко происходят какие-либо грандиозные события. Именно Чехов начал искать драматургию повседневной жизни» [6].

Появляются первые зарубежные интерпретации комедии «Чайка», например, в 1954 г. в США появляется «Чайка» театра Phoenix в постановке Норриса Хаутона, отрицающего какую-либо возможность отнесения пьесы к определенному жанру: «Она соткана из той же материи, что и сама жизнь. И как в жизни, в ней смех и слезы распределены поровну» [1, с. 523].

Одна из интересных постановок «Чайки» была осуществлена в Праге в 1994 г. Петром Леблом. При постановке «Чайки» Лебл учел, что эта пьеса – ровесница кинематографа (год рождения обоих – 1895 г.) и применил к Чехову средства старого черно-белого кино (графичность, экзотический грим, – черные губы и брови на белых лицах, театральность жестов, поз, мизансцен). Таким образом, комедийность была доведена до гротеска, эксцентризма. В течение трех актов бушевала дерзкая стихия игры на грани пародии. В четвертом акте, начиная с объяснения Нины и Треплева, чеховская комедия сламывалась в драму. Слом был крутым, безоглядным, контраст двух частей – вызывающим.

Большой интерес к Чехову, как писателю и драматургу, существует в Германии. Биографическим фактом является то, что Антон Павлович скончался именно в этой стране, на юге, в Баденвайлере. Именно этот город сегодня является европейским центром памяти Чехова. Существуют многочисленные исследования творчества Чехова на немецком языке. А в последние десятилетия пьесы Чехова широко ставят по всей Германии: начиная с небольших заштатных театров в маленьких городах до ведущих театров страны со знаменитыми режиссерами, такими как Петер Штайн, Димитр Гочев, Андреас Кригенбург, Моника Дал и другие. А на одном из главных фестивалей страны в Берлине пьесы русского драматурга присутствуют ежегодно и, как правило, получают высокую оценку. «Чайка» же относится к наиболее успешным постановкам Чехова в Германии.

В данной статье мы рассмотрим комедию «Чайка» (Die Möve), поставленную во Франкфурте-на-Майне, в одном из знаменитых театров Германии – «Шаушпиль Франкфурт» (Schauspiel Frankfurt). Именно в этом театре, основанном в 1782 г., появлялись новые сценические идеи, осуществлялись экспериментальные, новаторские постановки, апробировались нетрадиционные режиссерские решения.

На сегодняшний день здесь, по мнению критиков, куется новая культурная эра Германии.

Постановку осуществлял Андреас Кригенбург, видный немецкий режиссер, родившийся в 1963 г. По образованию он был столяром, после окончания учебы начал работать помощником декоратора в театре Магдебурга, здесь он открыл для себя удивительный мир и понял, что его место за режиссерским креслом. Он меняет свою профессию и начинает творческие поиски, ставя спектакль за спектаклем. В скором времени к нему приходит успех: театральная премия Фауста, премия Нестроя, а также многочисленные премии специальных журналов, являющиеся показателями его режиссерского таланта. Спектакли по пьесе «Макбет» Уильяма Шекспира, роману «Процесс» Франца Кафки, пьесам «Нибелунги» Фридриха Геббеля и «Три сестры» Чехова в интерпретации А. Кригенбурга, как отмечают критики, отличаются поэтичностью и печальным юмором. На его постановках зритель одновременно испытывает и грусть, и счастье. А. Кригенбург в полной мере владеет искусством фарса, часто используя в своих постановках акробатические и танцевальные элементы [9].

Одной из последних работ режиссера является «Чайка», премьерный показ которой состоялся 17 мая 2013 г. С этого времени спектакль входит в постоянный репертуар театра.

Имея за плечами опыт работы с драматургией Чехова («Три сестры»), А. Кригенбург заново решает вопрос о рецепции русского менталитета в Германии и актуализации классического произведения. Опираясь на оригинальный текст Чехова, Андреас Кригенбург дает собственную интерпретацию этой пьесы, ломая стереотипные образы героев, традиционные художественные решения костюмов и декораций. Верный своему стилю, он дает чеховской комедии новую трактовку, делая ставки не на грузную тяжелую атмосферу серьезности, а на легкое настроение мечтательности и иллюзии.

Как нам кажется, именно три составляющие – актерская игра, костюмы и сценография – определяют новаторский подход режиссера к всемирно известной пьесе и дают повод для размышлений.

Первый компонент новаторского режиссерского видения – актерское исполнение. Ансамбль состоял из 10 человек, в основном молодых актеров. Главные роли исполняли: Беттина Хоппе (Ирина Николаевна Аркадина), Матис Райнхардт (Константин Треплев), Феликс фон Мнтойффель (Петр Сорин), Лиза Штиглер (Нина Заречная), Михаэль Бентин (Илья Шамарев), Штефани Айдт (Полина Андреевна),

Катарина Бах (Маша), Марк Оливер Шульце (Борис Тригорин), Тиль Ванхаймер (Евгений Дорн), Нико Холоникс (Семен Медведенко). Адаптируя русские образы к немецкой действительности, а также намеренно используя психологические приемы, режиссер, играя на контрастах, выворачивает наизнанку характеры протагонистов. Игра актеров, что отмечено во многих рецензиях, завораживает, давая ощущение сопереживания, включения зрителя в некий сущностный контекст, ставя перед ним вечные вопросы. Выбор Кригенбургом молодых актеров соотносится с его замыслом – показать изменения, происходящие с героями по мере освоения мира, по мере приобретения и становления сильных чувств. Все мечтают, но как жизнь реализует их мечты? Этим вопросом задается режиссер.

Учитель представлен очень жизнерадостным, ликующим и процветающим молодым человеком; Маша – юной, энергичной девушкой, которая впервые познала настоящую любовь и пока еще не до конца понимает, что это за чувство; Нина кажется еще совсем ребенком, в котором так и кипит бурный интерес к жизни, и она уверенно шагает в будущее; Костя, затаив дыхание перед своей премьерой, верит, что жизнь сулит приключения – у них вся жизнь впереди, но тем не менее они не совсем представляют, что такое реальность. Все без исключения герои живут ожиданиями, иллюзиями, они строят воздушные замки, которые хотят воплотить в реальность, но те неминуемо рушатся. Надеясь на будущее, они не замечают ошибок и пытаются повторить все с самого начала. Таким образом, они живут резкими переходами от счастья к печали, двигаясь по замкнутому кругу. Однако очевидно, что каждый из героев в отдельности и все они вместе эволюционируют. Каждый персонаж, имея свои убеждения и мечты, рвется что-то изменить, при этом он панически боится остаться в одиночестве, боится быть отвергнутым, тайно надеется быть понятым, но все вокруг глухи к чужим проблемам, все равнодушны, так как обитают в своих воображаемых мирах и остаются безразличными ко всему остальному. В результате мечтания всех терпят крах. И это каждый испытывает по-своему.

Стоит заметить, что вышеупомянутые «подводные течения» пьесы актеры передают репликами, которые, с одной стороны, являются частью действия, с другой, – передачей внутреннего состояния. Однако зачастую состояние и настроение героя противоречат его действиям. По задумке режиссера, персонажи характеризуются не

скрытой внутренней борьбой, а напротив, странной внешней откровенностью, доходя при этом до абсурда.

Так, в начале пьесы актеры ведут себя непринужденно и весело, их игру можно сравнить с клоунской – активная жестикуляция, оживленная мимика, повышенные тона. Затем же, по мере развития сюжета, они превращаются во все еще радостного и наивного Арлекина, который, попадая в невзгоды, встречает их с улыбкой. К концу пьесы весь актерский состав превращается в грустного и печального, всеми отвергнутого Пьеро. С помощью этого приема осуществляется переход от комедии к трагедии, но, несмотря на предварительную подготовку зрителя к этой перемене в общем настрое происходящего на сцене, эмоциональное воздействие последнего разговора и самоубийства Треплева ввергает его в полушоковое состояние.

Такая апелляция к традиционным маскам театра дель арте и цирка вдвойне усиливается за счет костюмов героев. Великолепно продуманный гардероб актеров, реализованный художником-костюмером Катариной Ковнацки, играет в постановке важную роль. Маша в первых двух актах носит огромные клоунские шаровары черного цвета с подтяжками и соломенную шляпку. Она постоянно как бы шутивно запивает свою отвергнутую любовь водкой, пытается казаться забавной и привлечь внимание Треплева. Когда он в роли фокусника достает из уха своего дяди монетку, она пытается пробудить в нем интерес с помощью трюка – сбрасывая свою шляпку в необъятные штаны. Но Треплева не интересует Маша, все его мысли только о Заречной – он влюблен в нее, очарованный ее уверенностью, активностью, спонтанностью. Она, как птичка, скачет по сцене и вдохновляет всю компанию. Интересно, что в начале пьесы Заречная носит светлое облегающее платье и длинные кудрявые волосы, в 4-м акте она выходит на сцену в кофте большого размера, с длинными рукавами, уподобляясь большинству героев, которые носят одежду, напоминающую балахон Пьеро. Короткая мальчишеская стрижка у Нины в конце пьесы – этот символический жест отказа от женственности, переход к самостоятельности, взрослости. Она уже не ребенок, она поняла, что все не так, как она себе представляла, из-за этого у нее опускаются руки (длинные рукава), но она все равно засучивает их и идет вперед. Со слезами и улыбкой на лице она говорит в последнем акте с Треплевым, тихо, но очень эмоционально и с пониманием, она успокаивает Константина, который теперь уже сам превращается в ребенка и плачет навзрыд, боясь отпустить свою возлюбленную. Ма-

ша же снимает с себя образ и наряд клоуна и облачается в черное классическое платье, ее лицо, на котором еще недавно играли забавная улыбка и потешные рожицы, стало каменным, а движения нервными и истеричными. После того, как все героини переоделись на сцене, она собирает всю их старую одежду в огромную кучу и вместе с Медведенко грузит ее на себя, олицетворяя этим все тяжести жизни, которые давят на нее. Делая несколько кругов, она падает, не в силах устоять под тяжестью этих «проблем» и зарывается в них.

Современный театр черпает театральность все чаще «вне текста», отсюда актуализация сценографии, роли светового и звукового решения спектакля. Быт, его продуманная структуризация несут в себе многоговорящую семантическую нагрузку, подчас полностью вытесняющую вербальный текст. В свою очередь, пристальное внимание к самой структуре бытовой сферы «жизнетекста» приводит к тщательному построению интерьерных знаковых элементов на сцене.

Кригенбург удачно справляется с задачей «семантизации» сценического пространства. Сам являясь сценографом, он сумел поставить и задать атмосферу всему спектаклю, атмосферу невесомости, легкости, воздушности. Для этого Кригенбург использует простые декорации: полупрозрачные бело-кремовые ткани, столы с белыми скатертями и панель с навесом из белых занавесов. Белая панорама и прозрачные тюли создают ощущение эфирности и покоя, словно все происходит в теплый летний вечер, и ничто не нарушает спокойствия, кроме легкого ветерка.

Навес с прозрачным занавесом служит вначале театром для постановки Треплева, а затем, словно несбывшаяся мечта, поднимается вверх и начинает кружиться, как будто улетающая все дальше и дальше. Такой эффект очень напоминает «ветряные мельницы» Дон Кихота. Здесь героини находятся в постоянном конфликте со своими внутренними противоречиями и, пытаясь их побороть, только теряют силы или усугубляют конфликт.

Одним из важных элементов сценографического решения являются столы. Удивительно, что обычный предмет мебели становится самостоятельной семиотической единицей, внося дополнительные оттенки смысла в интерпретацию драматургического материала. Это, безусловно, фон, но он задает формат и возможности коммуникации между героями. В первых двух актах столы были расставлены в форме круга, что можно трактовать как вероятность равноправного общения, обсуждения общих проблем. Если эта возможность имела

у персонажей в начале пьесы, если достижимость взаимопонимания и / или хотя бы какого-то соглашения была вполне реальна, то в третьем акте форма круга меняется на конструкцию, напоминающую направленные в разные стороны солнечные лучи. Разнонаправленность столов во внешние стороны можно, на наш взгляд, интерпретировать как назревание и нарастание конфликтов, как рост индивидуалистических устремлений персонажей, без учета общих потребностей, как увеличение остроты градуса в отношениях. В четвертом акте исключается сама возможность коммуникации. Столы расставлены в хаотичном порядке – друг на друге, перевернуты, сломаны, актерам приходится пробираться через них, чтобы поговорить друг с другом, повсюду торчат острые углы, что прямым образом сказывается на общем настроении и конфликте. В результате герои не могут найти общих точек соприкосновения.



Постановка «Чайки» во Франкфуртском муниципальном театре

Еще один важный компонент сценографии, достаточно часто использующийся в современном театре, – это движущая сцена. Во франкфуртской «Чайке» столы, занавесы и актеры находятся в непрерывном движении на круглой платформе. Здесь это решение абсолютно логично. Круг – еще один важный символ, круг как замкнутый объект, из которого нельзя вырваться, но в то же время движение круга обозначает движение самой жизни, которая не стоит на месте и

никого не ждет. Актерам приходится постоянно находиться в движении, чтобы удержаться в центре сцены. Часто оставаясь в одной точке, задумавшись о чем-то, они потом вынуждены нагонять жизнь, вновь и вновь включаться в действие. Проблемы, преодолевающие персонажей, не разрешаются до конца; создается впечатление, что и на следующее лето и через лето они все вновь вернутся сюда и все начнется сначала.

Таким образом, не отходя от чеховского текста, немецкий режиссер смог создать свое произведение, свое послание миру, в котором русские персонажи на немецкой сцене говорят о вечном. Он постарался показать реальность не таковой, какая она есть, и не таковой, какой она должна быть, а таковой, о которой мы мечтаем. Однако, по версии Кригенбурга, мечты – это не способ самореализации и включения в реальность, а наоборот, мечты – это источник сначала вдохновения, а потом страданий, разочарований и саморазрушения. Мы не можем не мечтать, но несбыточность надежд приносит людям боль. Торжественно и печально, комично и грустно, с контрастными переходами, не отступая от выработанного стиля, от своего видения жизни, Андреас Кригенбург, на наш взгляд, все-таки смог возвыситься над приземленностью и жизненной суетой, свободно реализуя свои мечты. В его постановке нет привязки ко времени и месту, но есть чеховские вопросы, которые волнуют уже не одно поколение, и вопросы, которые ставит сам режиссер. Себе и зрителям.

Подытоживая, можно сделать вывод о том, что замысел режиссера реализуется за счет собственной художественной концепции, в которой актерское исполнение и сценическое оформление дополняют и усиливают друг друга. Мечтательность и иллюзорность юности, олицетворяемая молодыми исполнителями, подчеркивается полупрозрачными белыми и бежевыми тонами воздушных занавесей и скатертей; наивное, игривое детское отношение к жизни передают комичные клоунские наряды, а сбрасывание старых одежд отражает новое состояние героев. Возможность взаимопонимания, простой коммуникации постоянно уменьшается за счет трансформации пространства и непрерывного движения, когда нет «здесь и сейчас», когда все либо в прошлом, либо в мечтах, когда все повторяется. Такой же повторяющейся мечтой звучит рефрен простенькой песенки в спектакле: «Dance me to the end of love». «Внетекстовая» театральность – особенность очередной постановки чеховской «Чайки», но

это, вероятно, далеко не последняя возможность интерпретации пьесы, ставшей уже мировой классикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Максвелл Д.* Проза Чехова в США (1960–1980). – Мичиган: Мичиганский университет. – 685 с.
2. *Паперный З.С.* «Чайка» А.П. Чехова. – М.: Сов. писатель, 1980. – 160 с.
3. *Переписка А.П.* Чехова. Т. 1. – М.: Худ. лит., 1984. – 324 с.
4. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1954. – 624 с.
5. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского. – М.: Наука, 1917. – 375 с.
6. Штайн П. Мой Чехов: лекция, прочитанная на открытии 3-го Международного фестиваля им. А.П. Чехова 28 марта 1998 г. – М.: Тип. Международной конференции театральных союзов, 2001. – 28 с.
7. Из воспоминаний актрисы М.М. Чита. – URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000022/st016.shtml>.
8. Постановки А.П. Чехова «Чайка» в России и за рубежом. – URL: <http://ru.wikipedia.org/>
9. Рецензии на постановку А. Кригенбурга Die Möwe. – URL: <http://www.schauspielfrankfurt.de/spielplan/stuecke.php?PS=1>.
10. Статья о проблеме искусства в идейно-художественном своеобразии пьесы А.П. Чехова «Чайка». – URL: <http://www.my-chekhov.ru/referats/problema3.shtml>

Постановка «Ревизора» режиссером Гербертом Фритчем в мюнхенском «Резиденц-театре»

П. Дузьяк, К. Леорда, А. Унру, А. Эккерманн (Гиссен, Германия)
Научный руководитель – проф. А. Граф

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам <...> известие: к нам [в Мюнхен] едет ревизор». Данное предложение является не только самым первым в классической комедии Николая Васильевича Гоголя «Ревизор», но, пожалуй, и самым известным. Одновременно оно является отправной точкой для всей постановки «Ревизора» Герберта Фритча, премьеры которой состоялась в мюнхенском «Резиденц-театре» 22 декабря 2012 г. Используя гоголевскую фразу,

авторы данной статьи ставят перед собой задачу представить общую картину того «Ревизора», который «приехал» в Мюнхен, избегая каких-либо оценок; каждый должен самостоятельно решить для себя пренеприятное это или приятное известие, что в Мюнхен «приехал» именно такой «Ревизор».

Популярность «Ревизора» в Германии

Прежде чем мы перейдем непосредственно к анализу мюнхенской постановки, считаем должным объяснить, почему был выбран именно «Ревизор» для анализа деконструкции классики в современном немецком театре. «Ревизор» только за последние пять лет был поставлен на немецкой сцене как минимум тринадцать раз, не считая постановок в провинциальных театрах. Из этого следует вопрос: в чем заключается популярность «Ревизора» в Германии? Чем он так привлекает немецких драматургов?

Жанр «комедия ошибок», восходящий к одноименной комедии Уильяма Шекспира, всегда был популярен в Германии. Как и в «Ревизоре», в комедиях ошибок одних персонажей держат не за тех, кто они есть на самом деле (противоречие между речью и поведением/внешностью), что приводит к ряду недоразумений. В классической повести швейцарского писателя Готтфрида Келлера «Встречают по одежке» (*Kleider machen Leute*) портной Венцель Штрапински, несмотря на свою бедность, одевается очень благородно, из-за чего его принимают за польского графа. Немецкий писатель Эрих Кестнер написал два произведения в этом жанре: роман «Трое в снегу» (*Drei Männer im Schnee*), в котором безработного кандидата наук принимают за миллионера, решившего отдохнуть от богатой жизни, прикинувшись бедняком; в повести «Две Лотты» (*Das doppelte Lottchen*) девятилетние близнецы Лотта и Луиза, одна из которых выросла у матери, а другая – у отца, после встречи на курорте меняются ролями. Реальные события в городе Кепенике легли в основу трагикомедии Карла Цукмайера «Капитан из Кепеника. Немецкая сказка в трех актах» (*Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten*). Сапожник Фридрих Фогт из Восточной Пруссии, переодевшись в капитанскую форму, захватил ратушу города Кепеник и ограбил его казну.

Вторая причина популярности «Ревизора», возможно, в том, что в комедии показано общество, противоположное немецкому. Что видит немецкий зритель в комедии Гоголя? Корруптированное снизу доверху общество следующим образом реагирует на приезд выше-

стоящей инстанции: жители ползают перед мнимым ревизором, всячески к нему «подлизываются», дают взятки. В Германии, где порядок и закон высоко чтутся в обществе, любят посмеяться над такими порядками, как в «Ревизоре». Не зря в Германии существует много анекдотов про взяточников и коррупцию, герои которых всегда итальянцы или восточные европейцы, в особенности русские. В Германии подобное вряд ли случится.

Герберт Фритч и его представление о театре

До 2007 г. Герберт Фритч был известен зрителю и критикам, прежде всего, своей актерской деятельностью в театре Volksbühne в Берлине. Дебютировал Фритч в качестве актера в 1980 г. в мюнхенском «Резиденц-театре». В 1990 г. он принял участие в постановке «Мисс Сара Сэмпсон» режиссера Франка Касторфа, где он онанировал на сцене, что стало большим скандалом: зрители забрасывали актера бутылками. С 1993 г. Фритч стал постоянным, одним из самых влиятельных актеров театра Volksbühne. В 2007 г. со скандалом он покинул Берлин после раздора с режиссером Касторфом и решил сам ставить спектакли на провинциальных площадках Германии. Фритчу к тому времени было 56 лет. Таким образом, в настоящее время он является самым старшим режиссером-дебютантом в Германии. В 2011 г. Фритча снова приглашают в Берлин сразу с двумя его постановками, где он добивается огромного успеха как режиссер. В 2012 г. Фритч вернулся на свою первую сцену в мюнхенский «Резиденц-театр», но уже в качестве режиссера.

Главный девиз и максима режиссера и актера Фритча – празднование и воспевание безумия и безрассудства, которые приносят удовольствие и хорошее настроение, и всякое отсутствие и отрицание догм и идеологий на сцене. По мнению Фритча, идеологов и догматиков хватает и в жизни. Он призывает проветрить головы от набравшихся в них идей и мыслей, своих и чужих. Фритч пытается в своих постановках создать для зрителя атмосферу веселого, радостного вечера и свести публику с ума (в хорошем смысле этого слова), привести зрителя в замешательство, смутить, запутать его, создать яркое, разительное, вопиющее развлечение, которое должно идти ему во благо, освободить от тяжелых мыслей и вылечить от проблем и забот. Теории и идея подражания жизни ему чужды.

Что побудило Фритча поставить «Ревизора» в Мюнхене? Режиссер объясняет это следующим образом: «Лгун для меня увлекателен...

Мир состоит только из лгунов» [1, с. 7]. Гоголевский «Ревизор» начинается именно с ложной информации: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор». Фритч берет гоголевский текст в качестве отправной точки для своей постановки, чтобы не просто сделать сообщение, а напомнить зрителям: мир состоит лишь из лгунов и обманщиков. В интервью он цитирует шекспировское «Вся наша жизнь – игра» [1, с. 13], то есть жизнь есть не что иное, как обман и ложь. Здесь стоит лишь добавить вторую часть цитаты Шекспира: «и мы актеры в ней (в жизни)», ведь для Фритча не существует границы между театром (искусством) и жизнью. Таким образом, «Ревизор» является олицетворением сути театра, состоящей в обоюдном обмане (имеются в виду зритель и актер).

Фритч ставит перед собой задачу перенести на сцену приносящую радость и наслаждение ложь. Ложь, по Фритчу, жизненно необходима, именно ложь и поддерживает жизнеспособность микрообществ, таких как семья, друзья, группа. Ложь, по мнению Фритча, должна быть искренней. Ведь актер лжет зрителю открыто; каждый знает, что актер играет, а не воспроизводит саму жизнь на сцене. Актер, по Фритчу, лжет, чтобы подарить зрителю иллюзии, без которых человек не может жить. Иллюзия, искажая реальность, облегчает жизнь человека. Если актер удачно погружает публику в мир иллюзий, обманывает зрителя искусно, то это удачное развлечение. Именно поэтому у Фритча актеры так много танцуют, веселятся, балаганят, корчат рожи, поют. Задача зрителя – согласиться с тем фактом, что весь мир – театр. Если зритель соглашается, то жизнь (по крайней мере, на протяжении спектакля) будет в удовольствие [1, с. 7–13].

Мюнхенская постановка «Ревизора»

Спектакль Фритча получил приз молодежного жюри фестиваля «Баварские театральные дни 2013» за лучшую постановку, понравившуюся юным зрителям. Юные зрители наградили «Ревизора» за высокие достижения ансамбля Герберта Фритча.

Кроме того, на сайте www.nachtkritik.de пользователи могли проголосовать за лучшую театральную постановку 2012 г. Из 48 постановок, отмеченных редакцией портала, «Ревизор» Фритча попал в десятку лучших, по мнению четырех тысяч пользователей.

Костюмы и грим

Не только костюмы, но и грим оказывают определенное воздействие на эмоциональность актерской игры и передачу характера изображаемого персонажа. Так и в этом спектакле костюмы и грим способствуют отражению скверного, коррумпированного и опустившегося общества.

Точно восставшие из ада герои пьесы носят мрачный грим, вызывающий ассоциацию с посмертными масками. Лишь мимика и движения оживляют эту картину, выражая, однако, большей частью страх и угнетение.

Горожане в пьесе точно звенья одной цепи, их сходство подчеркивается цветом волос – они все златовласы, словно безгрешные наивные дети, которые так и не смогли приспособиться к жизни, не научились адекватно вести себя в обществе и рационально оценивать жизненные ситуации. В этом режиссер демонстрирует пожизненную борьбу «можно – нельзя» или «хорошо – плохо» внутри каждого человека.

Поскольку восприятие и интерпретация любого цвета происходят не только на разных культурных уровнях, но и при различных обстоятельствах, этому необходимо уделить особое внимание. Каждый цвет имеет свое определенное значение. Например, если белый цвет в Европе символизирует чистоту и счастье, то в Азии он имеет отношение к траурным мероприятиям. Или возьмем, к примеру, красный цвет. Этот цвет красит триколоры двух государств, а точнее: Федеративной Республики Германия и Российской Федерации. Историческим значением красного цвета на флаге Германии являются кровавые бои за независимость и освобождение от наполеоновских войск в начале девятнадцатого века. Красный цвет флага России не имеет официальной трактовки. Рассматривая этот фактор исторически, можно выявить все известные толкования, которые не нуждаются в дополнительной огласке. Для современной России красный цвет символизирует мужество и, что самое важное, великодушие. В дальнейшем тексте будут трактоваться цвета по ходу их использования в спектакле.

Костюмы актеров серые, грязные или вовсе порванные – как полагается, на самом неприличном месте. Это дополнительный признак того, что жители города с равнодушием относятся к самим себе.

Только у четырех персонажей красочные наряды. Жена городничего и его дочь одеты в пестрые платья стиля рококо, точнее, в кукольные платья, что подчеркивает их игривость и беспечность. Картину дополняют чрезмерно большие парики. На этих двух персона-

жах нужно остановиться особо. Здесь мы обязаны отдать должное режиссеру Герберту Фричу: он проявил необычайную чуткость к типично русской приставке «недо-». Эта часть слова, как известно, указывает на незаконченность какого-либо человеческого деяния или состояния. Вроде бы это есть, и в этом факте никто не сомневается, но между тем «оно» не завершено, значит, несовершенно, а если несовершенно, то тогда неполноценно? А кто нуждается в неполноценности? Кто хочет себя этим обременять? В чем кроется причина недотворения? Эта недоделанность, неполноценность общества передается в постановке через образ одноглазой дочери Антона Антоновича. Марья так и норовит заглянуть, куда не следует – будь то отверстие в стене или дырка в штанах Добчинского. Еще отчетливее это прослеживается у жены городничего. Анна Андреевна с ее маленькими недоразвитыми ручонками, словно тираннозавр, пытается уязвить каждого человека в своем окружении и причинить ему боль. У нее вырастают руки до стандартного размера лишь в одной сцене, но при этом ее туловище и ноги удлиняются на почти два метра. Она предстает перед нами в дьявольском облике. Это жуткая сцена, вселяющая страх не только в души горожан, но и зрителей.

Осип, слуга Хлестакова, выглядит колоритно, даже нельзя сказать, что его жизнь рядом с Хлестаковым, по большому счету, убога. На нем шелковая ярко-оранжевая школьная форма: рубашка, шорты, зеленые гольфы. Он словно развратный мальчишка, который не в состоянии или попросту не имеет никакого желания найти свое место – как в сексуальном плане, так и в социальном.

Однозначно самый приметный наряд у Хлестакова. На нем лиловый, обтягивающий костюм, который мешает ему свободно производить определенные движения, что заставляет его выглядеть смешным. Костюм раскрывает внутреннюю скованность и неуверенность Хлестакова. Но и сам цвет костюма был выбран неслучайно. Известно, что маги и колдуны часто используют оттенки фиолетового цвета. Лиловый цвет воспринимается как нечто мистическое и малопонятное, а также указывает на скрытые возможности человеческого разума – как, например, в сцене встречи с Антоном Антоновичем, где демонстрируется быстрое оценивание ситуации и использование этого с выгодой для себя. Дополнительно к этому Хлестакова выделяет из толпы его красная обувь на высоком каблуке. Эти копыта дьявола наделяют Хлестакова способностью творить разврат и искусно овладевать разумом окружающих.

Сцена, освещение, музыка

Совокупность методов и приемов создания внешней художественно-образной формы спектакля является, на первый взгляд, несложной и даже примитивной. Но стоит присмотреться, как перед нами раскрывается богатый мир символов и церемоний.



Сцена из спектакля. Фото Томаса Аурина

Сцена очень насыщена цветовой гаммой, меняющейся от ситуации к ситуации. На сцене не расставлено никаких лишних мелких или больших реквизитов. Преобладающий материал – целлофан и жесть.

На протяжении всего спектакля в консервной банке скапливается по каплям вода, тем самым символизируя мерное, неторопливое течение времени и дополнительным образом – разруху. Она стоит на первом плане, в правом углу сцены, так сказать, на границе вымышленного мира пьесы и действительности зрителей.

Если объективно рассмотреть свойства целлофана, можно понять, почему на сцене в столь большом количестве был применен именно этот материал. Самые главные его особенности заключаются в определенной звуковой и световой проницаемости. Например, в первой сцене, где оповещается о прибытии ревизора, все герои театральной труппы

стоят за пленкой, этот эффект усиливается освещением. За счет ядовитого-зеленого света подчеркивается эффект бездушия горожан. Они передвигаются и кричат, словно призраки в тумане на болоте. Здесь также создается впечатление их размытости во времени. После этого слой пленки усиливается в несколько раз, что с каждым пластом усложняет слышимость и видимость. Таким образом, создаются непроходимые дебри – извилистый лабиринт интриг, зла, сплетен и человеческой примитивности. Эта суэта сопровождается раздражающими, мистическими звуками терменвокса.

В процессе театральной игры сценическая картинка модифицируется: теперь пленка на сцене имитирует дом не снаружи, а внутри. Актеры находятся словно под вакуумным колпаком, в котором совершаются антигуманные политические и социальные действия.

Сцена освещается то ярким красным, то ядовитым синим светом. Все пространство сцены занимает Хлестаков. Он, дьявол во плоти, вошел в доверие горожан, и они стали, сами того не ведая, его марионетками. Кукловод с помощью своей внутренней энергии управляет не только окружающими его людьми, но и всем домом, который уже сопоставим с обителью зла. Ему дозволено творить абсолютно все, и никто не смеет (например, городничий, ведь Хлестаков совокупляется не только с его дочерью, но и с женой) или даже не желает ему воспротивиться. Однако Хлестакову удается при помощи пленки предстать перед публикой в виде святого. Из глубины сцены он медленно идет вперед, натывается на стену, но не останавливается до тех пор, пока низ пленки не коснется его лба. Она словно нимб озаряется божественным золотым светом.

На протяжении всего спектакля издаются самые различные звуки, будь то звон капель воды, мистические металлические мелодии или душераздирающие стоны семьи городничего из царства теней. Ослабляя напряжение обстоятельств на сцене, а порой усугубляя их, периодически исполняется церковное песнопение: то славословие, то отпевание.

Если рассматривать спектакль с визуальной точки зрения, то с уверенностью можно сказать, что межкультурные, исторические и языковые нюансы, которые были утеряны в постановке, профессионально компенсировались при помощи костюмов, грима, реквизитов и освещения. Следовательно, условия получения комической игры, ее социальных и политических рамок и эффектов, а также религиозных

и ритуальных контекстов, в мюнхенском «Ревизоре» выполнены надлежащим образом.

Специфика мюнхенского «Ревизора»

«Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе... Это честное, благородное лицо был смех». Гоголь назвал главным и единственным честным героем своей комедии смех. Действительно, пьеса полна комичных и неожиданных ситуаций, иронических и саркастических замечаний. Комичность нужна Гоголю для того, чтобы еще ярче передать действительность. Именно смех дает возможность реагировать на происходящее с преувеличенной чуткостью. Гоголь совсем не осмеивает и не критикует продажное и прогнившее общество уездного города. Смех нужно понимать как юродство, благодаря которому можно увидеть и услышать то, что невооруженным глазом было бы невозможно заметить.

Для Фритча, в отличие от Гоголя, основной целью театра, а значит, и данной постановки, является простое развлечение. Поэтому он намеренно делает из гоголевского «Ревизора» буффонаду, Фритч осознанно прибегает к утрированно-комической манере актерской игры. Плоские и непристойные шутки, шутовство, кривляние ежеминутно сменяют друг друга, так что зритель едва успевает отдохнуть от одной волны смеха, как его накрывает следующая.

В своей комедии Гоголь использовал гротеск. В пользу этого говорит уже тот факт, что хитрый и грубый городничий, который брал взятки и обманывал, а в конце и сам стал жертвой обмана, создает гротескную ситуацию. Гротеск нужен был Гоголю для того, чтобы через комическое показать действительность – смех сквозь слезы. Фритч же редуцирует комичность Гоголя до уровня фарса, то есть смеха ради смеха. Основными приемами Фритча являются физиологическая экспрессивность, язык тела и сексуальная развязность. Тем самым весь юмор в данной постановке находится на уровне физиологии и примитивной игры слов. Рассмотрим в качестве наглядного примера несколько сцен.

В действии четвертом, явлении седьмом Бобчинский и Добчинский просят Хлестакова замолвить за них словечко в Петербурге. В той сцене Хлестаков стоит на руках, а Бобчинский и Добчинский разговаривают с ним через его задний проход. Не зная немецкого языка, а точнее немецкой фразеологии, невозможно понять эту сцену. В немецком языке есть выражение *Arschkriechen*, дословно «лезть в

задний проход», что означает «подлизываться». Этой сценой, связывая ее с названным немецким фразеологизмом и демонстрируя его на сцене, Фритч не только вызывает у немецкого зрителя смех, но и показывает, насколько низким и омерзительным является поведение Бобчинского и Добчинского. Они готовы ради славы «залезть в задний проход».



Сцена из спектакля. Маша и Осип. Фото Томаса Аурина

В действии втором, явлении втором Осип приносит чемоданы в дом городничего и встречает там прислугу Машу. Эта сцена напоминает спаривание собак. Осип спрашивает: «*Wohin mit dem Ding?*», что на русском означает: «Куда эту штуку?». Под словом *Ding* подразумевается не только «штука», в данной сцене чемодан, но и мужской половой орган. На этот вопрос Маша отвечает «Сюда!». Происходит спаривание.

Сцен сексуального характера много. Например, когда Мария Антоновна заглядывает в дырку в штанах Бобчинского. Или сцена, когда Хлестаков идет отдыхать после обеда у Городничего и тащит за ноги дочь и жену Городничего в свою постель.

Почему же столько сексуальных моментов и намеков? Здесь возможны следующие объяснения. В «Ревизоре» Фритча одним из центральных мотивов является осуждение коррупции среди чиновников. Именно для того, чтобы передать всю ее скверность, в постановке присутствует такое количество сцен с сексуальными намеками, так как коррупцию, продажу государства, можно сравнить с проституцией. Еще один пример – сцена, когда почтмейстер дает взятку Хлестакову. В мюнхенской постановке Хлестаков вытаскивает деньги у почтмейстера ртом из заднего прохода; это указывает на то, что деньги даются Хлестакову из сомнительных источников. Это грязные деньги, они не заработаны честным трудом. Коррупция, как и секс, вещь очень интимная, про такое в обществе не говорят открыто. Можно сказать, что коррупция и взяточничество – это проституция на государственном уровне. В Древней Греции, если мужчина занимался проституцией, его выгоняли из города и лишали гражданских прав. Считалось, что такой мужчина, продавая свое тело, продаст и государство.

Следующим объяснением может быть то, что герои «Ревизира» Фритча инфантильны, именно поэтому такое почти детское любопытство к половым органам и желание познать мир, а точнее человеческое тело. Если смотреть на происходящее сквозь эту призму, то оно не будет восприниматься пошло. Жители городка ведут себя как дети: они плюются, неумело дерутся, рассказ Бобчинского и Добчинского все слушают, по-детски сидя на коленях, почтмейстер держит палец в заднем проходе, Коробкин имитирует мигалку полицейской машины. Почему мы любим гоголевских персонажей? Потому что мы такие же люди, как и они, у каждого из нас имеются грешки. Почему немецкому зрителю симпатичны персонажи Гоголя в постановке Фритча? Потому что они подобны детям. Так и хочется сказать: «Ну что с них взять? Они же дети!» Им все прощительно. Именно поэтому они одновременно так смешны и симпатичны в своей инфантильности.

Фритчу в «Ревизоре», как и в других его постановках, важно не содержание, а то, что происходит на сцене. Именно поэтому в «Ревизоре» зритель должен в первую очередь обратить внимание на язык тела актеров. Каждое движение – выражение комплексов, подсознательных и сознательных желаний и потребностей. Что же хочет показать режиссер всей этой «искаженной» экспрессивностью? Обратимся к сцене, когда Бобчинский рассказывает всем о приезде ревизора. При этом его лицо искажается, он корчит гримасы, а слушатели его держат. Когда же

Бобчинский должен произнести имя Хлестакова, он кричит и безобразно дергается, что напоминает экзорцизм. Постановка содержит немало сцен, где актеры кричат, кривляются и странно двигаются. Так Фритч передает внутреннее состояние персонажей, раскрывает их ничтожество, низость и испорченность. Таким образом, режиссер развлекает зрителя. Он призывает его посмеяться над испорченными, извращенными душами персонажей.

Мюнхенская постановка и гоголевский «Ревизор»

При сравнении постановки немецкого режиссера Герберта Фритча с комедией Гоголя можно выявить целый ряд серьезных отличий от оригинала.

Гоголь был человеком верующим. Он четко распределяет роли: Хлестаков – бес, настоящий ревизор – высший судья, перед которым замирают все персонажи, однако, так и не появляющийся в роли Бога. При этом Хлестаков – мелкий бес, что заметно по его одеянию и поведению. Он – само воплощение лжи. Бог сотворил истину, дьявол – ложь. Гоголь характеризует Хлестакова так: *«Хлестаков вовсе не надует; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит»* [15]. Городничий Антон Антонович ссылается на Бога и говорит, что все люди грешны, и так уж заведено Богом: *«Нет человека, который бы за собою не имел каких-либо грехов. Это уже так самим Богом устроено...»* [5, с. 12]. Продолжая мысль Гоголя, отметим тот факт, что в действии первом, явлении первом действующие лица у Фритча, узнав о скором приезде ревизора от городничего, распинают его как Иисуса, тем самым вешая все свои грехи на него.

В гоголевской комедии речь идет об Осипе, слуге Хлестакова, который намного старше самого хозяина: *«Осип, слуга, таков, как обыкновенно бывают слуги несколько пожилых лет»* [5, с. 8–9]. В постановке немецкого режиссера появляется молодой слуга. Такое изменение оправдывается последующим действием, когда возникает сексуальная связь между Осипом и прислугой городничего. Кроме того, Осип и Хлестаков благодаря одинаковому возрасту создают одно неделимое целое. Именно поэтому они в первый раз появляются на сцене вместе, держась за руку. А в конце, уходя со сцены, они держат друг друга за зад.

Продолжая тему «прислуги», нужно заметить, что у Фритча слуга женского пола. Если в оригинале это был Мишка, то в немецкой

версии это Маша. Теперь можно рассмотреть приведенные выше детали более подробно, чтобы попробовать понять, почему режиссер немецкой версии «Ревизора» решил внести в постановку подобные подмены.

Гоголь очень переживал по поводу трактовок и игры «Ревизора». Например, он детально описывает роль Хлестакова: *Он просто глуп, болтает потому только, что видит, что его расположены слушать; врет, потому что плотно позавтракал и выпил порядочно-го вина. Вертясь он тогда только, когда подъезжает к дамам. Сцена, в которой он завирается, должна обратить особое внимание. Каждое слово его, то есть фраза или предложение, есть экспромт совершенно неожиданный и потому должно выражаться отрывисто. Не должно упускать из виду, что к концу этой сцены начинает его мало-помалу разбирать. Но он вовсе не должен шататься на стуле; он должен только раскраснеться и выражаться еще неожиданнее и, чем далее, громче и громче. Я сильно боюсь за эту роль. Она и здесь была исполнена плохо, потому что для нее нужен решительный талант» [8].*

Гоголь предписал каждому лицу определенную роль. В одной из сцен происходит сближение Осипа и Маши. Осип намекает на сексуальный контакт со служанкой, рассматривая ее с ног до головы и приближаясь к ней физически. Замена ролей и пола привела совсем к другому представлению и, соответственно, восприятию сюжета.

В действие, где впервые появляются на сцене Анна Андреевна и ее дочь Марья Антоновна, также были внесены изменения. В сцене с Анной Андреевной и Марьей Антоновной присутствует их служанка Авдотья, которую хозяйка бранит за непослушание: *«Эй, Авдотья! А! что, Авдотья, ты слышала, там приехал кто-то... Не слышала? Глупая какая! Машет руками! Пусть машет, а ты все бы таки его расспросила. Не могла этого узнать! В голове чепуха, все женихи сидят» [5, с. 21–22].* В постановке Фритча всю злость, ненависть жена городничего выплескивает на свою дочь. Можно предположить, что и аксессуар дочери был выбран соответствующим образом – очки с выбитым стеклом, заклеенным изолентой. Также стоит заметить, что прислуга Авдотья была заменена на служанку Машу.

В одной из сцен постановки немецкого режиссера появляются купцы, как и у Гоголя. Интересен тот факт, что актеры, играющие купцов (по крайней мере, они так заявлены в программе), одеты в одинаковую длинную и серую одежду, отсылающую к клиширован-

ному образу русской женщины. Их главная отличительная черта – зеленые маски. На первый взгляд, купцов в них ничто не выдает. Нельзя разобрать, кто из них купец, а кто купчиха. В отличие от гоголевского текста, они не только не прибегают за помощью к Хлестакову, но и вообще не произносят ни слова. Зеленые маски, словно тени или призрак, неожиданно появляются на сцене, особенно тогда, когда речь заходит о деньгах. Первую полученную от городничего взятку Хлестаков отдает именно им. В сцене, где «ревизор» получает от всех взятки, падающие с неба в виде «денежного дождя», маски в кратчайшие сроки сметают все деньги. Основываясь на этом, можно предположить, что купцы отображают негативную сторону жизни: жадность, испорченность, обман и т. д.

В постановке Герберта Фритча есть два принципиальных момента, которые делают немецкую версию совершенно отличной от гоголевского текста и привычного прочтения комедии. В пятом действии, явлении восьмом, после прочтения письма Хлестакова, Городничий произносит: «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!» В мюнхенской постановке данное высказывание отсутствует. А ведь для русского читателя и зрителя оно является в комедии ключевым. Гоголь указывает, что зрители и читатели такие же грешники, как и герои его комедии. Герберт Фритч и драматург Сабрина Цвах подчеркивают, что их зритель пришел посмеяться не над собой, а над другими, теми, кто на сцене, несмотря на то, что три раза граница между сценой и залом сознательно стирается. Зрители становятся частью представления: в первом действии Городничий сообщает о приезде ревизора зрителям; во время дождя из денег, полученных Хлестаковым от жителей города, Хлестаков и Осип бросают деньги в зал, и зрители их ловят; в третий раз герои тычут пальцем в зрительный зал в поисках виновного в произошедшем. Фритч стирает границу между искусством и жизнью лишь потому, что для него этой границы не существует. Он призывает зрителей в этот вечер развлекаться вместе с ним и актерами. Для него «вся жизнь – игра, а люди в ней актеры».

«Ревизор» Гоголя заканчивается немой сценой: все персонажи почти полторы минуты пребывают в окаменении. Замирают они не от известия о приехавшем чиновнике из Петербурга, а перед главным ревизором нашей жизни – перед Богом. У Фритча же праздник жизни продолжается. Спектакль заканчивается совместной песней и плясками, в ходе которых герои обвиняют друг друга в ложном известии о приезде ревизора. Песня очень веселая, герои приглашают зрителя

веселиться вместе с ними. Ничего после приезда ревизора не меняется в городе, веселье продолжается, ложь и обман процветают и дальше, но это не страшно. Ведь, по Фритчу, от этого никто, в конечном счете, не пострадал.

Фритч и его труппа не побоялись вступить в диалог с Гоголем и создать своего «Ревизора». Деконструкция в данном спектакле во многом заключается в сознательном редуцировании текста, как в содержательном, так и в смысловом плане.

ЛИТЕРАТУРА

1. Der Revisor. Programmheft. – München, 2012.
2. *Erdmann E.* (Hg.). Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen. – Bielefeld, 2003.
3. *Lazarowicz K.* Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen. Frankfurt am Main, Wien u.a 1997.
5. *Schausten M.* (Hg.). Die Farben imaginerter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. – Berlin, 2012.
6. *Гоголь Н.* Полное академическое собрание сочинений и писем Н.В. Гоголя в двадцати трех томах. – Т. 4. – М.: Наука, ИМЛИ РАН, 2003. – 914 с.
7. *Соколов Б.* Расшифрованный Гоголь. Вий, Тарас Бульба, Ревизор, Мертвые души. – М.: ЭКСМО, 2007. – 352 с.
8. *Терц А.* В тени Гоголя. «Ревизор» и «Мертвые души». – М.: НЦ ЭНАС, Глобулус, 2005. – 160 с.

Юбилейный год Бюхнера: Войцек в Гиссене по-украински («Свобода Жолдак Театр»)

А. Иванова, К. Ройтман, Л. Хазе (Германия, Гиссен)
Научный руководитель – проф. А. Граф

Для того чтобы понять смысл и особенности постановки пьесы «Войцек» (Woyzeck) Георга Бюхнера Андреем Жолдаком, необходимо познакомиться с самим драматургом и его пьесой.

Георг Бюхнер родился в 1813 г. неподалеку от города Дармштадта. Он был старшим сыном хирурга Эрнста Карла Бюхнера и его жены Каролины, всего в семье было шестеро детей. Отец Георга, из-

вестный своей строгостью и консерватизмом, делал все возможное для того, чтобы обеспечить семью. Георг пошел по его стопам и занялся изучением естественных наук и практической медицины в городе Страсбурге, куда переехал в возрасте восемнадцати лет.

Георг проживал у знакомого семьи, пастора Иоганна Якоба Эгле. В это время он тайно начал встречаться с дочерью пастора Луизой Вильгеминой, с которой, не спросив разрешения своего отца, тайно обручился в 1833 г. Этот поступок является доказательством разногласий и недоверия между отцом сыном. Существуют также свидетельства того, что Карл Бюхнер сторонился политических высказываний и был противником Французской революции, в то время как его сын Георг поддерживал идеи французских революционеров.

В 1835 г. Георг переезжает в Гиссен и продолжает обучение в местном университете. Хорошо разбираясь в политике, Бюхнер недоволен обстановкой в стране, характеризующейся правлением аристократии, цензурой свободного слова. В борьбе против реакционной системы земли Гессен Бюхнер, при поддержке единомышленников, организовывает тайное общество прав человека. Вместе с Фридрихом Людвигом Вайдигом он издает политический памфлет «Der Hessische Landbote» с эпиграфом «Friede den Hütten, Krieg den Palästen» («Мир – хижинам, война – дворцам»). Реакция властей на это революционное воззвание вынуждает Бюхнера во избежание ареста скрыться в Страсбурге. Здесь он посвящает себя изучению новой философии, в частности, трудам таких светил науки, как Декарт и Спиноза, которым свойственны рационализм и радикальное сомнение в традиционной философии.

В 1836 г. Бюхнер переезжает в Цюрих, где получает позволение на чтение лекций. Он создает учебное пособие по сравнительной анатомии, которое вплоть до середины двадцатого века использовалось в вузовском преподавании. Год спустя Бюхнер открывает собственный курс анатомии и планирует заниматься этим в последующее время. Но в феврале 1837 г. он заболевает тифом. Его друзья сообщают об этом Луизе Вильгемине. В ее присутствии двадцатитрехлетний Георг Бюхнер умирает от последствий болезни.

Произведения Георга Бюхнера немногочисленны, но они оказали огромное влияние на развитие немецкой литературы, заняли в ее истории достойное место и активно издаются по сегодняшний день. Небольшой объем творческого наследия писателя связан с его скоропостижным уходом, а также с запретом на публикации при жизни.

Все его произведения, письма и переводы были сохранены семьей и отданы в печать только через четырнадцать лет после смерти автора, в постреволюционный период истории Германии.

Бюхнер стремился повлиять на политическую ситуацию в своей стране. Поэтому его произведения, так или иначе, связаны с общественной жизнью и содержат критику государственных устоев. Спустя год после создания политического памфлета Бюхнер пишет драму «Смерть Дантона» (*Dantons Tod*, 1835), ставшую одним из образцов современной драмы. В том же году появляется на свет и повесть «Ленц» (*Lenz*), посвященная жизни Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца, который, наряду с Гете и Шиллером, являлся одним из важнейших поэтов литературной эпохи «Буря и Натиск» в Германии (1767–1785).

В 1836 г. была написана комедия «Леонс и Лена» (*Leonce und Lena*), полная острой иронии, свойственной Бюхнеру. В этой комедии наблюдается обращение к многочисленным литературным и философским произведениям предыдущих эпох.

В 1837 г. Георг Бюхнер пишет пьесу «Войцек», которая впоследствии будет признана его лучшим произведением.

Творчество Георга Бюхнера трудно причислить к какой-либо определенной литературной эпохе. Как правило, его относят к литературе, предшествующей Мартовской революции в Германии 1848–1849 гг. По манере написания сочинения Бюхнера можно соотнести с эпохой реализма.

Начиная с 1921 г., произведения Бюхнера переносятся на кино и телеэкран. Премия Бюхнера, которая считается наивысшей наградой Германии в области прозы, была вручена многим крупным писателям Германии, Швейцарии и Австрии.

Знакомство с биографией Георга Бюхнера, с его политическими и философскими взглядами, позволит лучше понять суть главного произведения писателя и драматурга – его пьесы «Войцек».

В драме «Войцек» (1837) представлены события из реальной жизни, случай, который Георг Бюхнер исследовал и воссоздал в своей пьесе.

Драма осталась незаконченной, существует несколько вариантов финала. Главными героями пьесы являются: *Войцек* – бедный и бесправный солдат; его возлюбленная *Мария*, с которой у него есть вне-

брачный сын; *Капитан*, упрекающий Войцека в глупости и аморальном поведении; *Доктор*, который использует Войцека для своих экспериментов, и *Тамбурмажор*, с которым Мария заводит роман.

Действие происходит в Германии в 1836 г. Войцек, добрый по сути, но бедный солдат, пытается честным трудом прокормить Марию и ребенка. При этом он вынужден прислуживать капитану, который при каждом удобном случае оскорбляет и использует Войцека. Несмотря на это, бесправный солдат, молча, работает дальше и терпит унижения.

Тем временем, на прогулке по городу Мария знакомится с тамбурмажором. Тот, в свою очередь, находит Марию очень привлекательной и пытается добиться ее расположения при помощи дорогих подарков. Застав Марию дома с новыми подаренными серьгами, Войцек догадывается об измене и пытается добиться от нее признания. Она, отрицая все, рассказывает, что нашла их.

Из-за нехватки денег Войцек соглашается на участие в экспериментах доктора, в надежде на то, что таким образом он сможет снова расположить к себе Марию. Сутью эксперимента является гороховая диета, окончательно изнуряющая главного героя. Доктор выставляет Войцека на посмешище, отзываясь о нем, как о животном. Мария больше не может противостоять ухаживаниям тамбурмажора и заводит с ним роман. Ревность, гнев и бессилие Войцека возрастают, и его начинают мучить мысли об убийстве Марии. Его моральные и физические силы на исходе. У него начинаются галлюцинации.

Как-то около трактира Войцек видит, как Мария танцует с тамбурмажором. Той же ночью тамбурмажор дразнит его и начинается драка. Войцек ранен и несколько дней не появляется у Марии. Из-за нехватки питания и морального напряжения Войцек находится на грани срыва. Он слышит голоса, приказывающие ему убить свою возлюбленную. Войцек покупает нож. Спустя некоторое время он и Мария идут по лесной дороге, ведущей к пруду, царит напряженная, мрачная атмосфера. Неожиданно Войцек ударяет Марию ножом и убегает в трактир. Там люди замечают кровь на его одежде, и он снова вынужден бежать. Войцек возвращается к месту убийства и бросает нож в пруд.

Написанная Бюхнером драма «Войцек» демонстрирует итоги воздействия материализма на жизнь и судьбу человека. Ради того чтобы улучшить свое финансовое положение, главный герой жертвует не только своим физическим, но и моральным здоровьем. Общест-

во в лице капитана, доктора и тамбурмажора использует Войцека, при этом унижая его. Из этого следует, что убийство Марии можно рассматривать не только как аффект ревности и итог умственного помешательства Войцека, но и как попытку освобождения от давления общества. Бесправный солдат обессилен, унижен и одинок, что видно из отношения к нему остальных персонажей пьесы. Он ослаблен морально и физически. Его ситуация порождает в нем озлобленность и агрессию, но он вынужден молчать. Лишь его отношения с Марией дают ему силу и надежду. Но после измены Марии Войцек не видит смысла в жизни и не имеет сил жить и бороться дальше. Таким образом, убийство Марии можно интерпретировать как акт самоуничтожения Войцека и его освобождения от власти общества.

В 2013 г. театральная общественность отмечала 200-летний юбилей Георга Бюхнера. Гиссенский театр также откликнулся на это событие. С 22 по 30 июня на его сцене театральные труппы из разных стран играли пьесы Бюхнера, в первую очередь его самую знаменитую драму «Войцек». Принял участие в этом фестивале и «Свобода Жолдак Театр» совместно с Черкасским областным академическим украинским музыкально-драматическим театром им. Тараса Шевченко. Эпатажный и скандальный украинский режиссер Андрей Жолдак осуществил постановку этой остросоциальной драмы Георга Бюхнера.

Андрей Жолдак – провокатор и хулиган современного украинского театра. После увольнения Жолдака в 2004 г. с поста художественного руководителя Харьковского театра имени Шевченко он уехал работать за границу «из-за неблагоприятных для творчества условий на родине», как объясняет он сам. Также он отметил, что «театр в Украине не соответствует стандартам XXI века, а у самой Украины очень большие ресурсные проблемы» [5]. Теперь у режиссера, который сейчас проживает в Берлине, есть своя труппа, ставшая очень популярной в Европе.

Андрей Жолдак занимается авторским экспериментальным театром, поэтому его постановки никогда не являются прямыми иллюстрациями той или иной пьесы. «Войцек» Жолдака имеет мало сходства с оригинальным произведением немецкой литературы. Это был бы не Андрей Жолдак, если бы «Войцек» не был изменен практически до неузнаваемости. Зритель, не читавший знаменитую драму Ге-

орга Бюхнера, едва ли сумеет угадать в диковинных существах, бродящих по сцене, ее персонажей: Капитана или Доктора. Зато многое узнает о беспросветном существовании украинцев, вытесненных на обочину жизни. Андрей Жолдак соединил бюхнеровскую реальность с украинской: реальность бюхнеровской пьесы преломляется сквозь кривое зеркало современной украинской действительности. В одном из своих интервью Жолдак признался, что «Войцек» – это его ощущение современной Украины.

Андрей Жолдак работает в классической системе современного европейского театра: много себя, много образов, много техники, мало актеров, и литературное произведение всего лишь как исходный плацдарм для размышлений. Критики неоднократно подчеркивали, «что в «Войцек» Жолдака, собственно, нет Войцека и, не дай бог, искать в его работах еще кого-то кроме него самого» [7]. Это визуализируется, в частности, в сцене, когда режиссер, недовольный игрой актеров, изгоняет их со сцены под вой ветра, обыгрывая метафору «как ветром сдуло». Андрей Жолдак дает волю своему воображению, при этом ему гораздо интереснее – или проще – показывать, а не говорить, шокировать, а не размышлять.

Хотя концепция спектакля не имеет практически ничего общего с оригиналом, тем не менее сохраняется основная тема произведения Георга Бюхнера – драма «маленького человека» в жестоком мире. «Войцек» Жолдака – это восприятие современной Украины через пьесу немецкого драматурга, оценка неблагоприятного состояния общества. Действие происходит не в Лейпциге, а в Черкассах в наши дни и в открытом космосе в 2108 г. Изменение времени символично показывает, что прогрессируют лишь производственные технологии, а борьба между добром и злом, хорошим и плохим вечна.

У Андрея Жолдака театр начинается с расставленной на полу «дорожки» свечей, по которой зрители проходят в зал, где разворачивается действие. Сцена и ряды зрительских кресел разделены черным занавесом, чтобы публика не увидела декораций. Угол ткани поднимается, люди по очереди заходят в «прихожую», где на экране телевизора транслируются кадры уже из следующей комнаты. По задумке режиссера, это – своеобразный «музей» и одновременно психиатрическая лечебница, где гостей постепенно вводят в театральную игру. У главного героя, Войцека, ослиные уши. В лечебнице доктор в белом халате и черных очках так объясняет странный облик пациента: Войцек – это переходный вид между человеком и ослом, потому что,

когда он открывает рот, у него работают всего две мышцы. Врач, сбиваясь с украинского «вислюка» на русского «осла», озвучивает этот «диагноз» раз двадцать подряд, пока очередная партия зрителей не пройдет через сценическую площадку в зал.

Вошедшим предъявляют нож в рамке под стеклом, которым впоследствии Войцек убьет свою возлюбленную Марию (таким образом, финал изначально предreshен), и представляют сына Войцека. Мальчик с большими белыми ушами, похожий на аутиста, безучастно сидит на деревянной табуретке, пока публика с интересом разглядывает его.

Зрители оказываются в идеальном пространстве для реалити-шоу с лабораторными животными, ошибочно считающими себя людьми. Для этого «подопытных» помещают в большие прозрачные кабины, похожие одновременно на увеличенные урны для голосования и лабораторные террариумы. Это – каюты, где живут актеры-роботы. В каждой есть иллюминаторы, люстры, табуретки, стулья, пылесосные шланги, прямоугольные ящики. Сквозь иллюминаторы видны звезды и галактики. Режиссер подчеркивает искусственность мира мотоциклетными шлемами, трубками и шлангами, через которые актерам-роботам подают кислород. Прозрачные подсвеченные комнаты-боксы, расположенные на разной высоте, по ходу действия по мере необходимости становятся отсеками космического корабля, райотделом милиции, столовой и другими помещениями. Игра происходит и в соседних со зрительным залом пространствах. Лабиринт комнат огражден не стенами, а толстым стеклом. Использование многоуровневой конструкции из стекла, отгораживающей актеров от зрителей, словно защищая одних от других, популярно на западе. В этой связи можно вспомнить спектакль Алвиса Германиса по пьесе Максима Горького «На дне».

В одной из кают висят портреты политиков Виктора Ющенко и Юлии Тимошенко. Изображения политиков напоминают лики святых. Они невозмутимо наблюдают за всем, что происходит вокруг. Их лица выражают спокойствие и безразличие.

В спектакле очень сложная сценография, использованы медиа- и онлайн-трансляции. И голоса, и «картинка» в реальном времени передаются на один из трех плазменных мониторов над сценой или сразу на все три. Действие одновременно может происходить в разных «отсеках». Посредством тонкой игры с инструментарием современного визуального искусства (видео, инсталляция и многочисленные цитаты и самоцитаты из *contemporary art*), Андрей Жолдак созда-

ет уникальную ситуацию, когда украинский театр использует современный художественный язык, одновременно сохраняя собственную специфику. Первый акт – это жесткий образ современной Украины. На большом экране, который составляет важный элемент сценографии, демонстрируются кадры с побирающимися старухами, нюхающими клей беспризорниками, роющимися в мусорных ящиках бомжами, разгоняющей толпу милицией, сносом памятника Ленину или картинками из прошлого: штурмом Сталинграда, свастикой, Сталиным и Гитлером, серпом и молотом.

Весь спектакль – один сплошной клубок динамичных сцен, где все происходит стремительно и, главное, – шумно. Бегают по сцене Мария, Капитан и Войцек, девушка, размахивая желто-голубым флагом, танцует под Сердючку, милиционеры избивают то знакомых уже нам персонажей Капитана и Войцека, то безымянного бомжа, напоследок надевая ему черный пакет на голову.

На другой площадке, предвещающей основную сцену, действие развивается не так стремительно. Камера показывает, как дама средних лет в вечернем платье и черных очках, прислонившись к стене, попивает шампанское из высокого бокала, девушка лежит на черном плаще, натирая свои обнаженные ноги воображаемым кремом, милиционеры многозначительно постукивают дубинками-фаллосами по поганам.

Музыка – от бесконечного плеска воды (ассоциативно отсылающего к смерти Марии, убитой около пруда) и рева турбин «Шаттла» на взлете до англоязычной эстрады, является важнейший составляющей постановки.

Не обошлось и без провокационных элементов, затрагивающих ряд социально-политических тем и проблем. Герои пьесы осуществляют акт импровизированного скотоложства, перевоплощаясь в современных украинских милиционеров (которые становятся едва ли не основными персонажами спектакля), занимающихся сексом с невинными овечками; на сцене имитируются мастурбация, половые акты, происходят раздевания до нижнего белья. Эта режиссерская откровенность держит зрителя в напряжении на протяжении трех часов. Атмосферу накаляет музыка, которая удачно дополняет сценическую реальность. Время от времени к главной музыкальной теме добавляется сопутствующая акустическая линия – издаваемые актерами громкие ослиные крики и хрюканье. Очень часто на протяжении спектакля зритель может слышать фонограмму дыхания, и создается впечатление, что героям-роботам постоянно не хватает кислорода. На

экранах появляются надписи, казалось бы, не связанные с происходящим на сцене.

Андрей Жолдак в «Войцек» многократно сознательно цитирует многих европейских коллег – Кристофера Маршалера, Алана Плателя, Алвиса Херманиса. Много в «Войцек» и автоцитат: чучела животных из «Месяца любви», задыхающиеся рыбы и лабораторные мыши на экране из «Федра. Золотой колос», диалоги математических формул из «Гольдони. Венеция» и унитаза из «Ромео и Джульетта» Жолдака. В одном из эпизодов Войцек и Мария уничтожают своих врагов-биороботов, усыпляя их, как это делали Гамлет и Офелия в жолдаковской мистерии «Гамлет. Сны».

В спектакле цитируется и большое количество футуристических фильмов и космических боевиков – от «Чужого» Ридли Скотта до «Звездного десанта» Пола Верховена. Можно обнаружить и аллюзию к фильму «Сталкер» Андрея Тарковского.

Космическое путешествие сопровождается путешествием во времени. Герои оправляются на Сатурн под пристальными взглядами Сталина и Гитлера, смотрящих с экрана. Но и путешествие в будущее не улучшает жизни героев. Режиссер подводит нас к мысли о том, что апокалипсис уже случился, будущее сулит нам все тот же мрак и пустоту. Этот антиутопический вывод представляется тем более мрачным и потому, что, справившись со всевозможными мутантами и роботами, герои так и не могут избавиться от украинских милиционеров.

Появляются в спектакле и чуждые пьесе феминистские мотивы. Так, Мария поет песню о том, что она свободна и может делать все, что хочет, раздеваясь в конце сцены.

Единственным сохранившимся ключевым событием из бюхнеровского «Войцека» в спектакле Жолдака является убийство Марии Войцеком.

С нашей точки зрения, в данном спектакле Андрея Жолдака доминирует форма, создается впечатление, что единственной его целью является эпатаж. Этой постановкой режиссер-экспериментатор подтверждает свой имидж скандалиста и самой одиозной фигуры украинского театра. Однако при этом постановка выражает ненависть Андрея Жолдака к творческой несвободе, закостенелым формам искусства на современной Украине. «Войцек», принципиально ничем не отличаясь от других шумных и экспрессивных спектаклей Жолдака, является громкой, истеричной критикой нынешнего состояния украинского общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hetman F.* Georg. B. oder Büchner lief zweimal von Gießen nach Offenbach und wieder zurück. Zeit- und Lebensbild. Erzählung und Dokumenten. Susan Zeh-Fiedler. – Gießen, 2012.
2. *Mayer H.* Georg Büchner. Woyzeck. – Frankfurt am. – M: Verlag Ullstein GmbH, 1993.
3. *Ritscher H.* Grundlagen und Gedanken. Drama. Georg Büchner. – Woyzeck. – Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diester Weg, 1997.
4. *Werner R.* Stundenblätter Deutsch. Büchner «Woyzeck». Oberstufe. – Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag GmbH, 2005.
5. life.pravda.com.ua [Українська правда. Життя] (23.10.2008). Андрей Жолдак: «Киев сегодня культурно закрыт и существует безобразно». – URL: <http://life.pravda.com.ua/column/2008/10/23/9451/>. Дата обращения: 09.10.2013.
6. segodnya.ua [СЕГОДНЯ.ua] (30.10.2008). Безумие Войцека и Жолдака. – URL: <http://www.segodnya.ua/culture/showbiz/bezumie-vojtseka-i-zholdaka.html>. Дата обращения: 07.10.2013.
7. teatre.ua [ТЕАТРЕ. театральный портал] (20.10.2008). Черновые, секретные эскизы. Первая редакция спектакля. – URL: http://teatre.ua/review/chernovye_sekretnye_eskyzy/. Дата обращения: 07.10.2013.

РАЗДЕЛ II ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ И ЗАПАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Речевые особенности персонажей в вербатим-пьесе «*Terra incognita*»

Е. Сафаргалеева (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. Е.Н. Шевченко

В период с апреля 2011 г. по июнь 2012 г. в г. Казани проходил литературно-театральный проект «Это моя Казань». Цель проекта заключалась в создании и сценическом воплощении современного «городского текста». В результате открытого конкурса были собраны произведения малого жанра – документальные (в том числе пьесы, написанные в технике «вербатим») и художественные, авторами которых стали как профессиональные писатели, так и рядовые горожане, и гости города. Лучшие из них были отобраны и представлены в виде сценических миниатюр, составивших спектакль «Казань, я люблю тебя!», в котором речь реальных людей, письма и интернет-мемы причудливо переплелись с художественной условностью, создавая реалистически-фантазийный образ города [2, с. 50]. В настоящей статье мы обратились к написанной в рамках проекта пьесе «*Terra incognita*», представляющей собой разновидность «городского текста», при создании которого была использована техника «вербатим».

Пьесы, написанные в технике «вербатим», имеют ряд отличительных черт, обусловленных спецификой сбора и обработки материала. Прежде чем перейти непосредственно к анализу пьесы, следует коротко охарактеризовать само понятие «вербатим». Исследователь И. Болотян отмечает, что «вербатим» используется в следующих значениях:

1. Техника создания текста путем монтажа дословно записанной речи. Как определение используется, в основном, по отношению к современным документальным пьесам и спектаклям по ним («Преступления страсти» Г. Синькиной, «Трезвый PR» Е. Нарши, О. Дарфи, «Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова и другие).

2. Стиль документальных текстов, проявляющийся в специфических фонетических, лексико-синтаксических, композиционных и других особенностях, обусловленных речевыми дискурсами различных субкультур (Н. Якубова), может быть сценически воспроизведен

путем подражания, стилизаций или пародий (например «Синий слесарь» М. Дурненкова).

3. Тип документального театра, возникшего на рубеже XX–XXI веков [1, с. 103].

Для работы в данной технике драматург, прежде всего, выбирает тему. Она может носить социальный, этический, образно-тематический характер исследования наболевших общественных проблем. Далее драматург отбирает группу людей, которые так или иначе связаны с выбранной темой. Интервью проводится в форме беседы и с согласия информантов записывается на аудионоситель. Затем актер или литературный ассистент превращает магнитофонную запись в текст, по возможности воспроизводя при этом сказанное в мельчайших деталях, сохраняя особенности произношения, интонацию и т. п. Записанное интервью после расшифровки исполнитель читает автору, стремясь при этом воспроизвести текст как можно точнее. В традиционном «вербатиме» из интервью исключаются вопросы. При исполнении-читке полученного материала исполнитель должен концептуально вжиться в роль говорящего, «рассказывающего историю».

Далее перед автором встает вопрос о том, как из монологического текста интервью создать текст пьесы. Интервью редко содержит в себе внутренние диалоги, поэтому текст пьесы создается либо посредством монтажа нескольких монологов, которые автор каким-либо образом связывает между собой, либо компоновкой отдельных реплик из разных интервью. По мере прослушивания интервью и в ходе работы с их расшифровками автор корректирует возникшее у него до начала сбора материала видение темы. В пьесу включается материал, лучше всего передающий, по мнению драматурга, замысел пьесы. Вербатим-драматургия, безусловно, имеет свои особенности и отличается от традиционной документальной драмы. В вербатим-драматургии единицей документальности является неизменность речевого образа рассказчика. Главное для вербатим-пьесы – отразить социально адекватно личность человека, который говорил. С этим связано использование в работе технического инструмента, что, как кино и фотографию, делает вербатим-драматургию технически зависимым и отчасти технически сформированным искусством. Авторы стремятся сосредоточить внимание публики не на том, что непосредственно происходит на сцене (в текстах это выра-

жается минимумом ремарок, а иногда и их полным отсутствием), а главным образом на том, что именно они говорят [1, с. 105–106].

Пьеса «*Terra incognita*» (автор – Елена Шевченко) основана на ответах участников проекта в интернет-группе, руководители которой предлагали им высказываться на следующие темы: «Казань – мать и мачеха», «Голоса города», «Город – единство непохожих», «Казань – правда и мифы», «Парадоксы провинциального сознания», «Казанская топография», «Казань: люди», «Истории любви», «Казань глазами иностранных гостей» и другие. В группе был также проведен блиц-опрос «Ваше отношение к Казани». Ответы участников были обработаны и вошли в верbatim-пьесу «*Terra incognita*». Сюжет пьесы весьма условен – участники разговора встретились в одном из казанских кафе, чтобы обсудить Казань с разных углов зрения и высказать свое личное мнение о нашем городе.

Одной из наиболее характерных черт пьес, написанных в технике «verbatim», является фиксация и последующая обработка живой речи людей, записанной с сохранением изначальной интонации, фонетических и синтаксических особенностей.

Герои пьесы «*Terra incognita*», участники разговора о Казани, это представители разных социальных слоев, национальностей и профессий: профессор из Германии, инженер французской фирмы, аспирантка из Боснии, журналист, гастарбайтер, командировочный, медсестра, русская аспирантка, приехавшая в Казань из другого города, и водитель. Не только их социальный статус и род профессиональной деятельности, но и, как следствие, их мнения о Казани порой диаметрально отличаются друг от друга, что в свою очередь находит отражение в их речи. Несомненно, речь журналистки Дины контрастирует с речью водителя Ильдара, формулировки пожилого немецкого профессора отличаются от манеры разговора молодого французского инженера и т. д. Однако есть нечто общее, что объединяет совокупность языковых характеристик всех персонажей – это преобладание разговорно-бытового стиля общения.

Речь является важнейшей характеристикой социального статуса человека. Социальная индикация речи может выражаться на всех уровнях языка, например интонационно: чем выше статусная позиция участников общения, тем более вероятно, что коммуниканты будут поддерживать изысканно вежливую беседу, не спеша, с ровной интонацией, модулируя голос. В качестве примера можно назвать речь профессора Карла и инженера Рене. Они выражают свое мнение не

спеша, взвешенно, обдумывая каждое слово, используя нестандартные и оригинальные метафоры (в речи Карла), поэтические образы. Аспирантки Сельма и Татьяна также говорят очень правильно, на уровне литературной нормы, их речь преимущественно нейтральна, эмоции проявляются в основном интонационными средствами.

Комментарии журналистки Дины в контексте данной беседы очень злободневны, жестки, полны злой иронии. В ее речевом портрете очевидна оппозиция, прежде всего, по отношению к словам медсестры Валентины и водителя Ильдара. Как журналисту ей свойственно выражать свои мысли четко, по делу, без оглядки на чье-либо мнение.

Образовательный ценз значительным образом влияет на адекватный выбор речевого жанра. Речевой жанр повествования, нарратив, включающий ориентацию (определение времени, места, действующих лиц), развитие событий, оценку, подведение итога, реализуется преимущественно в речи представителей среднего класса. Так как большинство персонажей данной пьесы являются представителями среднего класса, то в их речевых портретах мы можем проследить такие параметры, как богатство вокабуляра, использование жаргонных лексем, умение построить грамматически правильное предложение, точность обозначения, скорость речи, паузация, выразительность интонации, умение поддерживать и регулировать дистанцию в общении, то есть речемыслительные особенности образованных людей. Однако в репликах отдельных персонажей мы можем проследить также аналогичные особенности, характерные для людей более низкого интеллектуального уровня. Так, недостаточно образованные люди могут описывать событие только с собственной точки зрения, а образованные люди в рассказе о чем-либо могут взглянуть на событие глазами других людей, могут охарактеризовать явление с точки зрения общества или какой-либо организации (в эпизоде, когда Валентина и Дина высказывают диаметрально противоположные мнения о толерантности), то есть одномерности либо многомерности видения событий. Менее образованным людям свойственно фрагментарное описание событий, эти люди как бы исходят из посылки о полном совпадении своей системы образов, знаний (тезауруса) с системой образов и знаний адресата. Часто используются выражения «и все такое», «и тому подобное», выступающие в качестве эрзаца детализации и абстракции (отдельные реплики Ильдара).

Разговорный (разговорно-бытовой) стиль противопоставляется кодифицированному литературному языку по следующим признакам:

разговорная речь спонтанна, неподготовлена – кодифицируемый литературный язык подготовлен, тексты на нем планируются и обдумываются; разговорная речь используется в неофициальной обстановке – литературный язык употребляется в официальном общении; в ходе разговорной речи говорящие непосредственно участвуют в коммуникации – кодифицированный литературный язык рассчитан не только на непосредственное участие говорящих, но и на опосредованное общение.

Разговорная речь в большей мере зависит от ситуации общения. В данной пьесе все персонажи сидят за одним столом, ждут заказанные ими блюда и напитки и ведут беседу о различных аспектах жизни в Казани и о самом городе в целом. Большую роль здесь играют интонация, жесты, мимика, характер взаимоотношений собеседников и другие экстралингвистические факторы.

Анализируя конкретные примеры из текста пьесы, можно отметить высокую частотность таких языковых явлений, как употребление риторических вопросов, восклицательных предложений, эллиптических предложений, лексических повторов, междометий и т. д.

Следствием неподготовленности разговорной речи является ее избыточность (повторение сообщений, неэкономные средства передачи информации).

В разговорной речи велика роль интонации, которая обладает богатством ритмомелодических вариантов: от спокойной тихой речи – до экспрессивной, громкой. Речь аспирантки Татьяны, которая чувствует себя в данных обстоятельствах несколько скованно и смущенно, спокойна, размеренна, она рассказывает историю своего знакомства с Казанью последовательно и без особой эмоциональности, что отражается, в том числе, на синтаксисе. Мы почти не встречаем у нее восклицательных или вопросительных предложений. Речь же аспирантки Сельмы, напротив, характеризуется преимущественно восторженной интонацией, что подчеркивает, с одной стороны, и само содержание ее реплик («Я в восторге от разнообразия: старина, исторические памятники, мифы и современная жизнь»), с другой – авторские ремарки.

Разговорная речь всегда эмоциональна, потому что она ситуативно обусловлена. Разнообразие интонации может восполнять словесную невыраженность. Интонация выступает в роли основного средства выразительности. В ходе разговорной речи может внезапно повышаться и понижаться тон, изменяться темп и ритм речи, она мо-

жет прерываться паузами. Среди экспрессивно-эмоциональной лексики выделяются слова с ласкательной (Валентина: «...девочки-татарочки уже как маленькие женщины,...»), «В подъезде татарочки-бабули более дружные...»), фамильярной, иронической (Дина: «Вот и славно – трам-пам-пам!»), неодобрительной (Дина: «На уровне быдла толерантностью не пахнет, и к каким последствиям может привести, одному богу ведомо») и другой окраской.

Разговорной речи присущи и семантически опустошенные слова, которые утратили свое значение и употребляются вместо любого слова (штука, вещь, дело, история, пироги, чесать, жарить, что прямо и т. д.).

Разговорная речь способствует самовыражению, что сближает ее с художественной. Она служит не только целям сообщения, но и целям воздействия. В связи с этим выделяют такие качества разговорной речи: экспрессивность и эмоциональность, наглядность и образность, синонимическое богатство, использование изобразительных средств (метафоры, гиперболы, литоты, сравнения и т. п.). Эти черты также сближают разговорную и художественную речь. Для разговорной речи характерен своеобразный беглый или «сниженный» стиль произношения.

Разговорной лексике свойственна экспрессивность, эмоциональность, оценочность, метафоричность. В тексте пьесы «Тегга in-cognita» мы находим самые разнообразные и необычные по структуре метафоры, сравнения и олицетворения:

Анжела: «Казанская толерантность – не химера!», «Да и лиц у Казани множество»; Карл: «Казань – это медленное приближение и удаление по Волге, с видом на Кремль, бело-голубая цветовая палитра», «Мне хочется сравнить Казань с хрустальным шаром, в котором можно увидеть не только будущее, но и само время», «Это место, находящееся в непрерывном движении, невероятно динамичное, точка, в которой сходятся различные части света, религии, культурные традиции, – по сути, это планета», «Мой роман с Казанью, ее университетом и людьми началась более 20 лет назад», «Моя Казань – громоздкая красавица, василиск на Волге, локус, колымага и спутник на длинном отрезке моего путешествия по жизни» и другие.

В разговорной речи употребляются слова разговорной и просторечной окраски, слова расширенного эмоционально-экспрессивного употребления; разговорные новообразования (окказионализмы):

Андрей: «Неужели трудно властям выделить лимонов 25 для улучшения инфраструктуры вашего Ометьево? Неужели всем казанцам на это наплевать?», «Не по отморозкам, которые и при мононациональном составе найдут, что делить: футбольные клубы, «раены-кварталы»; Валентина: «... крыли матом учителей, листали похабные картинки на задних партах»; Дина: «А на жилье разве много «наваришь»? Если дольщиков не «кидать», вообще одни убытки!»; Карл: «На мой вкус, в архитектуре города стала преобладать гигантомания в ущерб теплой простоте».

Отдельно следует отметить использование сравнений в речи некоторых персонажей пьесы. Сравнение часто оформляется как отдельное предложение, по смыслу связанное с предыдущими. Такие сравнения часто замыкают развернутые художественные описания:

Фархад: «Казань... казалась эдакой расписной красавицей с ошеломительными контрастами. Да, для меня Казань ассоциируется с девушкой, временами капризной, упрямой, а иногда трогательно милой, тогда как Москва – с женщиной среднего возраста, прошедшим огонь и воду, глядящим настороженно исподлобья на окружающих».

При сравнении может находиться определение. Определение при господствующем слове делает сравнение еще более образным и наглядным, называя те общие признаки, по которым один предмет был уподоблен другому. Татьяна: «Казань – это такой Нью-Йорк местного масштаба...»

Наряду с простыми сравнениями, в которых два явления имеют один общий признак, используются развернутые сравнения, в которых основанием для сравнения служат несколько признаков:

Фархад: «Город-миллионник, жадно высасывающий души из окрестностей, пережевывая их, переваривая и зачастую выплевывая».

В разговорной речи часто употребляются слова категории состояния, стилистически окрашенные (противно, тошно, нормально, порядок). Характерно также употребление разнообразных частиц (Валентина: «Мин, например, понял, а ул – нет», ну или типа того...»).

В разговорной речи глаголы встречаются чаще существительных, достаточно частотны местоимения. В разговорной речи они наполняются конкретным лексическим содержанием и отличаются полифункциональностью. Кроме функций, свойственных местоимениям во всех речевых стилях (функция подлежащего, определения, дополнения и т. д.), для них характерна еще специфическая функция – выделение смыслового центра предложения. Например, местоимения

ставятся перед словом, важным для говорящего (Ильдар: «А для нас, кто в частном секторе живет, мачеха и есть! Мы для казанских властей – люди второго сорта. У нас даже канализации нет!»).

Следует отметить и сознательное употребление стилистически несогласующихся словосочетаний, что также подчеркивает эмоциональность речи с целью усиления экспрессивного воздействия на слушателя: «Вот он – патриархат в действии, подумал я, оборачиваясь и ища глазами худенькую Гюльнару в хиджабе – да, непременно в нем, иначе я себе и не представлял, которая, скромно опустив очи долу, и, возможно, даже закусив губы...»; «А вы думали, что чудо, это когда с неба спускается длань Господня и перстом указывает на чистого духом? А вот черта с два».

Анализируя синтаксические особенности языка персонажей данной пьесы, можно сделать следующий вывод: на уровне синтаксиса разговорной речи также наблюдается влияние экстралингвистических факторов (ситуативность, диалогичность и персональность речи, непосредственный характер общения и другие).

Характерными чертами синтаксиса разговорного стиля являются:

– Диалогичность (вся пьеса построена в форме непрерывного диалога);

– Эллиптичность и преобладание неполных предложений (Рене: «Новые развязки, дороги, новые районы, огромные стройки – город будущего»);

– Преобладание простых предложений, из сложных чаще употребляются сложносочиненные бессоюзные;

– Высокая частотность восклицательных и вопросительных предложений (Валентина: «Она ему на русском отвечает – нет, могу паспорт показать! Мы своими силами перевели на татарский сказку «Репка», нарядились, и кто как мог, кто что вызубрил, отыграли ее! Был приятный сюрприз для педагогов! Потом пили чай с чак-чаком, фотографировались – какая тут национальная вражда! Нам она ни к чему!», «Все точно, даже страшно – успеем ли до Универсиады??? Неужели не могли сначала доделать Квартала, а потом копать в других местах???»; Ильдар: «А для нас, кто в частном секторе живет, мачеха и есть! Мы для казанских властей – люди второго сорта. У нас даже канализации нет!», «Не может быть, говоришь? Как это теперь называется-то? Экстремальный туризм вроде»);

– Перерывы в речи, связанные с волнением и другими причинами (Ильдар: «Эта... Как его...»);

- Использование вводных слов и словосочетаний, вставных конструкций (Дина: «Как бы, неровен час, чего не вышло»);
- Присоединительные конструкции (Дина: «Где-то и жить надо. Так. Постепенно. По комнате»);
- Использование междометий («Эх ты!»)
- Лексические повторы (Анжела: «Прекрасно-прекрасно!»)
- Инверсивность – нарушение обычного порядка слов. Главные по смыслу слова выносятся в начало предложения (Фархад: «И вот я зашел в комнату обетованную с заявление в руках...»; Ильдар: «... идущей от машины ассенизаторской...»).

Таким образом, проанализировав речевые особенности персонажей пьесы на всех уровнях языка, можно сделать следующий вывод: пьеса «*Terra incognita*» является одним из характерных примеров вербатим-драматургии, так как отражает живой язык информантов, создает яркий, правдоподобный портрет жителей современного российского мегаполиса. Этот эффект достигается с помощью тщательной записи и достоверной передачи речевого портрета каждого персонажа и доподлинного воспроизведения интонационных, фонетических и лексических особенностей их речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Болотян И.М.* Вербатим как теоретическое понятие (опыт разработки словарной статьи) // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский. А.М. Павлов; ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». – Кемерово: ИНТ, 2010. – С. 103–111.
2. *Шевченко Е.Н.* Синтез художественного и документального в литературно-театральном проекте «Это моя Казань» (Казань) // Современный российский театр: грани – театр вербатим: сборник материалов научно-творческого семинара (Челябинск, 2–3 марта, 2012 г.) / отв. ред. Е.А. Селютина. – Челябинск: Энциклопедия, 2012. – С. 50–57.
3. *Шевченко Е.Н.* *Terra incognita* (из архива автора).

**Кафкианский театральный код
в романе Гарольда Пинтера «Карлики»**

К. Аржанцева (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

Гарольд Пинтер – реформатор театра, создатель собственной театральной методики, которая хоть и близка театру абсурда Беккета, а в чем-то театру жестокости Антонена Арто, все же отличается от них. С его именем в литературоведении связан термин, который используют применительно к его драматургии – «пинтереска»: имеется в виду драматическое произведение, в котором диалоги построены таким образом, что какофония раздающихся со всех сторон голосов сливается в один монологический голос, уже своим звучанием возвещающая приближение угрозы. Наряду с этим термином вводится еще один, заимствованный Ирвингом Вордлом для его статьи о Гарольде Пинтере и Давиде Кэмптоне – *comedy of menace*, взятый критиком из названия пьесы Кэмптона «Мир глазами сумасшедшего: комедия запугивания». Несмотря на обширное драматургическое наследие, Пинтер на протяжении всей своей жизни предпочитал называть себя поэтом, тем самым определяя свой взгляд на вещи и мир, в котором они существуют.

Уже первая написанная им пьеса – «Комната» (*The Room*) – сделала из него фигуру, о которой стали говорить не только в критических, но и в литературных кругах. И хотя в России имя Пинтера стало известно только в 1968 г., его популярность не угасает и сейчас, его литературное наследие читают, а названия его пьес появляются в репертуарах различных театров.

Атмосфера страха и угрозы, наполняющая пространство пьес Пинтера, сближает его с предтечей «магического реализма» – Францем Кафкой, для которого эти темы становились не только элементами литературных исканий, но и своего рода воплощением философии экзистенциализма. Они обладают в его творческом наследии мощным визуальным и психологическим эффектом, производимым на адресата-зрителя, что отвечает требованиям драмы.

В данной статье нас интересует личность Пинтера как драматурга, которая нашла свое отражение в прозаической форме его творчества, а именно: в единственном написанном им романе «Карлики» (*The Dwarfs*), в котором проявляется такая особенность пинтеровской прозы, как театральность, обнаружившая себя на уровне архитектурном и

сюжетном, являясь не только темой диалогов между героями, но и профессиональной деятельностью Марка Гилберта, являющегося литературным автопортретом писателя; в диалогическом начале романа; на уровне жестовой культуры, которая сама по себе тесно связана с пониманием диалога в театральном пространстве; в приеме визуализация в романе или зрелищности как неперменном атрибуте театральной культуры, проявляющимся в описании интерьера, «декораций сцен» и движения в тексте; в сновидческой культуре в контексте сюжетного развития романа. Однако наряду с выявлением признаков театрального кода пинтеровской прозы, мы поставили перед собой задачу соотнести характер использования одних и тех же сценических приемов австрийским писателем Францем Кафкой и британцем Гарольдом Пинтером и их «работу» в прозаическом тексте.

Как сам Пинтер писал в предисловии к своему роману (жанр, который явился для драматурга скорее исключением, нежели правилом), его текст был создан еще в 1952–1956 гг., однако после этого из него получилась пьеса с одноименным названием, из которой был исключен важный для понимания идеи романа персонаж – Вирджиния, прототипом которой послужила знакомая Пинтера тех лет – Дженифер Монтимер. Позже он вернулся к своему сочинению только в 1989 г., когда, обнаружив его, решил перечитать.

В этом произведении рассказывается история четырех главных героев в тот период их жизни, когда происходит переоценка их жизненных ориентиров и законов. В основе повествования в романе лежат несколько параллельно развивающихся тем: любовная – Пита и Вирджинии, предательства и ценности мужской дружбы (Пит – Марк), одержимости призраками (Лен и карлики, которые являются не только воплощением «ужасного» в романе, плодом воспаленного воображения Пита, но и в миниатюре отображают взаимоотношения между Питом Вайнштейном, Марком Гилбертом и Питом Коксом, а также выступают в роли некоего всевидящего ока, незримо присутствующего на каждой странице романа и шире – наблюдающего каждый шаг в жизненном пространстве). Каждая из сюжетных линий развивается вполне независимо до того момента, как в 12-й главе Вирджиния в компании Пита Вайнштейна, Марка Гилберта и своего возлюбленного Пита Кокса не начинает обсуждать Гамлета, выставя намеренно или неосознанно свою несостоятельность как критика и наивную поверхностность суждений, что приводит к разладу в ее отношениях с Питом, который берется исполнять не только роль лю-

бовника, но и своего рода морального наставника людей своего окружения. Время написания романа совпадает с хакнинским периодом в жизни Гарольда Пинтера, и события тех лет перенесены им в текст «Карликов», в котором писатель сохранил также и образы главных их участников.

Ставя перед собой задачу выявить особенности применения Пинтером кафкианских театральных кодов для создания прозаического произведения, следует также отметить, что автобиографичность как одно из главных свойств романа имеет важное значение в использовании тех и иных средств. И если «Процесс» нельзя назвать полностью автобиографическим романом (некоторые черты там все же присутствуют), то роман «Карлики» как раз является таковым, а отсюда можно выделить еще один признак театральности: включение в текст автобиографического материала является перевоплощением или трансформацией писательского «я», при котором в образ автора вносится значительный процент игры, и он еще больше уходит в область субъективного и визуального, иными словами, в область театрального.

В композиционном отношении роман поделен на три части, состоящие из глав-размышлений и главок о карликах, что вполне обоснованно можно соотнести с традиционным построением трехактного драматического произведения. Сюда же можно отнести и авторские замечания о природе поведения героев, которые скорее представляют ремарки, свойственные драме:

Clasping the fingers of both hands and sniffing discretely, Mr.Lynd, his mouth closed, smiled.

– Good, he smiled. And how are you getting on with your work?¹ [8, p. 63]

She sat back, tapping her spoon on the table. A voice was raised, from the inner room, singing in italian to the guitar.

Well, Mark laughed, it's a point of view². [Ibidem, p. 81]

Однако «Карлики» тем и интересны, что по ним невозможно составить точного перечня тех элементов, которые там встречаются.

¹ Сцепив пальцы и слегка фыркнув, мистер Линд улыбнулся, не разжимая губ.

– Отлично, – улыбаясь, сказал он. – А как у вас с работой?

² Она откинулась на спинку стула и постучала ложкой по столику. Из внутреннего зала донесся голос, по-итальянски подпевавший гитаре.

– Ну что ж, – засмеялся Марк, – это тоже точка зрения.

Так, говоря о ремарках, которыми очевидно насыщено повествование, нужно отметить, что они внутри текста являются не только режиссерскими указаниями Пинтера своим «актерам», но и образуют каркас внутренней режиссуры в романе, реализатором которой выступает, в первую очередь, Пит Кокс, по собственной воле играющий Мессию. То, как герои сидят, ходят, двигаются, смеются или плачут, приобретает самоценность наряду с излюбленным пинтеровским молчанием, сковывающим читателя ожиданием и тревогой.

Сама жестовая культура романа небогата, однако в этих тонких замечаниях автора о том, в какой позе находятся его герои, скрыт прием визуализации литературного слова, превращающий полотно «Карликов» в своего рода сцену, на которой главные герои ведут свои интеллектуальные споры о Боге, Мессии, Бахе, Бетховене, современном и шекспировском театре, месте и значении дружбы в жизни, ценности понимания ближнего. Театр же на страницах романа появляется не только как тема разговоров между Питом, Марком и Леном, но и как профессиональная среда, в которой живет и работает Марк Гилберт. Герои и сами ощущают над собой власть театра, становясь лишь знаковой системой людей, «куклами в руках чревоушателя». Модель их поведения определяется не общественными рамками, но тем уровнем восприятия жизни, который несет в себе, в первую очередь, Пит Кокс. Являясь членом интеллектуального кружка, он создает определенные жизненные маски для каждого участника «действия», определяя не только положение Вирджинии или Марка рядом с собой, но и решая за них, в чем состоит их моральный долг и предназначение.

Пространство романа – это сцены и закулисы из жизни и творчества Гарольда Пинтера в хакнинский период 50-х гг. Дженифер Монтимер в интервью Майклу Биллингтону призналась, что диалоги, посвященные комнате, печеню, столу, стулу, зеркалу – любой самой обыкновенной вещи, были обычным делом в их компании. Главной задачей было увидеть в этом предмете то, о чем говорит собеседник, ибо для них истинным было только то, как они видели ту или иную вещь [6, с. 61].

Слово подчиняет себе всю содержательную сторону произведения, образуя языковую петлю, в которой предметы в комнате начинают меняться, как и она сама. Колорит комнате придает описание всех «португальских» вещей в доме: начиная с кухонной утвари и флейты и заканчивая зеркалом и предметами мебели. Но, в отличие

от драмы «рассерженных», Пинтер не ставит задачи тем или иным способом «уколоть» общество, он скорее предоставляет слово своим героям, что роднит роман «Карлики» с вербатимом. А, являясь к тому же автобиографическим и изобилуя диалогами, занимающими большую часть текста, он носит черты исповедального тона, свойственного вербатим-пьесам.

Важное место в отношении самого понятия театрального в романе занимают сны и их толкование, та сторона человеческой жизни, которой Франц Кафка уделял много внимания. Вспомним главу в романе «Процесс», которая носила название «Сон», где рассказывается в мельчайших деталях о том, какие образы возникали в сознании старшего прокурора Йозефа К. В культуре существует толкование сна как смерти. Вспомним, что в древнегреческой мифологии бог смерти Танатос был братом бога сна Гипноса и Онира, бога лживых и вещей сновидений. В упомянутой нами выше главе романа «Процесс» К. видит свою смерть, само действие сна происходит на кладбище, и он видит, как художник Титорелли прикрывает от него выгравированное золотом имя Йозефа К. на надгробном камне. Сон завершается тем, что К. ложится в приготовленную для него во сне могилу, в то время как в реальности он просыпается, «восхищенный увиденным».

Швейцарский психиатр и философ Карл Юнг утверждал, что сны имеют структуру драмы с экспозицией, завязкой, кульминацией и лизисом. В «Карликах» Пит рассказывает два своих сна, каждый из которых представляет собой законченное действие с главными героями, конфликтом и его разрешением. Так, в первом сне он плывет с Вирджинией на лодке, и они видят участок реки, где вода была гладкой, как зеркало, куда и хотят направиться: «и вдруг прямо перед нами, ярдах в ста, оказался участок реки, на котором вода была абсолютно гладкой, просто неестественно гладкой, как зеркало» [4, с. 35]. Однако затем у них глохнет мотор, они подплывают к берегу, где Пит предлагает Джинни «взглянуть на ее трупы». На берегу они обнаруживают двух мертвых железных карликов, а, войдя в домик за маслом, видят еще двух еще живых карликов-негров.

Фрагментарность этого сна и его лаконичность – по крайней мере, таким мы его видим в пересказе Пита – позволяют трактовать это сюжетное включение как театральный прием, называемый тейхоскопия, которая заключается в изображении того, что происходит за сце-

ной, в данном случае в роли закулисья выступает область бессознательного Пита.

Здесь мы хотим сказать несколько слов об образе самих карликов. Во-первых, это существа, живущие в сознании Лена Вайнштейна, страдающего от психического расстройства, от которого он даже вынужден лечиться после возвращения из Парижа, хотя его болезнь в романе представлена имплицитно, она скорее угадывается, нежели выводится с необходимыми комментариями вроде симптоматики и способов излечения. Во-вторых, это воплощение мотива безобразного и страшного в романе, рождающего чуть ли не благоговейный страх в Лене, который находится у них в услужении, исполняя роль повара и блюстителя порядка в их владениях. В-третьих, несмотря на то, что в романе тема карликов раскрывается в небольших главках, отведенных им непосредственно, она пронизывает весь роман целиком, воплощая идею всезнания: карлики, живя рядом с героями, видят и наблюдают все, что происходит с ними, слышат, о чем они говорят. Таким же сторонним наблюдателем в романе становится кот Лена Соломон, который, по признанию самого Лена, обладает математическими и музыкальными способностями, неслучайно носит это имя, так как, слушая разговоры между Леном и Питом, Леном и Марком, он видит объективную картину мира, в отличие от героев, которые зациклены на своем «я». И, наконец, в-четвертых, карлики – это зеркальное продолжение того, как изменяются отношения между Питом Коксом, Марком Гилбертом и Вирджинией; они – это образ того, куда привели этих героев тщеславие, гордыня, ревность и неумение слышать друг друга.

Второй сон переносит героев в метро, где люди в буквальном смысле теряют лица, их кожа трескается, покрывается струпьями и «падает кусками, как гнилое мясо». Посреди платформы перед Питом стоит Вирджиния, у нее осталась только половина лица, и она не двигается с места. Он тщетно пытается увести ее из этого страшного места, но она только смотрит на него в упор, не меняя своего положения.

Оба эти сна рисуют картину истинного лица зверя, живущего в героях и рвущегося наружу. Они – провозвестники последующего развития действия, отношений между всеми членами интеллектуального кружка. Тема гниения, затронутая не только в основном тексте романа, но и во «вставных» сновидениях, потому и получает свое логическое разрешение в тридцатой главе, когда отношения Пита и

Вирджинии оборвались, а дружба Пита и Марка представляется им обоим нелепостью, возникшей из-за взаимной непонятости:

«И все же я верю, что между тобой и мной есть нечто большее, чем этот выкидыш, который мы назвали дружбой. Мы не поняли этого, не поняли друг друга, да и вообще практически ничего не поняли [4, с. 254]

Рассмотрев в своем романе традиционные для его драматургии темы, такие как мужская дружба и соперничество, ревность, предательство, «любовный треугольник», разобщенность людей и другое, Гарольд Пинтер воплотил в «Карликах» саму идею драмы (действия, которое равнозначно слову, призванного вызывать ответную реакцию, создавая диалог не только на сцене, но и установив его между зрителем и актерами), разрушив при этом традиционные романские приемы. Но, разрушая их, писатель одновременно создает ряд новых, театральных приемов, которые он использует в прозаическом тексте. Руководствуясь тем, каким образом они включены в произведение, а также на основе литературных параллелей между драматургическим наследием Гарольда Пинтера и прозаическим Франца Кафки, мы пришли к выводу о том, что театральный код, содержащийся в творчестве австрийского писателя, получил осмысление и развитие в пьесах Пинтера, называемых «пинтересками», текст которых как будто пропитан кафкианскими мотивами одиночества, страха и отчужденности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аствацатуров А.* Гарольд Пинтер. Карлики (The Dwarfs) // Прочтение, 2006. – URL: <http://prochтение.ru/texts/23254>
2. *Беньямин В.* Франц Кафка. – М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
3. *Кафка Ф.* Процесс. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 317 с.
4. *Пинтер Г.* Карлики. – СПб.: Амфора, 2006. – 272 с.
5. *Утехин И.* Театральность как инстинкт: семиотика поведения в трудах Н.Н. Евреинова // Реальность и субъект Т. 2. – № 1. – СПб., 1998. – С. 80–90.
6. *Billington M.* Harold Pinter. – London: Faber and faber, 2007. – 496 p.
7. *Pinter H.* The Dwarfs. – NY: Grove Press, 1991. – 194 p.

Проблемы молодежи в новейшей немецкой драматургии

П. Валеева, М. Суркова, Р. Файзуллина (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. Е.Н. Шевченко

Проблема подростковой жестокости в пьесе «Удар» Андреаса Файеля и Гезине Шмидт

Современную драматургию нередко упрекают в том, что она не дотягивает до классических образцов, разрушает традиционную драматическую форму. В этом утверждении есть своя правда. Но новейшая драматургия имеет и бесспорное преимущество – она создает историю нашего времени, вскрывает проблемы молодого поколения. Достоверность, искренность, беспощадное изображение болевых точек – вот те ее качества, которые отвечают требованиям сегодняшнего дня.

Пьеса «Удар» (Der Kick) Андреаса Файеля и Гезине Шмидт основана на реальных событиях, которые произошли в 2002 г. в Потцлове, местечке под Бранденбургом, где братья Шенфельды, 23-летний Марко и 17-летний Марсель, а также их дружок, 17-летний Себастьян, жестоко поиздевались, а позже зверски пытали и убили своего 16-летнего приятеля – Маринуса. При этом были свидетели из взрослых, которые предпочли не вмешиваться и оставаться в тени. Вся пьеса кричит о жестокости и бесчеловечности не только молодежи, но и старшего поколения.

Убийство в Потцлове вызвало широкий общественный резонанс. Преступлением заинтересовался и драматург Андреас Файель. В течение полугода вместе с коллегой Гезине Шмидт он проводил опросы всех, кто что-либо знал об этой трагедии. Смонтировав в одном тексте отрывки из судебных протоколов, бесед, допросов юных убийц, их родителей, друзей, работников прокуратуры и потцловских жителей, драматурги весьма натуралистично показали как само преступление, так и жизнь, из которой оно выросло.

Пьеса представлена читателям и зрителям в виде допроса, где они могут познакомиться с каждым, кто, так или иначе, был связан с жертвой и малолетними убийцами. Кроме того, при допросе участники рассказывают о себе, своей жизни, проблемах и тайнах.

Первой следователь допрашивает мать убийц Марко и Марселя Ютту Шенфельд. Ютта больна раком, но при этом она не может находиться в больнице, чувствуя, что происходит что-то неладное.

Кроме того, у нее явные недомолвки с детьми, старший из которых уже отбыл срок в колонии. Она говорит о том, что подобные вещи можно услышать по телевизору, тем страшнее, когда это случается с тобой. Их семья сразу же после преступления оказывается исключенной из социума, подвергается остракизму со стороны остальных.

Авторы противопоставляют ей мать убитого Маринуса Биргит Шербель. Биргит – полная противоположность, у нее прекрасные отношения с детьми, она им полностью доверяет, они рассказывают ей о своих проблемах и желаниях. Она всегда понимала, что ее сын не совсем обычен из-за своей проблемы – сильного заикания, но она подерживала его, создавая максимально комфортные условия жизни.

«Я хочу сказать чистую правду», – так Марсель Шенфельд начинает рассказывать свою версию произошедшего убийства, отказываясь от показаний против собственного старшего брата [2, с. 214]. На втором допросе он говорит о том, что именно его брат начал оскорблять Маринуса, спрашивая о том, еврей ли он. В этот момент в пьесе намечается мотив ксенофобии, приводящей к куда более серьезным последствиям, чем обычная драка между подростками. Марсель очень точно описывает то, как он, его брат и их друг Себастиан Финк избивали невинного подростка: «Вслед за этим они поочередно били его по голове. Каждый из них двинул по меньшей мере дважды кулаком в лицо. При последнем ударе Себастьяна Финка Маринус опрокинулся вместе со стулом назад. Финк поднял его и снова начал избивать. Когда Маринуса снова стало рвать, Себастьян Финк вышел с ним на улицу. В этот момент я тоже находился на улице. Финк растегнул ширинку и начал писать на Маринуса» [2, с. 219].

На следующем допросе Марсель говорит об их с братом политической деятельности, о том, что его брат был правым националистом, но сам Марсель пытался отойти от этого, кроме того, он боится своего брата, потому что вынужден терпеть от него постоянные побои. Марсель чувствует облегчение, когда Марко первый раз попадает за решетку. Но, тем не менее, акт убийства как такого, был совершен именно Марселем. Он очень детально описывает момент убийства: «Идея пришла ко мне в голову неожиданно. Где-то за полгода до этого случая я видел по телевизору один фильм. Речь идет о фильме «American History X». Там была похожая сцена: один нацист берет раненого негра за волосы и кладет его голову на каменный край бортика, а потом вспрыгивает ему на голову. Тогда я потребовал, чтобы он снова кусал край бортика. Маринус сделал это тоже. В этот момент у меня все

предохранители перегорели. Я обеими ногами с силой прыгнул на голову Маринуса. На мне тогда были военные сапоги с белыми шнурками, 43 размера. Сейчас они стоят у меня дома на лестнице, на чердаке. После этого вдруг наступила тишина» [2, с. 223].

Такой была смерть Маринуса, 16-летнего подростка, который пал жертвой целого ряда трагических и не до конца проясненных фактов. Читатель и зритель начинают задумываться о том, что привело троих здоровых парней к такому жестокому поступку, размышлять о факторах и причинах, о проблемах, с которыми столкнулись молодые люди и которые сделали из них изодранных монстров.

Тот факт, что один их убийц был нацистом, многое объясняет. Нацизм, ставший официальной идеологией Третьего рейха, не изжил себя до сих пор. Радикально настроенная молодежь в разных странах продолжает идти по этому пути. Известно, что одной из составляющих нацистской идеологии является антисемитизм. Вероятнее всего, если бы Марко Шенфельд не задавал вопросов о национальности Маринуса или второй ответил отрицательно, убийства удалось бы избежать. Ответив утвердительно, Маринус тем самым сам себе подписал смертный приговор. Ярым нацистом из всех подростков был только Марко, Марсель лишь недавно встал на этот путь. Но его стремление доказать свое превосходство было так заразительно, что в процессе убийства участвовали все. Нельзя не заметить, с каким холоднокровием они это делали: «Марко тогда закричал, что нам не нужно вызывать врача, что теперь мы в самом деле должны его прикончить» [2, с. 222]. Сам Марсель неоднократно подчеркивает свое отношение к нацизму. Несколько раз в пьесе он говорит о ботинках, которые ассоциируются у него с этим явлением – «военные сапоги с белыми шнурками, 43 размера».

Вторая причина – жестокость по отношению к слабому, нетерпимость к людям, страдающим каким-то физическим недугом. Биргит Шенфельд не раз на допросах говорила о том, что Маринус, ее сын, часто подвергался побоям в школе. Одноклассники насмехались над его проблемой с речью, из-за чего он был переведен в специальную школу. Но и тогда побои не прекратились. Марко иногда, словно развлекаясь, избивал его. Не только посторонние люди, но и брат Марко Марсель страдал от его побоев. Сам же Марко, переехав в Поттлав, стал жертвой тамошней молодежи, что, несомненно, сказалось на его психике: «Навстречу нам вышли семь или восемь человек. Избили его. Потом вытащили из озера мертвого угря и обвязали им шею

Марко, потом загнали его в воду. Потом он должен был раздеться, снова навязать угря на шею, присесть голым на корточках и драть. Они же ржали и потешались» [2, с. 217]. Это подтверждает, что убийство Маринуса было не случайным фактом: жестокость, насилие вкупе с равнодушием окружающих, по всей видимости, были в этом местечке нормой. Отсутствие духовности, безделье и невозможность для молодежи найти себе применение – бич многих провинциальных регионов. Как следствие – процветание в этой среде алкоголизма, наркомании, подростковой жестокости. Марко и Марсель баловались наркотиками с тринадцати-четырнадцати лет, не видя в этом ничего плохого. Что касается алкоголя, именно под его воздействием было совершено убийство Маринуса. Слова прокурора о молодежи говорят сами за себя: «Они проводят время со страдающими алкоголизмом людьми под так называемым односкатным навесом и пьянствуют. О чем они там говорят – я не знаю. Ведут споры: кто и каким видом шнапса накушался и кому сколько перепало. Конечно, тут уж любому станет не по себе. Естественно, напрашивается вопрос, где же были родители, почему они позволяли своим детям там находиться» [2, с. 229]. Действительно, корни преступления следует искать, прежде всего, в семьях.

Конфликт между поколениями, недопонимание оказали влияние на психику и дальнейшую жизнь подростков. После инцидента у озера Марко два года ни с кем не разговаривал, и именно эти два года стали переломными в его жизни, когда он начал терять себя, человеческие ценности и представление о добре и зле. Создатели пьесы сталкивают нас с жесточайшей реальностью, проводя мысль о том, что подобное может произойти с каждым.

Пьеса построена по принципу контраста. В одной семье дети отдалены от родителей, не говорят им ни слова о своей жизни, в другой же царит атмосфера доверия. У Шенфельдов каждый сам за себя, у Шеберлей – все друг за друга. У одних дети – алкоголики со стажем, у других – радость семьи. Но обе семьи схожи в одном: они – чужаки в Потцлаве, которые так и не смогли прижиться здесь, найти свое место. Все они в какой-то степени одиночки. Дети из одной семьи убили ребенка из другой. Но живы ли они после этого сами? Со своими детскими проблемами и переживаниями, со своими многолетними психологическими травмами, они, словно зверьки в клетки, загнанные в угол и запуганные – жизнью, людьми, жестокостью и бессердечностью. Быть живым, но так и не познать *нормальной жизни* –

в этом их драма. Таким образом, жертвами оказываются все: и убитый, и убийцы. Драматурги, обращаясь к жанру документальной драмы, заставляя говорить документ, факт, реальные высказывания участников события, словно ведут свое расследование, пытаются доискаться до причин происшедшей трагедии и обнаруживают их в жесткости и бездуховности окружающего мира, в равнодушии взрослых, в насаждаемой идеологии правых с присущим ей антисемитизмом и ненавистью к слабым, в подростковой жестокости, во многом спровоцированной телевидением и кинематографом.

*Виртуальный и реальный мир в пьесе
Игоря Бауэршима «Norway. Today»*

Игорь Бауэршима – драматург, режиссер, архитектор и музыкант. Он родился в Чехии, пишет на немецком языке, сейчас живет в Швейцарии. Его пьеса «Norway. Today» переведена более чем на 20 языков, а сам автор назван «современным классиком».

Пьеса «Norway. Today» также основана на реальных событиях. Автор случайно нашел сообщение о двойном самоубийстве подростков в Норвегии, и так появились прототипы героев будущего произведения.

Главная героиня Юлия заходит в Интернет и оставляет в чате сообщение о том, что она желает покончить жизнь самоубийством и ищет себе напарника. На ее «объявление» откликается молодой человек по имени Август. Двое ребят договариваются броситься с обрыва в пропасть у норвежского фьорда и направляются туда. На склоне подростки ставят палатки, обмениваются репликами, как сообщениями из Интернета, и проверяют друг друга, насколько каждый из них готов осуществить намеченное дело. Записывая предсмертные послания на видеокамеру, молодые люди постепенно понимают бессмысленность своей затеи, приходят в себя и решают вместе вернуться назад.

В пьесе большую роль играет природа, на фоне которой подростки планируют совершить самоубийство – заснеженный обрыв, норвежский фьорд, северное сияние. Ландшафт очень романтический, почти сказочный, т. е. безобидный, но именно он противопоставляется страшной приближающейся вероятности смерти. Если поначалу герои, решившие свести счеты с жизнью, контрастируют с природой, то постепенно они воссоединяются с ней, словно возвращаясь к истокам.

Музыка времен молодости самого Игоря Бауэршима проигрывается на протяжении почти всей пьесы. Например, в качестве своеобразного эпиграфа звучит песня группы The Beach Boys «Wouldn't It

Be Nice», в которой просто поется о том, что для счастья «человеку нужен человек». Все это создает атмосферу романтики, легкость восприятия, и читатель, на подсознательном уровне уже не предчувствуя беды, концентрирует свое внимание не на действии, а на переживаниях героев.

Речь Юлии и Августа проста, реплики порой односложны, с ярко выраженной экспрессивной окраской, выдающей неуравновешенность говорящих, часто они содержат в себе вызов. Речь является важной характеристикой персонажей, использующих молодежный сленг, грубые бранные слова. Подростки переняли свой стиль общения из Интернета и перенесли его в реальную жизнь. Через язык общения проявляется их сильная интернет-зависимость, что выводит на серьезную проблему современного молодого поколения. Герои воспринимаются не как индивидуумы, состоявшиеся личности, имеющие на все свою точку зрения, а как некие типажи, отражающие общие характеристики большей части современной молодежи. Навязанные в онлайн-режиме высказывания, образ мышления давят на героев, заставляя их забыть самих себя. Лишь записывая на камеру прощальную речь, подростки начинают говорить на своем «родном» языке, языке души, но и он им кажется несовершенным. Молчание, естественные паузы в разговоре – они едва ли не лучше, чем слова, передают переживания молодых людей. Постепенно происходит погружение читателя во внутреннюю жизнь молодых людей. Создается эффект присутствия, словно ты не просто своими глазами наблюдаешь разворачивающуюся драму, а сам участвуешь в ней.

Стоит отметить, что пьеса *Norway. Today* была поставлена в 2003 г. в московском «Театре.doc» и воспринята публикой скорее как поучение и сказка для подростков 13–17 лет, а не как острая социальная драма.

Задача автора пьесы – раскрыть внутренние конфликты героев, понять, почему подростками было принято решение покончить жизнь самоубийством, понять их поведение и психологию в той ситуации, в какую они попали (или загнали себя сами).

Герои пьесы Игоря Бауэршмы относятся к своего рода потерянному поколению, они ощущают себя «лишними людьми». При этом они не желают тратить силы на поиски себя. Подростки словно выброшены на обочину жизни, и никому нет до них дела. Они – жертвы общества потребления с навязанными им ценностями. Примечательно, что в пьесе не звучит ни слова, например, о политике, о серьезных нравственных проблемах, речь идет лишь о мире развле-

чений и удовольствий (телевидение, секс). Тем самым автор поднимает вопрос о бездуховности современного общества. В центре пьесы находится проблема Интернета как подмены реальной действительности. Он-то и становится виновником едва не случившейся трагедии. Все решения героев принимаются в Интернете, перед светящимся монитором, а не при взгляде на звездное или солнечное небо. Позже именно на лоне природы дети, зачарованные естественностью и реальностью мира вокруг них, отказываются от своего замысла. Даже договариваются о встрече ребята в режиме онлайн, хотя еще ни разу не видели друг друга и совершенно не знают, с кем имеют дело. Герои поначалу не чувствуют грани между реальным и виртуальным миром, но, к счастью, перед лицом подлинной, а не виртуальной смерти, обнаруживают ее. Северное сияние и музыка раскрывают им глаза на то, что, несмотря на их потерянность и отчужденность, в этом мире есть еще многое, ради чего стоит оставаться в живых: «Послушай: вещь просто классная. Это просто озарение. Абсолютно» [1, с. 55]. После того, как ребята увидели северное сияние, зазвучала песня «My baby's gone, and left me here to stay».

Юлия и Август не похожи друг на друга: смелая, решительная девушка, дерзко бросающая вызов обществу, словно говоря: «А вам слабо сделать последний шаг и порвать со своей жизнью?», и скромный парень, который, кажется, не имеет своего собственного мнения и идет на поводу у первого встречного. Важно отметить значение имен, данных автором своим героям. Игорь Бауэршима неслучайно называет их в честь самых теплых летних месяцев. Так, имя Август означает уравновешенность и неторопливость, что мы видим в герое даже в самые напряженные моменты действия, а имя Юлия несет в себе увлеченность и упорство, активность и эмоциональность, что мы также наблюдаем на протяжении всей пьесы.

Но все-таки, несмотря на «полярность» характеров, герои в чем-то похожи: они одиноки, потеряны, угнетены своей бесполезностью и «непригодностью». Действительно, в начале пьесы мы видим скучающих подростков, пресытившихся жизнью, которые стремятся поставить точку в своем существовании, не имея по сути веских поводов для суицида. Однако постепенно, шаг за шагом с них спадают маски, словно слои пыли, которые они накопили, пока «скучали» и умирали от безделья и невнимания. Придуманные ими обряды прощания с жизнью помогли героям не оборвать связь с реальным миром, а напротив, перечеркнуть надуманность и неестественность сво-

его намерения, найти главное в себе, понять свои истинные желания и избавиться от одиночества. И, в конце концов, молодые люди предстают перед нами по-настоящему живыми, чувствительными и восприимчивыми, как пристало их возрасту.

События разворачиваются сначала где-то на просторах Интернета, со скоростью сообщений в чате, затем, при смене окружающей обстановки, на обрыве, действие сжато и развивается также стремительно, словно ребята и не выходили из режима онлайн. Однако в какие-то моменты автор будто нажимает на паузу видеокамеры, время почти останавливается, тянется медленно, выявляя скрытые болевые точки, которые заметны лишь при детальном рассмотрении. В этой пьесе мы видим людей вне привычного им круга, вне привычной обстановки. Мы видим, как ведут себя подростки, когда находятся на краю – в прямом и переносном смысле.

Хронотоп пьесы «Norway.Today» лишний раз подчеркивает ее документальный характер – тот факт, что в основу пьесы легла реальная история, произошедшая в конкретном месте – в Норвегии – в наше время. Недаром ребята постоянно возвращаются к вопросу о том, бросался ли уже кто-то с обрыва до них, и убеждают себя, что да, они не первые, что это своеобразная норма, даже долг, и они обязаны их исполнить, причем Здесь и Сегодня.

Центральная проблема пьесы на редкость актуальна сегодня – это поиск себя. Это масштабная проблема, она крупнее, чем принято думать, но она часто умалчивается за разговорами о политике, ценах на бензин, безработице, социально-экономическом положении страны.

Подростки надеялись найти освобождение от безнадежности, но нашли надежду. Они обрели любовь – она возникла из отчаяния, из негативных эмоций, из ненависти к миру и друг другу, и потому, наверно, стала настолько сильным чувством, что сумела возродить молодых людей к новой жизни.

Что послужило для подростков поводом для суицида? Любопытство, убеждение, что «я все попробовал в этой жизни», кроме самоубийства, искушенность нынешней молодежи, жадность до эмоций, адреналина, безделье и скука, пресыщенность жизнью, отсутствие целей и занятий, эгоизм по отношению к родителям и близким, юношеский максимализм.

Кто виноват, что подростки решились пойти на самоубийство? Безразличие. Безразличие общества (например, почему таксист не поинтересовался, куда направляются дети, хотя по ним было заметно

волнение и, возможно, странная решительность в глазах, в их жестах и телодвижениях). Безразличие знакомых, которые за своими бедами и проблемами забыли о друзьях. Но как же родители? Неужели изменение в поведении детей осталось ими незамеченным, как они могли упустить это из виду? Ставили ли они на первое место работу, дела по хозяйству, личные проблемы превыше семейного счастья и гармонии? Возможно. Сейчас мало родителей уделяют достаточно времени своим детям. Во всяком случае, молодыми людьми двигало одиночество, желание сбежать от всего мира и от самих себя, но в то же время в их решении была изрядная доля игры, эпатажа, было желание получить главную роль в спектакле жизни. Но они не осознавали в полной мере, на что шли, а когда поняли, испугались, ведь жизнь – это не театральная постановка, в которой так просто можно сменить декорации и переиграть сценарий.

Таким образом, это пьеса об одиночестве подростков, о безразличии общества и о том, как страшна виртуальная реальность со своими симулякрами и подменами, убивающая в молодых людях желание жить, и какое чудо происходит, когда им удается обрести себя и открыть подлинную красоту мира.

*Проблема насилия в пьесе
Катарины Шлендер «Вермут»*

В 2005 г. немецкий драматург Катарина Шлендер пишет пьесу «Вермут» с подзаголовком «Трагическая уличная песня на основе реальных событий».

Название пьесы «Вермут» имеет символическое значение. Как известно, вермут – это крепленое вино, ароматизированное пряными и лекарственными растениями, но если переводить буквально с немецкого, *der Wermut* – это «полынь». Уже в названии прослеживается основная мысль: вермут здесь – это средство уйти от реальности, забыть, но уход от реальной жизни на самом деле горек и тяжел.

Эта так называемая песня так же, как и две предыдущие пьесы, основана на реальных событиях: 40-летний безработный машинист электропоезда свел счеты с жизнью, прыгнув с железнодорожного моста. На первый взгляд, в этой истории нет ничего необычного, однако вскоре после похорон выяснилось, что мужчину насмерть забили кусками арматуры его жена, приемная дочь и трое друзей, которые потом зарыли труп на кукурузном поле. Но затем случилось непредвиденное: собака погибшего разрыла могилу своего хозяина, и труп

пришлось сбросить с моста. Катарина Шлендер четко и лаконично распутывает клубок событий. Результатом расследования стала история об ужасном преступлении, рассказанная с известной долей пафоса, но без лишнего морализаторства.

В пьесе 8 действующих лиц: Том Кифер, за 40 лет; Мари Кифер, 30–35 лет; Пэгг Кифер, еще нет 16; Йох Цайнер, неполных 20 лет; Карст Цайнер, неполных 18 лет; Дан Бервин, неполных 18 лет; Хайди Вайнс, далеко за 40; голос судьи; домашний пес Шэфер.

Пьеса построена в форме диалогов между персонажами. Особенностью диалогов является почти полное отсутствие запятых и других знаков препинания, что придает тексту некую искусственность, выводит ее за рамки документального театра. Диалоги разделены ремарками.

В процессе того, как разворачивается действие, персонажи остаются статичными. Они представлены не как индивидуумы, а как типы. Пожалуй, только один Дан Бервин (друг Пэгг) переживает внутреннюю эволюцию – в конце он чистосердечно раскрывается. Все персонажи по-своему несчастны. Они не могут вырваться из заколдованного круга боли, насилия, одиночества. Герои прекрасно понимают, насколько грязен их мир, но изменить ничего не могут. Так, Мари, жена Тома, говорит:

«У моей матери было десять детей.

Все от папы.

Но нуждались они только в себе самих.

Все это без любви. Она-то давно прошла.

Я так не хочу».

<...>

«Я только любви хотела. Только любви» [3, с. 418].

Мари боролась за любовь, она искала ее. Том – уже третий муж, однако она так и не смогла найти любовь. Возможно, в этом и кроется причина ее ненависти к мужу. Дети, воспитанные без любви, несчастны. «Я плохая мать» – говорит Мари, и она права.

Пэгг (дочь Мари и приемная дочь Тома) ушла из дома, она чувствует себя ненужной и в семье, и вне ее. Она ушла к Йоху, своему парню, надеясь, что с ним жизнь будет лучше. Пэгг больше всего на свете ненавидит Тома, своего отчима. Она рассказывает своим друзьям Йоху, Карсту, Ассу и Дану, что отчим к ней приставал. Пэгг мотивирует свою ненависть именно этим инцидентом, отсюда вывод: «Я его прирежу. Я».

Карст поддерживает ее: «Как наш. Как наш». Он рассказывает историю своей семьи: сестра в больнице, отец в тюрьме, тетка хочет быть его матерью, однако Карст считает, что он теперь сам по себе: «Никто для меня ничего не делал. Мне никто не нужен» [3, с. 426]. Карст, как и другие ребята, чувствует тотальное одиночество и отчуждение.

По мере того, как разворачивается сюжет, в Томе разочаровывается и Асс, который был привязан к нему, как к родному отцу. Причиной этому послужил рассказ Пэгг о «домогаательствах» со стороны отчима. «Вы все мне разрушили» [3, с. 445], – говорит Асс. В его жизни вроде бы только все начало налаживаться, появился человек, к которому мальчик испытывает искреннюю симпатию, и теперь тяжело поверить в то, что и Том такой же, как и родной отец Асса.

«Слушай ну мне ведь кто-нибудь нужен.

<...>

Отчим или родной отец какая разница.

<...>

Я знаю что он сделал.

Мне было девять. С тех пор я знаю что и как бывает.

Подвал. Брюки. Рот.

Заявили в полицию.

Ничего не вышло. Неизвестный преступник.

Натворил меня и бросил.

Я больше не хожу в подвал.

Я вообще больше никуда не хожу.

Только к Тому с радостью ходил.

А теперь и он» [3, с. 446].

Таким образом, в центре пьесы конфликт отцов и детей. Каждого из ребят обидели в детстве их отцы, и все они – Карст, Йох, Асс переносят и выплескивают свою злобу на отчима Пэгг. Хотя, как выяснится в конце, именно Том всего этого не заслуживал, поскольку Пэгг его оклеветала. Таким образом, насилие порождает насилие, но жертвой его в данном случае становится невинный человек. Это говорит о том, что насилие не может быть способом восстановления справедливости.

Том проработал всю свою жизнь машинистом, сорвал спину, жил тихой жизнью со своей семьей – женой Мари, падчерицей Пэгг и маленьким сынишкой Мико. И, может быть, он не чувствовал себя счастливым, не испытывал любви к Мари и Пэгг, но и грязных мыс-

лей по отношению к падчерице у него не возникало. Пэгг и Том недолго любили друг друга – это факт, но откуда у 16-летнего подростка возникли такие жестокие помыслы по отношению к своему близкому родственнику? Чем обусловлена такая жестокость? Этим вопросом задается драматург. По-видимому, Пэгг чувствовала себя брошенной и никому не нужной. Ведь ее мать любила больше маленького Мико. Она грела для него молоко и пекла булочки, а у Пэгг всего этого не было. О чем мечтает Пэгг?

Она мечтает о простых вещах – есть вишни, жить беззаботно и ни о чем не думать. Быть может, жить так, как живут ее более счастливые сверстницы. Но что ждет ее впереди? Жестокое убийство, тюрьма и полное одиночество.

Персонажи пьесы «Вермут» образуют единство: Мари, Йох, Карст, Дан, Асс и Пэгг – все они движимы единой целью – погубить Тома. Обособлены только Том и Хайди. Том как будто бы с самого начала предчувствует беду – разговаривает с псом Шэфером, кормит его, делится с ним: «Мой хороший. Заботишься о хозяине. Чтобы хозяину было хорошо. Но хозяину нехорошо. Ты уже заметил?» [3, с. 446].

Хайди же играет в пьесе совершенно особую роль. На протяжении всего действия она комментирует происходящее, читая в газете о жестоком убийстве Тома Кифера. Если сопоставить эту пьесу с древнегреческими трагедиями, мы увидим сходство структуры: Хайди играет роль хора, а хор – неотъемлемая часть древнегреческих трагедий, он не покидал своего места, поскольку постоянно вмешивался в действие: он содействовал автору в выяснении смысла трагедии, раскрывал душевные переживания его героев, давал оценку их поступков с точки зрения господствующей морали. Хайди в «Вермуте» выполняет те же функции, благодаря чему происходит взаимодействие эпического и драматического планов, объективного и субъективного начал, и читатель / зритель получает возможность посмотреть на происходящее со стороны.

Действующие лица сгруппированы вокруг конфликта между женой жертвы, его падчерицей, друзьями падчерицы, с одной стороны, и самим Томом Кифером – с другой. Имеет место и внутренний конфликт персонажей.

В пьесе есть целый ряд перипетий, в результате приведших к кульминации – жестокому преступлению: это эпизод, когда Пэгг рассказывает своим друзьям о домогательствах со стороны отчима; сцена, когда Мари пытается поцеловать Тома, а он ее отталкивает; не-

удавшаяся попытка Тома восстановить отношения; момент, когда Асс встает на сторону Пэгг; эпизод, когда Хайди читает Тому газетное сообщение об ужасном преступлении.

Все действие разворачивается в течение двух дней – 4 и 5 сентября. Акты разделены указанием на время, напоминая полицейский рапорт, что подчеркивает документальный характер пьесы. Течение времени сжато, действие разворачивается стремительно. Здесь показано два временных отрезка – жестокое убийство Тома Кифера и приговор, выносимый обвиняемым впоследствии.

Сценическое пространство воспроизводит место преступления: это декорации в виде моста из красных кирпичей. Присутствует шум проезжающего поезда, стоит старый «Вартбург», рядом кукурузное поле. Персонажи связаны с пространством, они его неотъемлемая часть. И не только потому, что здесь происходит преступление. Этот унылый городской ландшафт – символ их мрачной, никчемной, беспросветной жизни.

В пьесе присутствует повторяющийся мотив: действие начинается с описания: «Мари прибирает и убирает в сторону игрушки в детской.

Пэгг стоит голая,
вытирает последние капли воды
банным полотенцем.
Хайди облокотилась в пивном баре
на стол и читает газету.
Мари и Пэгг замерли.
Хайди читает» [3, с. 409].

Заканчивается пьеса похожим описанием, только над Мари висит фотография Тома, и она отскабливает с ковра щеткой и руками кровь своего мужа.

Автор для усиления выразительности использует риторические вопросы: «Как мы живем? Вот ты живешь так как хочешь? Да живешь так? Вот это жизнь?», экспрессивно окрашенные выражения: «Он подохнет! Убей эту тварь!»

Пьеса К. Шлендер «Вермут» – яркий пример новейшей немецкой драматургии, вскрывающий такие характерные болевые точки современного социума, как одиночество детей, подростковая жестокость, в свою очередь, порожденная насилием со стороны взрослых и их равнодушием.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бауэршима И.* Norway. Today. – ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. – С. 17–66.
2. *Файель А., Шмидт Г.* Удар. – ШАГ 3: Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете; ОГИ, 2008. – С. 203–234.
3. *Шлендер К.* Вермут. Трагическая уличная песня на основе реальных *событий*. – ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. – С. 405–478.

Разрыв межчеловеческих связей в молодежной среде (на материале пьесы Лутца Хюбнера «Дело чести»)

Е. Мельников (Челябинск, Россия)

Научный руководитель – проф. Н.Э. Сейбель

Одним из важнейших достоинств современных драматургов можно назвать их обращение к важным социальным проблемам нашего времени, стремление предостеречь людей от роковых ошибок и попытки найти наиболее безболезненные пути решения возникающих конфликтов. С полным правом подобную характеристику заслуживает и творчество выдающегося немецкого драматурга Лутца Хюбнера, поскольку все многообразие проблем и тематики его пьес объединено стремлением автора не только критически отобразить мир, но и изменить его к лучшему. Наибольшую известность Хюбнер приобрел как автор пьес на молодежную тематику, и это закономерно, учитывая актуальность для молодого читателя проблем, которые тем или иным образом освещаются в его произведениях.

В «Деле чести» (Ehrensache, 2005) Лутц Хюбнер берет за основу реальный случай (Хагенское дело, связанное с убийством девушки, 2004 г.) и показывает, что люди могут жить в одном городе, но при этом в разных мирах. Подростковая агрессия как способ самоутверждения встречается все чаще, особенно среди немецкой молодежи турецкого происхождения. Обостренное социальными реалиями, болезненно гипертрофированное чувство чести вкупе с национальными традициями, часто противоречащими укладу современного европейского государства, приводит к трагическим последствиям. В пьесе рассматривается ценность чести, дружбы, человеческой жизни. Здесь

выясняются границы жестокости. Простая история одной прогулки обретает масштаб трагедии.

Сюжет пьесы вращается вокруг смерти молодой девушки по имени Элена. Два парня, девятнадцатилетний Сэм и семнадцатилетний Зинан, знакомятся с двумя девушками, Эленой и Улли, которым соответственно пятнадцать и шестнадцать. Дело происходит в выходные, и они договариваются съездить в Кельн, в большой город, хорошо провести день. Планируется что-то вроде двойного свидания.

Сэму и Зинану нравится, что дамы не отказали им в поездке. Девушки тоже рады развлекаться. Несмотря на длительные раздумья по поводу этого небольшого путешествия, они все же приходят на место встречи. Однако завершается поездка плачевно – одна из девушек, Элена, лежит мертвой на автостоянке, расположенной вдоль автомагистрали, на ее теле более тридцати ножевых ранений, а ее подруга Улли выживает, будучи сильно раненой, только по той причине, что оба преступника посчитали, что она умерла. Правда, парней быстро ловят по горячим следам, но что именно случилось в Кельне, остается непонятным. Причина преступления до самого конца не ясна, и в зависимости от того, с чьей точки зрения смотреть, возникают совершенно разные версии о том, что привело к такому взрыву насилия.

Ведущим в пьесе становится концепт «честь». С точки зрения двух юных турков, он включает неразрывную связь с их этнической культурой и системой ценностей. Косность и ограниченность мышления приводят к нежеланию выйти за пределы замкнутости собственного мировоззрения, понять и принять нечто новое. Столкнувшись с девушкой, чьи поступки не вписывались в их логику, один из парней в приступе отчаяния убивает ее. Друг поддержал его и серьезно искалечил подругу жертвы, сам не осознавая подлинных мотивов собственного поступка.

В ходе расследования становится ясно, что раскаяния они не испытывают, несмотря на то, что прирожденными маньяками их назвать нельзя. Сэм и Зинан – обычные среднестатистические подростки, и, если бы не роковое стечение обстоятельств, никто бы не подумал, что они способны сотворить нечто подобное. Подростковая жестокость страшна своей стихийностью и жутким автоматизмом. Подобная тема раскрывается в скандальном «Заводном апельсине» Э. Берджесса, написанном в 1962 г., где автор изображает малолетних преступников марионетками, совершающими преступления, чтобы заполнить пустоту. Пустота не исчезает, а потому количество актов аг-

рессии растет, и они приобретают все более изощренный характер. В таких же «автоматов» превращаются и герои Хюбнера, без колебаний переступающие черту, едва им померещилась угроза для их «чести».

Оба героя выказывают рьяную приверженность традициям. Турция видится им раем, а Германия – чем-то вроде временного пристанища, где можно достичь материального, но не духовного комфорта. При случае они не прочь вернуться на родину. Все, что исходит от семьи, сакрально и неприкасаемо. Женщины рассматриваются сквозь призму мусульманских табу и ограничений. Если необходимой для брака «чистоты» в девушке нет, на нее вешают ярлык «шлюхи», с которой невозможно ничего, кроме случайной связи. Мужчины, в сознании Сэма и Зинана, имеют больше прав и привилегий, они имеют полное право распоряжаться судьбами женщин. Парадоксальным кажется тот момент, что на их величие не влияют, к примеру, регулярные контакты Сэма со «шлюхами». Иначе нельзя, и причина не только в естественной мужской полигамности. Для идеального равновесия им требуется и «святая», которая, как говорит Зинан, «нужна для другого, этим ведь тоже надо заниматься» и гарем из «шлюх» для «диких, жестких штучек». Они не любят по-настоящему. Жена остается неизменным элементом в калейдоскопе случайных женщин, потому что так заведено, а не потому, что это их собственное желание. Клишированный, заштампованный взгляд на противоположный пол занимает главенствующую позицию в их сознании.

Но Сэму не повезло – он страстно увлекся девушкой, которая по определению не могла быть для него кем-то большим, нежели просто девочкой на одну ночь. Испытывая чувство любви, столь непривычное и даже в какой-то степени постыдное, молодой человек оказывается сбитым с толку. Во время бесед с психологом после преступления он клянется, что «терпеть ее не мог», но его слова звучат крайне неубедительно. Причина таких слов скрыта в мировоззрении парня. Ему кажется, что любить настолько грязную девушку, «которая со всяким в постель идет», стыдно и унижительно. В его сознании возникает внутренний конфликт традиционных для турков представлений о взаимоотношениях мужчины и женщины и его личных эмоций и чувств. Разум вступает в борьбу с чувством. В итоге Сэм совершает роковую ошибку, а потому теряет не только любимую девушку, но и самого себя.

Картина мира Элены – смешанная, гибридная. Она помнила о своих турецких корнях, но презирала их, болезненно реагируя на на-

поминания о том, что ее «отец тоже турок», «зато мать – нет». Она отождествляла себя с немцами и держалась в духе эмансипированных европейек, общаясь с сильным полом на равных, а зачастую и доминируя. По своей натуре Элена, наполовину турчанка, ничуть не развратнее своих сверстниц-немок, просто ее собственные корни ставят девушку в неудобное положение. А потому Элена принимает вызов: раз окружающие причисляют ее к проституткам, она будет так себя вести. Но за внешней бравадой кроется душевный надлом. Секс ассоциируется у нее с чем-то омерзительным и низменным, потому что она уверена: мальчики летят на нее, «как мухи на говно». Элена продолжает вести себя так, как от нее ждут, чтобы лучше манипулировать теми, кого она в грош не ставит.

Однако стоит помнить, что по негласным «правилам» близость с турецким кавалером означает, что женщина переходит в его собственность. Поддавшись обаянию Сэма за ночь до роковой поездки, Элена не смогла отказаться от претензий на доминирование, а потому заранее подписала сама себе смертный приговор. Отныне у нее нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Так рассуждают Сэм и Зинан. Для них женщина – это вещь. И то, что эта вещь ускользает от них, не укладывается в понимание парней, что вызывает с их стороны чувство бешенства.

Вульгарное поведение Элены и ее юмор кажутся оскорбительными для потенциальных «господ». Вот почему колкости девушки с подтекстом «секс – не повод для знакомства» производят опасный эффект. Сэм уверился в собственном превосходстве: ухаживания вроде как приняты, они с друзьями едут в Кельн развлечься, все идет по плану, более того, за ночь до поездки они с Эленой уже занимаются любовью, и вдруг выясняется, что он отвергнут. Сцена в магазине добавляет масла в огонь. Девушка демонстрирует компании свое тело под прозрачным платьем, укрепляя статус «шлюхи», которого она, как кажется парням-туркам, вовсе не стыдится. Она продолжает отстаивать автономию, даже несмотря на постыдный поступок, который любой другой турецкой девочке не был бы прощен. Это плевок в лицо Сэма. Завязывается борьба за власть, исход которой предreshен: мужчине с таким менталитетом проще убить женщину, чем согласиться с ее правом на свободный выбор. По замыслу драматурга, непонимание между двумя конкретными личностями отражает противостояние новоевропейской свободы и традиционной культуры.

По мере того, как тюремный психолог Коберт профессионально, с мефистофельским лукавством «раскалывает» убийцу, надавливая на уязвимые места и обнажая комплексы, становится очевидным, что движущей силой конфликта была одержимость Сэма поведенческими моделями, свойственными его окружению. Он изначально жил в тюрьме собственных ущербных представлений о современном мире. Осознание собственной вины приходит слишком поздно. Сэм прекрасно понимает, что, убив девушку, он поставил крест на своей жизни. Он готов принять наказание, однако боится суда. Для него порицание со стороны общества куда страшнее тюремного заключения или пребывания в психиатрической лечебнице. Страх оказаться изгоем среди своих он демонстрирует и в финальной сцене: «Ни один мужчина не стал бы разговаривать со мной, я не смог бы никому в глаза посмотреть», – именно так Сэм объясняет причину, по которой ему пришлось убить Элену. Он запаниковал, потерял контроль. Угрозы Элены достигли несколько иного результата, нежели тот, на который рассчитывала она сама. В этом контексте поведение Зинана кажется более пугающим. Он совершает попытку убийства, до конца не понимая смысла собственных действий. Как выясняется в его разговоре с Кобертом, никаких мотивов для подобной жестокости у него не было. Словом «честь» Зинан пытается прикрыть собственную трусость и глупость. Он не имеет своего мнения, но что еще страшнее – отказывается признать вину. До последнего момента герой утопает в попытках избежать наказания, свалить всю вину на Сэма.

Примечателен и разговор Сэма с Кобертом о сновидениях героя, раскрывающих его фобию, – уступить женщине. Во сне он предстает ребенком на фоне громадной незнакомки. Метафора выражает подчинение, слабость, ничтожность, импотенцию – все, что кажется ему кошмаром. Мужчины его типа стремятся максимально заполнить собой пространство жен и любовниц, отводя им роль безликих отражений. Худшая кара – понимать, что он не нужен и ничего не значит. Сэм не сумел признать поражение и отпустить обидчицу. Он убивает ее не только из-за провокаций, но и потому, что не знал иного способа достичь абсолютного, беспрекословного обладания. Только так он мог выйти победителем.

Однако тема национального и культурного противостояния не является единственной в «Деле чести». Автор наполняет пьесу множеством перекликающихся мотивов, показывая немалое количество проблем и вопросов, волнующих современную молодежь. Среди цен-

тральных тем можно выделить тему любви и ее ценности в сравнении с моральными устоями и принципами. Хюбнер показывает, что любовь – недостаточная сила, ее мощи не хватает, чтобы победить предрассудки, заложенные в сознании героев. Для Сэма и Элены любовь – это всего лишь игра, способ доказать собственное превосходство. При этом их чувства вполне искренни, но сами молодые люди не могут этого понять. Для них честь, собственное достоинство, победа в их жестокой игре куда важнее эмоций. В результате они оба оказываются в положении, когда отступить назад уже нельзя, даже если это принесло бы счастье каждому из них.

Через образ Элены автор пытается также раскрыть тему эмансипации, самостоятельности и самодостаточности женщин, а также тему культурного отрыва от собственных корней. Возможно, причиной смерти героини стала ее попытка быть тем, кем она не является на самом деле. Наплевав на традиции и устои того общества, в котором она была рождена и к которому принадлежала по крови, потеряв связь с родной культурой, попытавшись отречься от своего прошлого, не задумываясь о будущем и живя исключительно настоящим, Елена поплатилась самым ценным, что у нее было – своей жизнью. При этом Хюбнер сам относит ее скорее к турчанкам, нежели к немкам. Ее любовь к Сэму – своеобразный зов крови. Природа пытается указать девушке на ее место, однако Елена стремится прыгнуть выше головы.

Одним из приемов, используемых автором в раскрытии идейно-тематического содержания пьесы, является особая композиция. Смешав несколько классических типов, Хюбнер создает свой собственный тип. Структура произведения хаотична, но это хорошо организованный хаос. Мы видим три плана, в которых развивается действие – беседы полицейского психолога Коберта с Сэмом и Зинаном, сцены их прошлого, так называемые ретроспекции, в которых мы непосредственно узнаем, как проходил роковой день в Кельне, а также монологи Улли, ее мысли и чувства после пережитого кошмара. В сценах допросов особую роль играет Коберт, обращающийся к всевозможным психологическим приемам, с целью узнать правду, раскрыть мотивы убийства. Вина Сэма и Зинана при этом не подвергается сомнению. Детективные мотивы в этих сценах связаны исключительно с поисками причин, которые привели к катастрофе. Ретроспекции – максимально объективный взгляд на случившееся. Хюбнер дает читателю шанс самому найти корень зла, показывая все ключевые события дня максимально подробно. Монологи выжившей Улли – осо-

бое измерение, где субъективное видение девушки становится способом разобраться в ряде нюансов, заполнить некоторые пробелы «главной» истории, узнать детали из прошлого Элены, более глубоко изучить ее образ. Все планы смешиваются воедино в финальной сцене, создавая перед глазами читателя целый вихрь чувств, переживаний, событий. Композиция пьесы является своеобразной метафорой, она также «безумна», как и тот мир, в котором живут герои, как и происшествие, случившееся во время поездки.

Пьеса «Дело чести», безусловно, самое сильное произведение Лутца Хюбнера, в котором он демонстрирует все свое писательское мастерство. Включив в текст большое многообразие тем, прибегнув к необычному построению композиции, создав живые, не похожие друг на друга образы, автор создал крайне поучительный образец современной драмы для юношества. Эта пьеса, безусловно, мрачное, жесткое, даже жестокое и шокирующее произведение, в полной мере отражающее опасность того мира, в котором живет современный человек. Жизнь становится разменной монетой, она больше не представляет собой наивысшую ценность человеческого рода. Хюбнер сурово наказывает своих героев за хладнокровие, бескультурие, сексуальную невоспитанность, эгоизм, завышенное самомнение, неумение слушать и прислушиваться к другим. Религиозные мотивы, фоном проходящие через пьесу, помогают читателю прийти к определенному открытию. Финальная реплика чудом выжившей Улли «Господи, помоги!» ассоциативно превращает парней в подобие демонов, нечто настолько ужасное, что лишь Господь может защитить ее. Но дело в том, что и у Сэма с Зинаном есть свой Бог, своя «честь», в рамках которой они и выстраивают свою модель поведения. Так Хюбнер стремится показать, что проблема столкновения культур как основы разрыва межчеловеческих связей характерна для всего мира, для каждой страны, для всех социокультурных слоев.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хюбнер Л.* Дело чести // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. – С. 284–320.

2. *Шевченко Е.Н.* Новая немецкая драма: между постмодернизмом и «новым реализмом» // Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара (12–13 апре-

ля, г. Тольятти) / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Универс групп, 2009. – С. 9–18.

3. *Hübner L. Ehrensache. Text & Kommentar.* – Bamberg: Buchners Schulbibliothek der Moderne, 2008. – 69 p.

Кризис любовных отношений в пьесе Дорис Дерри «Нарру»

А. Горшунова (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. Е.Н. Шевченко

Дорис Дерри – немецкий кинорежиссер, сценарист, прозаик. Она родилась в 1955 г. в городе Ганновере, в семье врача. С юности увлекалась кинематографом. После успешного окончания актерской школы в Калифорнии поступила на факультет режиссуры Мюнхенской академии телевидения и кино. Ее первой успешной работой в киноиндустрии стала картина «Мужчины» (*Männer*, 1985), которая принесла Дерри известность, а немецкому прокату более 10 миллионов марок. С тех пор, по мнению критики, Дорис Дерри считается «вундеркиндом немецкого кино», «матерью кинокомедии» [5]. В тот же период она пишет свои первые рассказы, вошедшие в сборники 1989–1991 гг.: «Чего Вы от меня хотите?» (*Was wollen Sie von mir?*, 1989) и «Мужчина моей мечты» (*Der Mann meiner Träume*, 1991). Важно отметить, что писательница часто объединяет рассказы в сборники на основе их общего идейного содержания, проблематики или сюжета. В каждом из рассказов рассматривается определенная сторона проблемы, а вместе они составляют общую картину, что помогает читателю получить широкое и объективное представление о вопросе.

Наряду с малыми прозаическими формами Д. Дерри пишет в романном жанре. Так, ее перу принадлежат романы «Голубое платье» (*Das blaue Kleid*, 2004), «Что будет со мной» (*Was wird aus mir*, 2007) и «Все включено» (*Alles inclusive*, 2011), в которых писательница рассказывает о героях запутавшихся, отчаявшихся, желающих преодолеть кризис, найти себя и смысл жизни.

За 20 лет творчества Дорис Дерри написала 4 романа, 1 драму, 10 сборников детских рассказов и 7 книг коротких рассказов, которые были переведены на 15 языков мира, и многие из которых были ею же экранизированы.

В романах писательницы, как и в ее рассказах, освещаются вечные антропологические темы художественной литературы: жизнь и

смерть, судьба и любовь. Она рассматривает такие проблемы, как дружба, семья, развитие и трансформация личности человека, честолюбие, общение.

Следует подчеркнуть, что основная проблема во многих произведениях Дорис Дерри выносится в заглавие в форме вопроса, как, например, в романе «Что теперь будем делать?» (Was machen wir jetzt?, 2000) и в сборниках рассказов «Чего Вы от меня хотите?» (Was wollen Sie von mir?, 1989), «Красива ли я?» (Bin ich schön?, 1994). Писательница тем самым указывает на центральное положение соответствующего вопроса, на его актуальность для персонажей и причинно-следственную связь с другими проблемами.

Дорис Дерри знает и понимает человека, в своем творчестве она раскрывает себя как тонкий знаток человеческой души. Вкупе ее произведения создают картину человеческих желаний, слабостей, противоречий и трудностей самопознания. Писательница не только повествует о перипетиях в судьбах людей, но и стремится вызволить героя из трудной ситуации, указать ему путь к лучшей, гармоничной жизни, тем самым одаривая читателя оптимистическим настроением, частицей своей позитивной энергии.

И, действительно, писательница обладает сильным духом, энергетикой со знаком плюс. Она выработала в себе иммунитет позитивно смотреть на жизнь, ценить ее и «жить каждым моментом» [9]. В этом ей немало помогает ее ирония. Дерри признает, что жизнь многогранна, и в ней встречаются рытвины и ухабы, но силы для продолжения пути кроются внутри человека, и все зависит от того, воспользуется он ими или нет. Положительно заряжает читателя дух писательницы и философия буддизма, звучащая со страниц ее произведений. Многие идеи этого вероучения являются ориентирами в ее жизни.

Драма «Счастливые» (Happy), единственное произведение Дорис Дерри этого жанра, была написана в 2001 г. Спустя год в прокат вышел фильм «Нагие» (Nackt), снятый по этой пьесе самой писательницей. И книга, и фильм вызвали положительную реакцию у критиков и читателей / зрителей. А после экранизации драма часто стала исполняться на театральных сценах Германии.

В центре произведения три пары в возрасте 30 лет, которые собираются встретиться на совместном ужине. Первые три сцены знакомят нас с характером отношений в каждой паре. Так, в первой сцене мы видим Феликса и Эмилию. Несмотря на то, что их романтические отношения завершены, и они идут на ужин в сопровождении друг друга

по традиции, чувства и воспоминания не дают им перестроить свое общение на дружески лад. Оба героя переживают кризис. Для Феликса это нежелание жить вне отношений с Эмилией, она же испытывает комплекс неполноценности и не хочет возвращаться к привычным, уже ставшим рутинными для нее отношениям с Феликсом.

Во второй сцене мы знакомимся со следующей парой – Аннетой и Борисом. Их прочные отношения также не обходят стороной разногласия и недопонимания. Аннета чувствует, что Борис не так открытен с ней, как прежде. Борис же, напротив, счастлив и желает выразить свою любовь, сделав ей предложение.

Третья пара, Дилан и Шарлотта, казалось бы, должна быть самой счастливой. Дилан и Шарлотта живут в браке, они состоятельны, молоды и красивы. Они имеют все, о чем мечтают их друзья. Но, в действительности, их отношения переживают кризис.

Три пары встречаются на ужине. Одной из тем для обсуждения, которая вызывает разногласия, становится тема счастья и любви. Упомянутый в дискуссии научный эксперимент вызывает интерес, и герои решают провести его. Суть его заключается в том, что две пары с завязанными глазами нагие должны попытаться узнать друг друга по прикосновениям. Они заключают пари. Ставки высоки – на кону стоит не просто большая сумма, но и их любовь.

Пары узнают друг друга, но Феликс, контролировавший ход эксперимента, подтасовывает результат из корыстных побуждений. Пари оборачивается ссорой друзей и влюбленных. В последующих трех сценах мы видим разрешение этого конфликта в каждой из трех пар.

Жанр произведения – драма с элементами комедии. По законам жанра драма изображает частную жизнь человека и социальные конфликты. На первый план в пьесе выходит кризис любовных взаимоотношений. Дорис Дерри показывает пары, которые воплощают три разных периода в отношениях мужчины и женщины, три переломных момента.

На примере первой пары Дорис Дерри иллюстрирует, как вступление в новую более взрослую фазу жизни, а именно перешагивание черты – 30 лет, пробуждает чувство неудовлетворенности собой и прежними отношениями. Кроме того, она показывает, как рутинность способна расстроить любовь.

На примере второй пары, находящейся в преддверии брака, можно увидеть, как шатка грань понимания между мужчиной и женщиной. И как каждодневные небольшие ссоры могут истощать счастье.

Наиболее сложный период Дерис Дерри описала, передав историю Шарлотты и Дилана. На примере этой пары писательница показывает, как опасна попытка держаться за прошлое и боязнь принять новые обстоятельства, как по-разному воспринимаются перемены в жизни мужчиной и женщиной. Так, возросшее состояние Дилана отягощает Шарлотту, она находит их богатый образ жизни показным, не чувствует прежней свободы в его рамках. Дилан же не понимает чувств жены и не знает, как ее можно сделать счастливой.

Итак, можно прийти к выводу, что во всех трех парах основными причинами кризиса являются новый возрастной период и непонимание между мужчиной и женщиной. «Я пытаюсь понять, что ты говоришь, но у тебя словно акцент. Я понимаю каждое третье слово, – признается Дилан в разговоре с Шарлоттой. – Мне иногда кажется, будто я за границей» [8, с. 81]. Непонимание зачастую рождается из-за разницы в мировосприятии и оценке идеалов. Дерис Дерри удается убедительно показать разницу взглядов мужчины и женщины на счастье и любовь во многом благодаря выбранному ею жанру – драме. Ведь взаимоотношение полов – это всегда диалог, диалог двух мировоззрений, двух стихий.

Нужно отметить роль эксперимента, поставленного друзьями. Он является кульминацией произведения. Для героев эксперимент становится поворотным моментом, обнажающим кризис отношений: как любовных, так и дружеских. Вводя в сюжет произведения такой эксперимент, писательница ставит вопросы о взаимозаменяемости возлюбленных, о сути и цене любви.

На эти вопросы Дерис Дерри пытается найти ответы в последних трех сценах, в которых решается конфликт в каждой из пар. Герои приходят к пониманию того, что возраст и перемены, произошедшие в их жизни, требуют перехода их любви на новый этап. Причем, первый шаг в этом направлении Дерис Дерри оставляет за мужчинами. Так, Дилан, состоящий в браке с Шарлоттой, задумывается о детях; Феликс решает вернуть Эмилию, предлагая взглянуть на их отношения по-новому; Борис ощущает в себе смелость наконец-то сделать Аннете предложение.

Писательница, таким образом, приводит три варианта разрешения кризиса в отношениях пар.

Следует отметить, что в этой части пьесы Дерис Дерри доказывает свое мастерство построения живого реалистичного диалога. Герои выражают свои притязания, осмысливают суть проблемы в своих

взаимоотношениях, пытаются понять суть счастья и любви. И именно в ходе диалога они осознают проблему, приходят к истине, что подтверждает мысль русского философа и мыслителя, теоретика культуры и искусства М.М. Бахтина: «Через диалог постигается человек и бытие» [1, с. 383]. Все произведение пронизывает тема счастья, которая выносится в заглавие пьесы. Важно отметить, что в драме противопоставляется слово счастье, написанное на языке оригинала, и на английском языке. Так, Шарлотта характеризует свою прежнюю, «действительно счастливую жизнь» [8, с. 35] на немецком языке, а настоящую в англоязычном варианте.

Драма имеет стройную композицию, она состоит из девяти сцен. Первые и последние три сцены симметричны друг другу. В первых трех экспозиционных сценах показаны отношения в каждой из трех пар, в последних трех происходит развязка конфликта, вновь делается акцент на каждой паре в отдельности. В центре произведения три сцены, содержащие завязку – встреча друзей за ужином, и кульминацию – эксперимент. Драматическое время охватывает один вечер из жизни героев. Действие первых и последних сцен развивается параллельно, в один временной промежуток.

Пьеса написана простым, лаконичным языком. Он близок к живой разговорной речи, что придает диалогам реалистический характер. Писательница учла особенности речи мужчины и женщины. Реплики героинь длинные, эмоциональные, порой в них много неопределенности. Высказывания мужчин короче, логичнее, в них меньше экспрессии.

Как и во многих произведениях Дерри, неотъемлемым компонентом стиля пьесы «Счастливые» является ирония. Она реализуется главным образом на уровне фабулы. Писательница вводит в сюжет комичные ситуации, иронией окрашены диалоги героев. Дорис Дерри удается сочетать трагическое и комическое начала, повествуя о проблемах человека в ироническом тоне. Ирония писательницы – это способ указать на то, что причины многих трудностей главных героев кроются в них самих.

Итак, кризис любовных отношений раскрыт на идейно-тематическом, композиционном и стилевом уровнях произведения. Писательница показывает переломный момент в отношениях, причину которого она видит в переменах самого человека с возрастом, в изменении его мировоззрения и образа жизни. В развязке прочитывается вера писательницы в человека, любовь и в ее первостепенное

значение. По ее мысли, человек, переживающий кризис, должен, прежде всего, осознать произошедшие перемены, принять их, взглянуть на себя по-новому и перестроить отношения с любимым человеком, ведь с годами должна взростеть и любовь. В этой идее вновь звучит оптимизм писательницы, ее вера в тот факт, что человек может и должен справиться с кризисными моментами в своей жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. *Пелевина Н.Ф.* Стилистический анализ художественного текста. – СПб.: Просвещение. 1980. – 270 с.
3. *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. – М.: Советский писатель, 1968. – 371 с.
4. *Яценко Н.Е.* Толковый словарь обществоведческих терминов. – СПб.: Лань, 1999. – 524 с.
5. Biografien. Doris Dörri. – URL: <http://www.digitalvd.de/biografien/Doris-Doerri.html>.
6. Doris Dörrie bei THADEUSZ – Liebe & Katastrophen. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=JpkWOk09rc>.
7. Doris Dörrie – Biografie. – URL: www.digitalvd.de.
8. *Dörri D.* Happy. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 2001. – 112 S.
9. Kino: Das deutsche Filmmagazin. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=6t-W9RaKVD0>.

Жанр микродрамы в творчестве Михаэля Эбмайера

О. Файзуллина (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. О.О. Несмелова

В данной статье мы обратимся к творчеству современного немецкого писателя, переводчика и сценариста Михаэля Эбмайера (Michael Ebmeyer), который родился в 1973 г. в Бонне. Он вырос в Билефельде, учился в Тюбингене и Барселоне. Во время учебы М. Эбмайер был соредактором сатирического журнала «Клиника» (Die Klinik) и редактором комедийного шоу на радио «Ваш распорядок дня» (Eure Tagesordnung). С 1999 г. по 2002 г. он работал научным сотрудником по специальности «Компаративистика» в Тюбингенском университе-

те, где проводил семинары, публиковался в филологических журналах, в том числе написал несколько литературоведческих статей о театре [3]. В это же время Михаэль Эбмайер в Барселоне вел активную исследовательскую работу в области современного театра. В 2000 г. было опубликовано его первое художественное произведение «Пожалуйста, не кормите. Новелла в диалогах» (*Bitte nicht füttern. Eine Novelle in Dialogen*).

В 2001 г. с выходом в свет его первого сборника рассказов под названием «Генри Зильбер погибает» (*Henry Silber geht zu Ende*) Эбмайер переезжает в Берлин. Затем последовали романы «Плюш» (*Plüsch*, 2002) и «Восьмое, восьмое» (*Achter, Achter*, 2005).

В 2007 г. М. Эбмайер выпускает «Научно-популярный справочник по Каталонии» (*Gebrauchsanweisung für Katalonien*), а в 2013 г. переводит с каталонского на немецкий язык роман Жорди Пунти «Потерянный багаж» (*Maletes perdudes*), в немецком переводе – «Скитания Габриэля Делакруза» (*Die irren Fahrten des Gabriel Delacruz*).

В 2009 г., после поездки в Сибирь, Михаэль Эбмайер пишет роман «Холодные ключи» (*Der Neuling*). В нем речь идет о застенчивом менеджере по логистике, Матиасе Блееле из Штутгарта, который оказывается в Сибири, превращается в одержимого влюбленного и больше не находит себе места в прежней жизни. После развода он живет как в тумане. Зная о том, что Матиас Блеель никогда не откажет, шеф просит его слетать в Кемерово, в Сибирь, чтобы отвести документ в филиал их фирмы. Мистический сибирский летний пейзаж и любовь к таинственной певице Ак Торгу превращает отчаявшегося менеджера по логистике в страстного человека, верящего в духов. Он все больше погружается в этот новый для него мир и рискует всем, что у него есть, чтобы завоевать Ак Торгу и окончательно проститься с прежним Матиасом Блеелем.

В 2012 г. по данному художественному произведению был снят фильм «Как назло Сибирь» (*Ausgerechnet Sibirien*), сценарий к которому написал сам Михаэль Эбмайер.

Осенью 2010 г. публикуется новый роман писателя «Корни» (*Landungen*) – о немецких переселенцах из Аргентины и их потомках.

Интерес Михаэля Эбмайера к театру как литературоведа и критика затем повлиял и на его творчество. На своем официальном веб-сайте [1] писатель хотел создать такой блог, который бы обновлялся каждую неделю, что достаточно трудно осуществить, если речь идет о художественных произведениях. Жанр микродрамы как нельзя

лучше подходил по своей лаконичной форме изложения под еженедельный блок. К тому же диалоги – это одна из любимых литературных форм автора, которую он так охотно использует в своем творчестве. Так появился раздел, который называется «Микродрамы» (Mikrodrama), поделенный на блоки «Микродрамы недели» (Mikrodrama der Woche).

Мы подробнее остановимся на своеобразии творчества этого писателя на примере его микродрам, дополненных визуальным изображением происходящего. На веб-сайте в разделе «Микродрамы» в первой статье «Какой должна быть микродрама?» (Was soll ein Mikrodrama sein?) Михаэль Эбмайер пишет об истории возникновения микродрам, понятии, различии микродрам и мини-драм. В частности, в этой разъяснительной статье, автор говорит о том, что понятие «микродрама» не является выдумкой писателя, оно использовалось в литературоведении уже десятилетия назад. В большинстве случаев оно приравнивается к понятию «мини-драма». В 1964 г. австрийский писатель и драматург Вольфганг Бауэр создал сборник под названием «Микродрамы», который состоял из коротких юмористических пьес. Правда микродрамы Бауэра были намного объемнее того, о чем говорит и что создает Михаэль Эбмайер. В понимании автора это отрывок диалога, который может быть связан с сопровождающей его фотографией или же нет. Задача состоит в том, чтобы в этом крохотном отрывке звучала драма: интрига или конфликт, заключенные в языковой игре [1]. Языковая игра – один из главных механизмов в конструкции под названием «микродрама». Часто в микродрамах Михаэля Эбмайера языковая игра проявляется на фонетическом уровне, например, *Zuckerguss – Zungenkuss* (сахарная глазурь – французский поцелуй) или же на фонетическом и смысловом уровнях, как в предложении – *Ich fürchte das Geschwätz der Leute mehr als das Geschmatze* («Я боюсь болтовни людей больше, чем их чавканья»). Языковая игра является для читателя той отсылкой, которая дает понять значение микродрамы.

В период с 1 декабря 2010 г. по 26 ноября 2012 г. Михаэлем Эбмайером написано и опубликовано на его официальном сайте 100 микродрам.

По мнению М. Эбмайера, микродрама – драма в двух словах. Действительно, микродрамы Михаэля Эбмайера состоят всего из нескольких реплик. Поэтому в нашей статье мы решили в качестве примеров привести полные тексты нескольких микродрам автора.

Разграничение понятий мини-драмы и микродрамы четко не выражено, поэтому в данной статье мы будем придерживаться понятия «микродрама», используемого Михаэлем Эбмайером. Сам он считает, что мини-драмы намного больше по объему.

С помощью микродрамы можно найти самый быстрый путь к пониманию смысла, сути. Микродрама – больше идея, чем реализация, больше ситуация, чем ее анализ. В микродраме царит абсолютная свобода, однако она и заключает в себе мировой театр в миниатюре [2, S. 24–25]. Микродрама – искусство под микроскопом. Статью М. Эбмайера «Какой должна быть микродрама?» дополняет фотография с изображением медузы на дне аквариума в зоопарке. Но если не знать, что это медуза, то при первом просмотре создается впечатление, что это какой-то микроорганизм, рассматриваемый на стеклышке под микроскопом. Данная фотография несет, на наш взгляд, определенную смысловую нагрузку и помогает лучше осознать, что такое микродрама. Несмотря на это, существует опасность неправильного толкования микродрам, за счет существующих фотографий, мешающих читателю воспринимать и понимать текст, осмысливать его по-своему. Фотографии выполняют функцию заголовка микродрам. Оформление веб-сайта писателя ведется по такому принципу, что к каждому тексту представлена фотография. Визуальный заголовок заменяет вербальный, после которого обычно следует дата написания данной микродрамы. Этого, по мнению самого автора, вполне достаточно.

Часто в качестве героев на фотографии выступают животные, это объясняется тем, что в жизни их чаще всего можно встретить парами. Идея состоит в том, чтобы на фотографии всегда было два персонажа, между которыми и происходит обмен репликами. Кроме животных, представлены такие традиционные пары, как мать и дитя, супружеская пара, две матрешки или же не совсем обычная пара – монах и икона с ликом Иисуса Христа. Это микродрама с фотографией, на которой изображен монах, крепко сжимающий руками икону. Между ними ведется диалог:

«Solange du mich mit beiden Händen festhältst, kannst du mich wenigstens nicht übermalen».

«Was ist da los? Ich höre Stimmen!»

«Nun übertreib mal nicht, mein lieber Bruder Tapsig. Genau eine Stimme hörst du».

«Eine Stimme! Eine Stimme! SEINE Stimme!»

«Jetzt nicht loslassen, ja?» [1]

– Пока ты меня держишь обеими руками, по крайней мере, вряд ли сможешь меня подмалевать.

– Что происходит? Я слышу голоса!

– Только не преувеличивай, мой дорогой брат Тапсиг! Ты слышишь ровно один голос!

– Голос! Голос! ЕГО голос!

– Теперь только не урони, ладно?³

Предпосылкой к созданию данной микродрамы послужила история про то, как в одной испанской церкви висела икона с изображением Иисуса Христа, которая совсем выцвела. Одна восьмидесятилетняя старушка из прихода взялась ее подкрасить, но все испортила, а результат покраски, к сожалению, вызывал только смех. На наш взгляд, писатель иронически указывает на то, что когда человек точно осознает присутствие или существование Бога, необходимо это спокойно принять и не реагировать слишком бурно, тем самым не «пошатнуть» свою веру. В, казалось бы, таком крохотном диалоге сокрыт глубокий смысл, автор дает свою трактовку религиозному вопросу.

Тематическое поле микродрам М. Эбмайера самое разнообразное. В него входят вопросы науки, истории, политики, развития человечества, психологии, и, конечно, любви и дружбы. Каждая микродрама полна иронии, иногда переходящей в сарказм или в абсурд. Характерно использование живой разговорной речи. К примеру, микродрама с фотографией, на которой изображены матрешки, – символ России. Ассоциативный ряд – утренняя (красная) заря (die Morgenröte), Ольга – типичное русское имя. Легкая ирония, наполненная тоской по прошлому, – старые мечты (alte Träume) – олицетворяет русскую хандру.

«Siehst du nicht auch die Morgenröte? Findest du nicht auch, dass wir zwei alte Träume der Menschheit sind?»

«Wir zwei Alten?»

«Na ja, wir zwei ... wir zwei ...»

«Traumfrauen?»

«Du sagst es, Olga!» [1]

– Ты тоже видишь утреннюю зарю? Не считаешь ли ты, что мы две старые мечты человечества?

– Мы две старухи?

– Ну да, мы две ... две..

³ Здесь и далее перевод оригинала наш – О.Ф.

- Женщины-мечты?
- Это ты сказала, Ольга!

На веб-сайте Михаэля Эбмайера есть две микродрамы, посвященные Сибири, которые написаны по впечатлениям писателя от поездки в Сибирь. В них рассказывается об условиях жизни людей, способных выдержать многое, о своеобразии их характера, но опять же все подано в ироничной форме с использованием языковой игры.

Следующая микродрама является одной из любимых микродрам самого писателя и содержит в себе иронию над теми научными открытиями, которые никто так и не доказал. В этой микродраме говорится о Йети, а главной темой остается извечный вопрос «Есть ли жизнь на Марсе?». Наличие конфликта в микродраме – нерешенность, неопределенность вопроса. Микродрама была написана в марте 2012 г., в то время, когда ученые Германского Аэрокосмического Центра пытались выяснить, возможно ли живым организмам существовать на Марсе. Точного ответа так и нет. В будущем планируются миссии на Марс. Тема актуальна и остается открытой.

«Da haben wir den Salat: Es hat vor uns schon jede Menge andere Menschen auf dem Mars gegeben».

«Das halte ich nicht für erwiesen».

«Und all die Fußabdrücke, die Gebrauchsspuren? Was machst du daraus?»

«Zufällige Staubverwehungen, Launen der hiesigen Natur».

«Bist du wahnsinnig? Damit kommst du nicht durch».

«Hier schon».

«Nein, nirgendwo. Dafür werde ich sorgen».

«Tolle Idee von dir: Wir zerfleischen uns gegenseitig, und den Entdeckerruhm heimsen später andere ein».

«Genau. So wie vor hundert Jahren am Südpol, als sich bei unserm Gebrüll alle Yetis ins eisige Meer gestürzt haben. Wer weiß, ob einer von denen nochmal irgendwo auftaucht» [1].

– У нас тут какая-то мешанина: до нас уже куча других людей побывала на Марсе.

– Я не считаю это фактом.

– А все эти следы, с ними ты что поделаешь?

– Случайные движения пыли, капризы здешней природы.

– Ты что сумасшедший? Это не пройдет!

– Здесь – легко!

– Нет, никогда, я уж позабочусь об этом.

– Прекрасная идея – мы свернем друг другу шею, а слава первооткрывателя достанется потом кому-нибудь другому.

– Точно, так же как и 100 лет назад на южном полюсе, когда от нашего рева все Йети кинулись в ледовитый океан. Кто знает, всплывет ли один из них где-нибудь еще.

Термин микродрама, с одной стороны, волонтаристский, с другой стороны, уже вошедший в обиход научного сообщества, остается все-таки открытой темой для научных изысканий. И то, как оригинально, можно сказать, уникально преподносит микродраму Михаэль Эбмайер, как нечто действительно микроскопичное, но при этом содержательно-насыщенное и животрепещущее, заслуживает внимания.

Микродрамы в театре никогда не ставились, но не исключена возможность читки этих микродрам со сцены самим автором. Микродрамы писателя Михаэля Эбмайера доступны читателю пока только на его веб-сайте, в будущем планируется издание микродрам в иллюстрированном сборнике (при сохранении принципа использования визуальных заголовков).

ЛИТЕРАТУРА

1. URL: <http://michaelebmeier.wordpress.com>
2. *Michalek H.* Das Kabinettheater. Entwicklungsgeschichte und künstlerischer Weg eines Figurentheaters für Erwachsene. Dipl. –Arb. – Wien: Univ., 2008. – 139 S. URL: http://othes.univie.ac.at/3445/1/2008-09-24_9609562.pdf
3. URL: <http://www.literaturport.de/Michael.Ebmeier/>

Языковые особенности пьес Роланда Шimmelпфеннига

А. Мухамадьярова (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. Е.Н. Шевченко

Роланд Шimmelпфенниг является одним из ярчайших представителей новой драмы Германии. Драматург родился в 1967 г. в Геттингене, долгое время провел в Стамбуле в качестве независимого журналиста и литератора. В 1990 г. он начал изучать режиссерское искусство в Мюнхене в Школе Отто Фалькенберга. После окончания курса Шimmelпфенниг становится ассистентом режиссера, а затем членом художественного руководства театра Каммершпиле в Мюнхене. В 1998 г. он занимается переводческой деятельностью в США,

в 1999–2000 гг. работает драматургом в Берлинском театре, а в 2001–2002 гг. пишет пьесы для Немецкого театра в Гамбурге.

В 1997 г. Р. Шиммельпфенниг получил премию Эльзы Ласкер Шюлер за пьесу «Рыба за рыбу» (Fisch um Fisch), в 1998 г. стал лауреатом премии имени Шиллера. В 2002 г. драматург был удостоен премии Нестора как лучший молодой автор. В 2012 г. он был приглашен на Мюльгеймский театральный фестиваль с пьесой «Летающий ребенок» (Das fliegende Kind). Пьесы Шиммельпфеннига представляют собой своеобразный театр абсурда, черного юмора и гротеска. Именно этот баланс между сюрреалистическим и реалистическим, трагическим и комическим вызывает интерес зрителя. Как отмечено в театральной рубрике Второго канала телевидения Германии (ZDF) и как считает большинство специалистов, Роланд Шиммельпфенниг является самым популярным драматургом Германии своей возрастной группы.

В пьесах Шиммельпфеннига органично сочетаются два мира: реалистический и метафизический, магический, сказочный. Именно это и позволило ряду немецких исследователей обозначить метод драматурга как «магический реализм» [1, с. 19]. Термин «магический реализм» принято применять к латиноамериканской литературе. Но уже в конце 20-х гг. XX века в Германии возникло одноименное литературное движение, которое пришло на смену позднему экспрессионизму. Этот термин использовался в Германии для характеристики постэкспрессионистской живописи и некоторое время употреблялся как синоним «новой вещественности» [2, с. 490].

А.А. Гугнин выделяет характерные черты, присущие произведениям магических реалистов, а именно: специфическое использование категории времени, показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей. Особенностью произведений «магического реализма» является также то, что «магическое пространство» не совпадает полностью с каким-либо реальным географическим или историческим пространством, так как пространство «магического реализма» живет по своим, магическим, законам, которые не имеют ничего общего с иррациональной мистикой. Жизнеподобие, наличие конкретных и узнаваемых черт исторической реальности являются неотъемлемой частью магического реализма [2, с. 490–491].

Для пьес Шиммельпфеннига характерна тотальная эпизация драматического текста, специфическая пространственно-временная организация пьес. Интересна драматургия Шиммельпфеннига и с

точки зрения языковых особенностей. Пьеса «До/После» (Vorher/Nachher) является в этом смысле наиболее характерной. Она состоит из 51 сцены, в центре внимания которых целый ряд историй персонажей, которые волею случая одновременно проживают в одном большом отеле. С одной стороны, кажется, что сцены никак не связаны между собой, но «внешне разрозненные, сведенные воедино, резко обрывающиеся истории... остроумно сплетаются в плотную сеть отношений» [5, с. 58]. Нужно отметить, что у большинства действующих лиц нет имен, они отличаются друг от друга преимущественно какой-либо деталью (например der Mann mit den Manschettenknöpfen), нахождением в пространстве (der Mann unter der Glühbirne, die Frau und der Mann aus der Bar, die Frau des Mannes unter der Glühbirne), состоянием (der wartende Mann), непостоянством (die sich ständig verändernde Frau).

Повествование в авторских ремарках ведется от третьего лица, но иногда оно сменяется рассказом самого героя, то есть происходит смена третьего лица первым лицом. Приведем пример: «Der Mann ist gerade gekommen, hat seine Hemden und den Anzug aufgehängt. Auf dem Weg ins Band bemerkt er das Bild... Er kennt das Bild, er hat das Original vor langer Zeit gesehen... Das Bild zeigt die Biegung eines Flusses, ein grünes Ufer... Und das Sonderbare ist ... nein...ich – hier hängt ein Bild – Pause. Klar, ich meine ein Bild, das ist schon mal gesehen habe. Weiß ich nicht. Kurze Pause... Er kennt nicht den Namen des Malers...» [6, S. 418]. Затем снова происходит смена рассказа от первого лица авторским повествованием. Таким образом, создается впечатление, что действующее лицо наблюдает за собой со стороны, а затем возвращается к своей роли.

Этот прием мы наблюдаем и в следующем предложении: «... aber heute jagen ihn die Erinnerungen an den Mann, dessen Fabrik er nach dessen frühem Tod übernommen hatte, ... der ihm täglich begegnet, der ihm täglich gegenübersteht, in dessen Anzüge er erst reinwachsen mußte, ... und dazwischen **ich**, ein bißchen lächerlich vielleicht, aber das ist wahrscheinlich niemandem aufgefallen, die wollten nur eins, die wollen den deal, meine Unterschrift auf dem Papier» [6, S. 452]. У персонажа нет имени, что свидетельствует об обобщении и типизации. Разговор с умершим отцом передается не с помощью диалога, а через своеобразный монолог с чередованием 1-го и 3-го лица.

Еще одной важной особенностью пьес Шimmelпфеннига являются повторы как отдельных слов и словосочетаний, так и больших

фрагментов текста. Так, в пьесе «До/После» постоянно повторяется слово *allein*. Оно неоднократно используется в небольшом рассказе о персонаже без имени: «Er war allein dort. Er will seiner Frau nicht sagen, daß er allein dort war ... Er war allein, er hatte Zeit, und er hatte auf dem Weg durch das große Museum eher versucht, seine Gedanken zu ordnen, als daß er sich wirklich für die Gemälde interessiert hätte...» [6, S. 419]. С помощью лексических повторов создается картина тотального одиночества. Фраза «Sie ist da – und doch nicht da» [6, S. 423] усиливает чувство отчужденности индивидов.

Приведем еще один пример, свидетельствующий об одиночестве персонажа: «Ich sehe ihn an. Da ist nichts, **keine Gemeinsamkeit**, gar nichts, er ist mir **fremd, fremd** in seinem Denken, und ich bin für ihn genauso **fremd**» [6, S. 451]. В одном предложении *fremd* повторяется три раза, здесь также присутствует отрицательная форма – *keine Gemeinsamkeit*, что усиливает ощущение отчуждения и одиночества.

Полное и глубокое одиночество, чувство внутренней пустоты передается также наречием *leer* и нереальным сравнительным предложением: «Und dann ist es so leer in meinem Leben, daß ich in die Resopalplatte des Küchentisches beißen möchte» [6, S. 423].

Своеобразием отличаются диалоги между «женщиной по-русски» и «мужчиной по-русски» и дублирующими их «женщиной по-немецки» и «мужчиной по-немецки». Приведем пример:

DIE FRAU AUF RUSSISCH Kolya hat vorhin angerufen.

DIE FRAU AUF DEUTSCH ÜBERSETZT Kolya hat vorhin angerufen.

Er steht bei offener Tür im Bad.

DER MANN AUF RUSSISCH Ah – und? Was sagt er?

DER MANN AUF DEUTSCH Ah – und? Was sagt er?

Sie zieht sich den Rock aus.

DIE FRAU AUF RUSSISCH Kalt ist es, sagt er.

DIE FRAU AUF DEUTSCH Kalt ist es, sagt er [6, S. 454].

Хотя диалог ведется между двумя персонажами, на сцене присутствуют еще дополнительные фигуры, которые повторяют мало-значительные обыденные фразы. Присутствие четырех персонажей способствует раскрытию одной из важных проблем, поднятых в пьесе, – проблемы взаимоотношений между женщиной и мужчиной. Этот диалог и повтор фраз подчеркивает отсутствие гармонии между мужчиной и женщиной, их непонимание друг друга.

Проиллюстрируем также диалог мужчины и женщины, у которых сломался светильник. Это короткая история кажется несколько

комичной, так как в ней мы наблюдаем глубокомысленные размышления об элементарных вещах, в частности, о лампочке накаливания:

Der Mann Wo dieses Ding herkommt –

Die Frau Steht das nicht drauf?

Der Mann Nein, ich meine – dieses perfekte Ding, das – das sich aus so vielen Bestandteilen zusammensetzt, aus so vielen einzelnen Elementen, die vielleicht aus ganzer Welt kommen. Das hauchdünne Glas, der feine Draht im Innern, das Metall der Fassung – ich meine den ganzen Weg dieser einen Glühbirne – wie weit der war. Wie weit wir gekommen sind. Immerhin leuchtet das Ding [6, S. 407].

Чтобы подчеркнуть обыденность жизни, автор выстраивает диалоги на бытовые темы, реплики каждого героя состоят из двух-четырёх малозначащих слов, к примеру диалог между Георгом и Изабель:

Georg Endlich ist das Ding ab.

Isabel Welches Ding?

Georg Die Krawatte.

Isabel Stand dir gut.

Georg Quatsch.

Isabel Doch [6, S. 427].

Диалог состоит только из вопросов и банальных ответов. Еще более абсурдный диалог мы наблюдаем позднее, когда непонятно, о чем говорят персонажи:

Georg Die haben immer «lecker» gesagt.

Pause

«Lecker», aber die meinten keine Kekse.

Isabel Lecker Kekse.

Georg Ja, aber wir sprachen von den Bildern, von Kunst. Grauenhaft.

Isabel Lecker Kunst [6, S. 442].

У читателя создается впечатление, что каждая реплика представляет собой набор слов, не связанных между собой по смыслу.

Также следует подчеркнуть наличие своеобразных монологов, которые не образуют связный текст и представляют собой поток мыслей. Такой монолог можно оборвать в любой момент или продлить до бесконечности. Рассмотрим монологическое высказывание мужчины с запонкой на манжете: «Rasur vor dem Spiegel? Tagesanbruch. Blau rot. Konnte nicht mehr schlafen, dabei ist das Treffen erst um elf» [6, S. 437]. Или диалог неизвестного мужчины и женщины, который передан как поток сознания в виде сплошного текста:

«Sag so was nicht, das ist doch hoffnungslos, übertrieben, ist doch kein Thema, daß du dich nicht an mich erinnerst, warum denn, ich würde mich wahrscheinlich auch nicht erinnern, aber im Gegensatz zu dir sind Gesichter nun mal mein Beruf. Woher kannst du so gut flippern?» [6, S. 423]

Таким образом, возникает глухой диалог, персонажи не стремятся понять друг друга, их реплики являются озвученными мыслями. Такие диалоги можно продлить до бесконечности, так как они не несут в себе законченной мысли.

Мы можем сделать вывод, что одиночество современного человека, непонимание людьми друг друга, кризис отношений реализуются и на языковом уровне.

Теперь рассмотрим, какой эффект достигается с помощью повторов в пьесе «Арабская ночь» (*Die arabische Nacht*). В ней описывается жизнь обитателей многоэтажного дома на окраине 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. Действие начинается с банальной бытовой ситуации – аварии в системе водоснабжения и поломки лифта. Только в одной квартире на седьмом этаже принимает душ Франциска. В пьесе «Арабская ночь» с повтором отдельных фраз происходит возвращение к одному и тому же действию. Проиллюстрируем это на примере фраз Карпати, Фатимы и Франциски:

Fatima Sie duscht jeden Abend... [6, S. 312]

Karpati Sie sitzt in der Badewanne und duscht. Startt vor sich hin [там же].

Franziska Ich sitze in der Wanne und starre vor mich hin [там же].

Также следует отметить, что Франциска повторяет одно и то же предложение дважды: «Was habe ich heute nur den ganzen Tag gemacht?» [6, S. 313]. Когда Франциска видит сны, она рассказывает их так, будто это все происходит в настоящее время, наяву, здесь и сейчас: «Ich bin jetzt sechs Jahre alt. Meine Eltern haben ein Versicherungsbüro. ... Diesen Sommer fahren wir in die Ferien. Wir sind in der Türkei. ... Auf dem Rückweg sind wir in Istanbul.... Ich bin Geliebte des Scheichs Al Harad Barhadba. ... Seit meiner Entführung aus Istanbul lebe ich in Harem seiner Residenz...» [6, S. 323–325]. С помощью передачи действия в настоящем времени возникает незаметное соединение реального и фантастического миров. Реальность и сказочное, магическое пространство существуют параллельно, при этом участниками

драматических событий становятся и другие персонажи – Ломайер и Карпати, которые пытаются разбудить Франциску поцелуем. Сосед Карпати заходит в ее квартиру и целует ее, и внезапно он оказывается в бутылке из-под коньяка. Слесарь Ломайер предстает перед нами принцем, который разбудил спящую красавицу. В самом названии пьесы «Арабская ночь» есть отсылка к сказкам «Тысячи и одной ночи». Как мы видим, уже на уровне заглавия происходит соединение двух реальностей.

В пьесе «Под давлением 1-3» (Push Up 1-3) мужчины и женщины трудятся в офисах крупного концерна, который служит ареной для трех эпизодов борьбы за власть, в каждом из которых участвуют два человека (Ангелика и Сабина, Роберт и Патриция, Ганс и Франк), конкурирующих друг с другом за свои профессиональные интересы.

Все приведенные примеры показывают, что языковые особенности пьес Роланда Шimmelпфеннига связаны с их проблемно-тематическим уровнем. Через них раскрывается, в первую очередь, главная идея автора – мысль об одиночестве и разобщенности людей в современном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Городецкий С.И.* Проблема художественной структуры пьес Роланда Шimmelпфеннига: автореф. канд. филол. наук. – Москва, 2011. – 25 с.

2. *Гугнин А.А.* Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий: в 2 т. – М.: Просвещение, 2003. – Т.1. – С. 490–492.

3. *Журчева О.В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.

4. *Шевченко Е.Н.* «Магический реализм» Роланда Шimmelпфеннига // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (20–21 апреля 2012 г., г. Самара) / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: изд-во «Инсомапресс», 2013. – С. 110–122.

5. *Шевченко Е.Н., Онегина Т.А.* Автор в новейшей немецкой драматургии (на материале пьес Д. Лоэр и Р. Шimmelпфеннига // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: материалы научно-практических семинаров (26–27 апреля 2009, 14–16 мая 2010 г. Сама-

ра) / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: СамГУ; ООО «Книга», 2011. – С. 50–60.

6. *Schimmelpfennig R. Die Frau von früher. Stücke 1994–2004 / R. Schimmelpfennig.* – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. – 688 S.

7. Der Spiegel. № 46/ 2001. – S. 242.

8. Der Spiegel, № 48/2002. – S. 180.

Художественное осмысление трагедии на Дубровке в пьесе Т. Бухштайнера «Норд-Ост»

И. Щепачева (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. Е.Н. Шевченко

«Норд-Ост» (Nordost, 2005), пьеса современного немецкого драматурга Торстена Бухштайнера (1964), является результатом синтеза документального и художественного начал. Неслучайно драматург выбирает именно это название. Даже обычный человек, не связанный с литературой, может понять, к какому событию отсылает нас автор. Речь идет о трагедии 2002 г. в Москве, а именно о теракте на Дубровке, длившемся с 23 по 26 октября, в ходе которого группа вооруженных боевиков во главе с Мовсаром Бараевым захватила и удерживала заложников из числа зрителей мюзикла «Норд-Ост». Боевики были вооружены огнестрельным оружием, боеприпасами и взрывными устройствами. Общее число захваченных заложников составило 916 человек. Целью террористической акции было нарушение общественной безопасности, устрашение населения и оказание воздействия на органы власти Российской Федерации по принятию решения о выводе войск с территории Чеченской Республики. В результате операции по освобождению заложников были ликвидированы все террористы и освобождено большинство заложников. В общей сложности, по официальным данным, погибли 130 человек из числа заложников (по утверждению общественной организации «Норд-Ост», 174 человека). Теракт в Москве – недавняя история, в которой много непроясненных моментов и «белых пятен», требующая осмысления, в том числе средствами литературы и искусства.

Т. Бухштайнер долго работал над сбором материала для пьесы, он обращался к уцелевшим заложникам, приезжал в Москву, а также

встречался с представителями чеченской эмиграции в Австрии и Швеции.

Бухштайнер описывает не только сам процесс захвата, но и события, предшествовавшие этой трагедии. Пьеса начинается с истории молодой чеченки Зуры, которая входила в отряд боевиков. За 2 года до теракта Зура и ее муж принадлежали к мирному населению Чечни. Но она потеряла своего горячо любимого мужа, он был убит русскими солдатами. Убийство мужа и разгром собственного дома привели Зуру к боевикам. Она была зачислена в отряд «Черные вдовы», команду террористок-смертниц, после чего отряд отправился в Москву.

Вторая героиня, Тамара, врач-терапевт, латышка по национальности. Ее муж побывал в Чечне во время войны. Вернувшись оттуда, он стал другим человеком: начал пить, не расставался с пистолетом. Война изменила его настолько, что он не смог жить с грузом увиденного и покончил жизнь самоубийством. Тамара давно купила билеты на этот спектакль. Но, решив подменить коллегу, вынуждена была не пойти. Во время дежурства она получила известие о драме на Дубровке. Тамара пришла в отчаяние: как раз в этот вечер на мюзикл «Норд-Ост» отправились ее мать и дочь. Что делать? Как помочь? Как вызволить родных из ада? Она спешит на Дубровку: надо во что бы то ни стало проникнуть в театр.

Третья героиня, Ольга, русская, по профессии бухгалтер. Ее муж ездил во время чеченской компании в Чечню в командировку. Олег стал свидетелем того, как боевики жестоко казнили британских инженеров, попавших в плен. Ольга очень долго копила деньги на представление, чтобы сводить туда свою дочь. Она купила 3 билета: дочери, мужу и себе.

Главные героини оказываются связанными друг с другом еще до начала событий в театре. Чечня становится отправным пунктом для начала действия. Позже все женщины оказываются в центре на Дубровке или рядом с ним: Зура – в качестве террористки, Ольга – в роли заложницы, Тамара – в качестве медицинского персонала, оказывающего помощь заложникам.

Главными персонажами, таким образом, являются три женщины. Несмотря на то, что в пьесе есть и другие герои (муж Ольги Олег, полевой командир чеченцев Мовсар), автор акцентирует на них свое внимание. В качестве действующих лиц драматург заявляет только женщин. Интересно, что все они принадлежат к разным национальностям, возрастным группам и вероисповеданиям. Но есть то, что

объединяет этих женщин – все они вдовы, причем потеря мужа случилась либо в результате событий, предшествовавших теракту и отчасти ставших его причиной (Зура, Тамара), либо в ходе теракта (Ольга). В данном случае акцент автора сделан на то, что война и ее последствия не выбирают людей по национальному или какому-то другому критерию. Она касается абсолютно всех. Как признается сам Бухштайнер, каждая героиня имеет реальный прототип. Все они – сильные женщины. Зура – это женщина, которая потеряла мужа и поставила перед собой цель отомстить. Тамара, которая переживает за свою дочь и мать, готова пожертвовать собой, чтобы помочь им. Вместе с Леонидом Рошалем она отправляется на осмотр заложников. Ольга заступает за пьяную женщину, которая прорвалась к террористам. Она понимает, что это может стоить ей жизни. По словам Торстена Бухштайнера, очень сложно было добиться того, чтобы в женские образы не вкрались мужские черты, мужское позиционирование. В данном случае мы можем говорить о двух аспектах конфликта. В первую очередь, это конфликт внешний. Это сам захват заложников, требование вывода войск из Чечни. Но существует и внутренний конфликт в душе каждой героини. В Зуре идет борьба между жадной мести и сочувствием к заложникам, между стремлением выполнить дело чести, вознестись на небеса и желанием выжить. В Ольге борется страх за близких и потребность оказать сопротивление террористам, в Тамаре – желание быть по-женски счастливой и принципы. Во всех случаях это сопротивление сильного характера обстоятельствам. Причем моральную борьбу мы видим на протяжении всей пьесы: до теракта, во время него и после.

По прочтению пьесы возникает вопрос «Кто виноват в случившемся?». Но однозначного ответа на этой вопрос нет. Всех героинь связывают события, которые меняют их жизнь. Происходит разрушение их семейной среды вследствие войны. Даже когда они встречаются как жертвы и преступники, их объединяет общая данность – вдовство. Эта данность продиктована внешними обстоятельствами. Отсюда и вытекает мысль, что война и последствия войны – это самое страшное, что может случиться. И, как правило, заложниками жестоких обстоятельств становятся обычные люди.

Композиционно пьеса разделена на три акта: Война, Захват, Вдовы. Название каждого акта уже заранее говорит, о чем пойдет речь. Действие в актах происходит параллельно. В «Войне» описывается жизнь до теракта и ночь накануне каждой героини. «Захват» –

это монологи героинь о том, как они добрались до театра, причем каждая из них едет на машине и обращает внимание на дождь, что является очередным связующим звеном, как и описание начала спектакля. Только во втором акте драматург выстраивает диалоги, которые называются «трио» или «диалог» в зависимости от количества участников. Участники диалогов – это всегда главные героини. Причем процесс коммуникации отсутствует. Диалог носит фиктивный характер, как художественное средство он нужен лишь для того, чтобы предать ход событий глазами трех женщин. Диалоги построены так, что они передают ход событий, не повторяя ранее сказанного. Но отражают они не только события, но и мысли главных героинь, их страхи. Третий акт под названием «Вдовы» представляет собой монологи героинь. Это своеобразный «крик души» о понесенных ими утратах. Зура не видит смысла в произошедшем, раз она не смогла добиться главного – отомстить за смерть любимого. Ольга переживает смерть своего мужа Олега. Тамара вспоминает самоубийство мужа, который вернулся с войны. Всех героинь объединяет общее горе и судьба – быть вдовами. Сочувствие вызывают и врач, и заложница. И даже чеченская шахидка воспринимается в большей степени как исполненная страдания несчастная женщина, нежели как фанатичная террористка.

Пьеса имеет кольцевую композицию. Первый акт начинается словами мужа Зуры. Он говорит об отражении глаз русского солдата, это последнее, что он увидел прежде, чем его застрелили. Последний акт начинается с той же сцены, но описанной с позиций его убийцы: отражение и глаза чеченца – вот о чем говорит муж Тамары. Своеобразным обрамлением выступают пролог и эпилог, которые носят подчеркнuto документальный характер: они содержат достоверную информацию и написаны сухим языком факта. В прологе речь идет о реальных событиях, случившихся в центре на Дубровке. Эпилог – это известие о том, что государство готово выплатить денежные компенсации за каждого погибшего и выжившего.

Как заявляет сам автор, место действия – Москва. Но в данном случае пространство расширяется. В пьесе действие происходит и в Чечне. Это важно, так как именно данный географический объект явился местом зарождения войны, которая в свою очередь повлияла на события в Москве. Автор не только расширяет, но и сужает пространство. В качестве замкнутого пространства выступает театр с боевиками. Подобные трансформации происходят и со временем дей-

ствия. Это не только октябрь 2002 г., но и 2000 г., и время после теракта. Можно сказать, что в жизни героинь теракт явился кульминационным событием, но процессы, с ним связанные, начались значительно раньше. В данном случае художественное произведение не имеет целью простую реконструкцию события, автор пытается вскрыть причины произошедшей трагедии. На первый взгляд, пьеса имеет остро политическую окраску. Но способ изложения, который выбирает драматург, позволяет взглянуть на проблему сквозь призму частных историй, историй трех вдов – врача, заложницы и террористки. Автор показал, что у женщин приоритетами являются муж, семья, личное счастье, а не политические интриги. Как признается сам автор пьесы «Норд-Ост», на первый план выходит личный характер трагедии и в особо экстремальных условиях главные героини проявляют сильные стороны своего характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бухштайнер Т.* Норд-Ост // ШАГ 3: Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете; ОГИ, 2008. – С. 19–58.

РАЗДЕЛ III ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ПРОЗЫ

Феномен театральности в прозе Ю. Буйды

В. Завьялова (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. Т.Г. Прохорова

Феномен театральности в литературном произведении можно рассматривать двояко: с формальной точки зрения – как составляющую его художественного мира, с содержательной – как отражение повседневной жизни общества. Кандидат философских наук Виктория Ищенко пишет, что феномен театральности, «являя собой производную театра, выступает символической «полифонией», суть которой в «особой толщине знаков», непринужденно интегрирующейся в повседневную жизнь общества» [2]. Описание человеческого бытия может содержать в себе множество символов, указывающих на его сценичность и постановочность. Как отмечает Виктория Ищенко, «театральность как художественное явление едва ли поддается формализации, она чрезвычайно изменчива и многообразна» [2]. В зависимости от эпохи и направления применялись разные техники и способы внедрения в повествование феномена театральности. Принцип масочности, маскарадности особенно применим к постмодернистскому обществу и тесно связанному с ним искусству, в котором отражено осмысление мира и жизни как игры, условность бытия, представлены персонажи-марионетки с обилием ролей и амплуа.

Мы обратимся к прозе современного российского писателя Юрия Буйды как показательному материалу в плане исследования феномена театральности и форм его проявления в литературе постмодерна. Материалом анализа послужат несколько рассказов из самого полного на сегодняшний день сборника его малой прозы – «Все проплывающие».

Проза Ю. Буйды вызывает устойчивый интерес критиков и литературоведов, ей посвящаются статьи, разделы в монографиях, диссертационных исследованиях, таких как статья Т.Г. Прохоровой «Роман Юрия Буйды "Синяя кровь": жизнь как театр или театр жизни?», работа Т.В. Сорокиной «Карнавальный смех в новеллистике Ю. Буйды», диссертация Ксении Дегтяренко «Языковые приемы комического в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста», и многие другие,

однако в аспекте проблемы театральности и театрализации реальности новеллистика Ю. Буйды еще не рассматривалась, что и определяет новизну нашего подхода к данному материалу.

Нами будет рассмотрен феномен театральности как составляющая художественного мира рассказов Ю. Буйды. Основные задачи исследования связаны, прежде всего, с выявлением основных элементов, в которых выражен данный феномен, анализом форм театральности и прояснением их роли в раскрытии авторской идеи.

Рассказы, вошедшие в сборник «Все проплывающие», объединены общим местом действия и сквозными героями – жителями маленького советского городка Знаменск, который до Второй мировой войны назывался Велау и принадлежал Германии. В каждом рассказе на авансцену выходят и становятся центральными персонажами то одни, то другие герои, словно это единый цикл пьес. Их имена-прозвища напоминают говорящие фамилии, которые активно использовались в драматургии XVIII–XIX вв.: «Хитрый Мух», «Алимент», «Чекушонок», «Буяниха». Читатель сразу может составить свое впечатление о герое, часто еще до его непосредственного появления.

Выделим несколько рассказов, в которых феномен театральности как черта художественного мира наиболее очевиден: «Тема быка, тема льва», «По имени Лев» и «Аллес».

В первом из названных рассказов мы наблюдаем странное переплетение разных театральных языков. Сама композиция этого произведения как будто представляет собой какое-то странное смешение разных сценариев, разных драматургических жанров.

Рассказ «Тема быка, тема льва» предваряется эпиграфом, взятым из «Египетских ночей» Пушкина: «Сердца неслись к ее престолу» [1, с. 58]. Эта цитата уже проясняет суть основной сюжетной ситуации – неожиданное появление в Знаменске Богини. Но, кроме того, пушкинский эпиграф способствует созданию особой театральной атмосферы, ведь это цитата импровизатора из отрывка, который он читает на подмостках перед публикой. Речь идет о Клеопатре, и сама эта историческая фигура заключает в себе большую степень театрализации, недаром она столь часто вдохновляла драматургов и режиссеров к ее сценическому воплощению.

В рассказе Буйды эпиграф уже предполагает сравнение главной героини с этой египетской царицей и указывает на ее нереальность, как будто перед жителями города вдруг разворачивается некое маскарадное шествие во главе с Богиней. Это подчеркнуто и способом ее

описания: мы не находим других слов, характеризующих эту героиню, кроме «самая красивая в мире женщина» [1, с. 59]. Она выступает в закреплённом амплуа, которое требует соответствующей атрибутики и специфических декораций. Богиня появляется в сопровождении белого быка с золотыми рогами и красного льва, которого она вела на поводке. Она словно явилась из древнегреческой трагедии или поэмы, что подчеркивается строчками из гомеровской «Одиссеи», которые, пусть и в несколько искаженном виде, вдруг произносит в ее адрес один из героев рассказа: «Сладкоречивая, светлокудрявая там обитает» [1, с. 63]. Эти слова как будто были продиктованы ему невидимым суфлером из какого-то спектакля, совершенно непонятного обитателям Знаменска. Они живут вне культурного контекста, а потому неудивительно, что явление Богини не столько обрадовало их, сколько напугало: повариха Зойка истошно завопила, «Фантик кинулся в дверь напротив и заперся в туалете» [1, с. 60].

Появлению Богини предшествовало другое странное событие, представленное в рассказе как некий пролог:

«Дождь шел за ним по пятам, и если человек останавливался, дождь повисал за его спиной серебряным шелестящим занавесом» [1, с. 58]. Так в городе появился незнакомец с «разверстой раной» на груди. «В центре площади он упал навзничь, широко раскинув руки» [там же]. На глазах у собравшихся людей «дождевые струи смыли с его груди кровавую рану, потом волосы с головы, немного спустя глаза и губы» [там же]. Незнакомец исчез так же неожиданно, как и появился.

Как видим, в этом чудесном «прологе» уже присутствуют необходимые атрибуты спектакля: занавес в виде серебристых струй дождя, площадь, напоминающая сцену, зрители, взвизгивающие на чудесные превращения. Но не менее примечательно здесь и другое: в рассказе дважды подчеркивается, что до тех пор, пока незнакомец не упал на площади, никто не обращал на него внимания. А когда он исчез, приехавший участковый, выслушав «невразумительные объяснения» одного из свидетелей, заявил:

– Это ты выдумал всю эту чепуху на постном масле? [1, с. 59]

Действительно, обитатели Знаменска являются героями совсем другого спектакля, с другой поэтикой – грубого гротеска, что продиктовано их убогой, страшной в своей обыденности жизнью. Сам характер «декораций», в которых разворачивается действие в Знаменске, уже говорит об этом. Так, среди городских топонимов выделяются: Красная столовая, гостиница, представляющая «лабиринт темных

коридоров, пропахших нафталином, жареным луком, керосином и вареной картошкой» [там же], «гостиничный туалет, который «представлял собой чудо архитектурно-строительного искусства: это была необыкновенно узкая и длинная комната с высоким потолком и крохотным унитазином» [1, с. 60–61]. Причем эти гротескные детали интерьера словно оживают, издавая какие-то животные звуки: то слышится «оглушительный рев воды», то «гулкое утробное урчание».

В роли героев здесь выступают не только люди, но и неживые предметы: «девушка с картины призывно махала <...> рукой» [1, с. 60], «пыльные гипсовые манекены <...> вдруг сорвались с мест» [1, с. 62]. Люди, напротив, утрачивают человеческие черты, обнаруживая звериную натуру. Недаром одна из героинь названа Медведица.

Что же происходит, когда встречаются герои из одного спектакля, где есть место мифологическим персонажам, Богине, белому быку, красному льву, и герои другого, в котором сами имена героев, вроде Фантика, Виты Маленькая Головка, Вилিপута, Чеснока и т. п., говорят за себя? Появление Богини заставляет жителей города вести себя то как герои куртуазных пьес, то античных трагедий, то как участники бесовского действия. Все происходящее представлено в гротескной, фарсовой манере: «разразились танцы», на которых были использованы «три тысячи сто семьдесят три пластинки». «Музыка гремела так, что с потолочных балок сыпалась труха и птичий помет» [1, с. 65]. В этом вихре неслись манекены, «некий черный гигант с витыми рогами на макушке» [1, с. 66], голые женщины, визжащие свиньи... Танцы перемежаются дракой, сценами насилия, «танцующие со смехом топтали кровавую лепешку» [1, с. 65]. Это словно сатанинский бал, разнузданное представление и одновременно цирк, в котором принимают участие свиньи, манекены и скелеты. А когда раздается трубный голос белого быка, массовое безумие вдруг прекращается, маски слетают, поросенок превращается в человека, и все участники этой бесовщины стараются забыть то, что произошло. Только городской сумасшедший не возвращается к прежней жизни, недаром всегда считали, что юродивые близки к Богу, здесь он оказался близок к Богине. В финале рассказа Виту Маленькую Головку нашли «с улыбкой изнеможения на лице и разверстой раной в груди» [1, с. 68].

Так, уже на примере одного рассказа мы убедились, насколько разнообразны могут быть формы проявления театральности. Но

в прозе Буйды, где сама жизнь напоминает некий спектакль, едва ли не каждое произведение имеет свой театральный ключ.

В рассказе «По имени Лев» описание футбольной игры приобретает признаки театральной постановки. Элементы зрелищности, сценичности заложены в самом характере спортивных игр. У Буйды эти элементы еще и утрированы: перечисление действующих лиц с их кратким описанием напоминает ремарки в пьесе: «Котя Клейн с губами алого мармелада», «Толик – горластый и кадыкастый хохмач» [1, с. 35] и т. п. Особый акцент сделан на деталях костюма некоторых персонажей: судья По Имени Лев появлялся на поле «в черной рубашке с белоснежным отложным воротничком» [там же]. За главными героями закреплены амплуа. Так, судья представлен как «бог-распорядитель футбольного действия» [там же]. Его роль в матче сопоставляется с *deus ex machina* (бога из машины). И, конечно, впечатление театральности создается благодаря наличию зрителей, публики. Перерыв между таймами совпадает с антрактом в театре, когда зрители посещают буфет и играет музыка. Особый акцент делается на ритуальности и некоей постановочности происходящего: в случае победы игроки неизменно фотографируются и пьют, а при поражении выпивка перерастает в драку.

Однако, когда роль начинает переосмысливаться и ее восприятие искажается, весь ритуальный мир рушится. Один из игроков не согласен со справедливостью решения судьи в ходе матча и оспаривает его. Действия «бога из машины» внезапно перестают трактоваться как единственно верный выход из ситуации, герои бунтуют против них, тем самым, нарушая устойчивый порядок. Правда судьи – в целесообразности его действий, а справедливость восставших игроков в том, что им уже не нужно разрешение конфликтов способом *deus ex machina*, они поднимаются на иную ступень игры. Однако эта игра оказывается нечестной, поэтому следует вполне ожидаемое возмездие – несмотря на демократический настрой героев, восставших против их «бога», они не могут противостоять своей судьбе, которая восстанавливает высшую справедливость. Но это не меняет положения вещей: «бог» изгнан из действия, ему нет места там, где царят новые правила. Хотя «По Имени Лев» и остался жив, он умер сценически, его роль погребена, а сам он остался только ее безвестным бывшим исполнителем. Но связь между ним и его амплуа оказалась прочнее, чем он думал, ибо «актер», вернувшись к роли, повторил судьбу, предсказанную ей – По Имени Лев надевает облачение судьи, чтобы сразиться с игроками за правду, и в итоге умирает так,

как говорили про смерть его персонажа, когда сам человек был жив. Театр – это игра, в которой нет выигравших и проигравших; то же самое говорят и герои рассказа: «И кто же выиграл? – шепотом поинтересовался Кацо. – Мы, – прохрипел Урблюд. – И он» [1, с. 43]. Человек стал ролью, «бесплотным духом», «родственным бесплотному закону», не осталось ничего индивидуального, он перестал быть хозяином своей судьбы, даже место его захоронения предсказали заранее. Реплики в его адрес подчеркнута театральны: «Все мы умираем прежде смерти, – резонерски заметил Шеберстов. – И что имя? Звук» [1, с. 41]. В словах доктора Шеберстова мы слышим шекспировские, гамлетовские мотивы, неслучайно и слово-ремарка «резонерски», указывающая на изложение авторской позиции, которое осуществил один из героев – непрочность человеческого бытия, относительность понятия жизни и смерти, несвобода человека, в частности, если он борется за правду.

В рассказе «Аллес» в жизнь обитателей города входит некий аналог театра и оказывает на них существенное воздействие. Символично название рассказа. Это имя главного героя, в переводе с немецкого означающее «все». Он привез в город «Ателье «Исполнение желаний», алый плюш на стенах которого становится и занавесом, и декорацией. Значение этого слова звучит как «мастерская у занимающихся искусством или художественным ремеслом» [3]. И оно действительно выполняло одну из функций искусства: очистительную, облагораживающую. Недаром оно открылось в помещении старой аптеки. После посещения ателье у людей наступало некое подобие катарсиса, ведь они видели там себя и свои желания. Герои, живущие в обществе, где ложь и маски стали нормой, чувства дошли до автоматизма, а проявить истинные чувства мешало неумение и страх, в вечном Театре, наконец, увидели себя настоящих, но никто ничего не рассказал, боясь выпустить эту реальную жизнь наружу, разрушить призрачный мир постоянной игры. Фигура Аллеса изображается Буйдой в демоническом ключе. Он одновременно и все, и ничто: низкий рост, как у нечисти, «глаза-утопленники», скрипящие ортопедические ботинки, которые, возможно, скрывают копыта. У него своя четко очерченная роль, которой он беспрекословно следует. Герои, посетившие ателье, начинают вести себя странно, словно по какому-то индивидуально написанному сценарию: «и рухнула могучим бюстом в лужу» [1, с. 26], «аккуратно перерезал себе горло от уха до уха» [1, с. 27], «отказался от ежедневной порции самогонки с куриным по-

метом» [там же]. Место действия тоже меняется: «исчезла неведомо как, когда и куда булыжная мостовая от тюрьмы до Банного моста», «он узрел труп городка» [там же]. Но этот сценарий не ведет к раскрепощению, к освобождению, люди отторгают предложенные им сценарии и решаются на бунт в виде избавления от ателье, разрушая его; но главная цель Аллеса уже достигнута – в городе больше нет счастья. Но какого счастья? Блаженного неведения? Фразой «и только счастье, кажется, ушло от нас навсегда» [1, с. 28] автор подчеркивает, что герои все же изменились, другими глазами взглянули на себя и свою жизнь. Но остались «счастливы только слепые» [там же]. Под слепыми подразумеваются те, кто продолжает жить в неведении, у кого возможность надевать маски и скрывать чувства не поддается очистительной силе искусства, они действительно остались «счастливы». А духовный катарсис испытали только «зрячие», то есть те, у кого еще есть шанс просветиться, что-то изменить в своей жизни.

Таким образом, мы видим, что в рассказах Юрия Буйды широко представлен феномен театральности как на атрибутивном и символическом уровне, так и на этапе превращения героев рассказа в персонажей пьесы. Театральность служит средством раскрытия сущности героев, которые надевают маски, играют роли, любыми способами пытаясь уйти от реального мира. Когда же в их мир приходит театр как высокое искусство с функцией очищения и просвещения, они вначале увлечены им, как новым, неизвестным явлением, но затем отторгают его как непривычный, чуждый, однако сохраняется надежда на просветление, изменение мировосприятия героев в лучшую сторону. Буйда показывает, что жители Знаменска сохранили способность развиваться, делать выводы, задумываться о себе и смысле жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Буйда Ю.В.* Все проплывающие. – М.: Эксмо, 2011. – 704 с.
2. *Ищенко В.Г.* Театральность как феномен повседневности: социально-философский аспект. – URL: http://old.rguts.ru/files/-electronic_journal/number42/4.doc
3. Толковый словарь русского языка: В 4 т. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. – URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp>

Формы проявления театральности в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

Р. Фаттахова (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. Т.Г. Прохорова

Одной из характерных особенностей прозы популярной русскоязычной писательницы Дины Рубиной является тенденция к синтезу разных видов искусств. Во многом это определяется самим выбором героев ее произведений – людей искусства, для которых творчество и жизнь неразделимы. Последний на сегодняшний день роман Д. Рубиной «Синдром Петрушки» уже в самой заглавии содержит отсылку к театру кукол. Попытаемся проследить, как в этом произведении выражена театральность, в каких формах она проявляется и на каких уровнях художественной структуры себя обнаруживает.

Следует отметить, что в научной литературе нет единого общепринятого определения термина «театральность». Мы вслед за Е.А. Поляковой под театральностью в литературе понимаем «специфически театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности – с другой. Понятие «театральность» также включает в себя определенную эстетику, связанную с принятием некоторой роли, с представлением, то есть с актерством, шутством, клоунадой, стихией обмана. Следовательно, речь идет о некотором модусе поведения, о перенесении сценического за пределы театрального пространства, об «актерствовании во внехудожественной реальности, «о театральном хронотопе» вне театра (М.М. Бахтин). <...> Театральность воспринимается уже не как некоторый атрибут драмы и ее сценического воплощения, а как особая форма изображения действительности, и, шире, как некоторый тип поведения» [1].

Исходя из этого определения, мы понимаем, что театральность в романе может проявляться на нескольких уровнях, но, прежде всего, на уровне развития сюжета и системы создания образов персонажей.

Главный герой романа Дины Рубиной «Синдром Петрушки» – Петр Укусов – гениальный кукольник и кукловод. Он является своеобразным сюжетообразующим центром, благодаря его образу в романе проводятся несколько фабульных линий, поднимается несколько тем. Во-первых, именно с Петром связана кукольная тема (создание кукол, их оживление, их жизнь). Во-вторых, сквозной темой ро-

мана становится история любви Петра и Лизы, точную копию которой он создает. Возникает необычный любовный треугольник, третья сторона которого – репродукция Лизы, кукла Эллис. И именно через эту ситуацию поднимается вопрос о месте человека в мире. В-третьих, Петр отчасти является детективом, который раскрывает историю родового проклятия семьи Лизы, из-за чего все мальчики рождаются с синдромом Ангельмана, или с синдромом Петрушки (проявляющимся в слабоумии и внезапных приступах смеха). И фамильным оберегом от этого проклятия, как выясняется, служит кукла.

Словом, кукла и кукольник становятся в романе Рубиной не просто ключевыми фигурами в системе образов, но некой универсальной точкой отсчета, мерилom, с которым в той или иной степени соотносятся все герои и жизненные явления.

В большинстве случаев образ того или иного героя романа соответствует амплуа какого-либо кукольного персонажа. В первую очередь, конечно, внимания заслуживает сам Петр Уксусов. Примечательно, что он является тезкой основного персонажа кукольного театра – Петрушки: «Он не плохой и не хороший (...). Мораль и честь – это не про него. Он был у индейцев племени виннибаго, и в Индии был, и в Персии. Им движут другие силы, нелюдские» [2, с. 137]. Эту характеристику куклы вполне можно перенести и на образ главного героя. Не случайно в одной из бесед с другом психиатром Борисом Гореликом он произносит: «А я и есть Петрушка». «С детства он был замкнут и скрытен – во всем, что не касалось главного: его зачарованности куклами, какой-то обезумелой погруженности, безжалостной <...> тиранической – влюбленности в ирреальное пространство кукольного мира. <...> он и сейчас совершенно преображается, когда берет куклу в руки; и если работает не за ширмой, а на сцене, в открытую – то при своем-то небольшом росте, сутулости и отнюдь не классической фигуре – кажется более высоким, необъяснимо более значительным – да и что там! – становится по-настоящему неотразим» [2, с. 45].

Однако Петр не только мастерски ставит спектакли. В романе мы часто находим описание истории создания той или иной куклы, и нередко при этом кукла представлена и неким самостоятельным живым существом, обладающим своим характером. И Петру, способному заглядывать по ту сторону куклы, способному видеть ее душу, открывается завеса тайны, и кукла позволяет «материализовать» себя.

С точки зрения самого Петра, главным созданием всей его жизни стала Эллис – точная копия его возлюбленной Лизы. Под «Минорный свинг» Джанго Рейнхардта Петр поставил удивительный танец: сначала Лиза притворяется куклой, она каменная, непластичная, а Петр всячески стремится ее оживить. И вот ему это удается. Такой танец, исполненный страдания и страсти, был любимым номером многих зрителей разных стран и приносил его исполнителям неплохой гонорар. Однако, находясь на последних месяцах беременности, а затем и после рождения больного ребенка, Лиза была не способна принимать участие в этом танце. Все попытки Петра найти ей замену оказывались тщетными: номер был придуман, рассчитан для нее и на нее. Это вынудило Петра к созданию точной копии Лизы. Неслучайно, что их сходство и различие обыгрывается даже на уровне имен (Лиза – с этим именем, привычным для нашего слуха, у нас возникает ряд ассоциаций, за именем Эллис кроется холодная пустота и разве что всплывает зыбкая аллюзия к Алисе Льюиса Кэрролла). Безумно гордый своим творением, Петр не понимал, какую боль он нанес своей возлюбленной, передав, по ее мнению, кукле не только ее внешность, но и душу. Через этот сюжетный ход в романе поднимется философская проблема места человека в мире: кто он – зритель в зале (сторонний наблюдатель), марионетка (безвольная и управляемая другим), кукольник (творец, создатель) или кукловод (вершитель судеб)? Главный герой уверен, что относится к последним двум категориям. Он действительно блестящий кукольник и кукловод, но только на сцене театра, а не жизни. Ко многому в жизни он относится весьма равнодушно. А, выходя за кулисы, оказывается простой марионеткой, не способной распорядиться собственной судьбой. Это сходство подчеркивает и Борис в своих письмах, отмечая, что он похож «на марионетку больше, чем все его куклы, вместе взятые» [2, с. 35].

Не случайно в романе описывается номер, в котором кукла борется со своим кукловодом. Она обрывает ниточки одну за другой, и в результате кукловод уходит со сцены, а кукла остается лежать, обездвиженная и мертвая. Именно эту марионетку в некоторые минуты жизни и напоминает главный герой. Он чувствует себя гением, вершителем судеб, а в действительности оказывается неспособным устроить собственную: в частности, сын – тоже его творение – «родился со смехом на лице и отказался носить его всю жизнь» [2, с. 59].

Вокруг яркого образа Петра выстраиваются и остальные персонажи, которых он условно делит на кукол и не-кукол. При этом в ро-

мане нет указателей на конкретные «опознавательные знаки», присутствующие «кукле» или «человеку».

Например, Лиза подобна его марионеткам, он с самого начала делал ее под себя и не воспринимал как маленького живого ребенка. Когда ему было восемь лет, он «утащил младенца прямо из коляски только из-за того, что (...) эта лялька была ужасно похожа на ожившую куклу!» [2, с. 45]. Однажды Лиза признается другу их семьи и одновременно ее лечащему психиатру Борису Горелику: «Сначала он сделал из меня куклу. Потом достиг наивысшего совершенства: сделал из куклы – меня» [2, с. 242].

Лиза, с одной стороны, похожа на ту марионетку, что борется за независимость от кукловода: «Я теперь (...) полностью от него свободна! Я уже не марионетка, которую можно...» [2, с. 22]. Но в то же время она подчиняется мысленно произнесенным приказам: «Как ты хрупка, моя любовь... Скинь же рюкзак, он оттянул плечико.

Она скинула рюкзак...» [2, с. 21].

С другой стороны, Лиза все-таки не кукла, ею невозможно управлять абсолютно: «Ибо при всей душевной, физической и житейской от него зависимости, при всей подавленности и подспудной – даже в хорошие периоды – болезни Лиза оставалась, живой, отдельной, страдающей личностью...» [2, с. 380]. Возможно, именно поэтому, размышляет Борис, Петр находил отдушину в Эллис, полностью ему послушной, даже оживавшей исключительно по его велению.

Другое понимание человека-куклы – неизменный склад характера, который определяет личность героя и обуславливает его модель поведения. Это, условно говоря, самостоятельные куклы (подобные созданным Уксусовым Фаюмочке, Скелетику, Биндюжнику и пр.), которые диктуют кукловоду правила игры.

К категории кукол, например, относился отец Петра – инвалид Ромка («воскрешенный» после смерти на сцене): «Первой куклой был отец, причем поломанной куклой (...). Но отец был и первым кукольным. Дело не в том, что он умел смастерить игрушку из пустяка – он умел ее оживить» [2, с. 113].

Или абсолютно демоническое существо, однозначно отрицательный персонаж – отец Лизы тоже был куклой: «Это тролли такие, подземный народец, с любопытством исследующий жизнь человека» [2, с. 400]. «Теперь я понимаю, что составляло основу характера этого человека: осознание полной своей безнаказанности – одна из типичных черт подземных...» [2, с. 404].

Людьми – в противовес предыдущим двум категориям – оказываются личности живые, абсолютно земные, заботящиеся о насущном и лишенные знания инобытия. Это те, кто занимают позицию стороннего наблюдателя, сидящего в зрительном зале. Они плывут по течению жизни и находятся в стороне от ярких событий, чувств, не способные «оживлять неживое».

Это, например, мать Петра, которая в отличие от матери Лизы, куклой никогда не была. «Странно это было: мать, с ее профессиональным дипломом, умением рисовать и придумывать красоту, <...> не способна была оживлять неживое, да и сама – куклой быть не могла. Она была настоящим человеком...» [2, с. 124].

Примечательно, что в романе есть и люди-детали. Так, именно в качестве детали интерьера Петр воспринимает Висю, тетю жены: «Она и сама была уместной деталью этого великолепия [имеется в виду интерьер ее квартиры – Р.Ф.]» [2, с. 85]. Не менее яркой деталью, но уже не интерьера жилого помещения, а целого города – Самары – является друг Виси – Сильва Жузеппович Морелли, незаконнорожденный сын «черноглазой вертихвостки из итальянской дипломиссии» [2, с. 71].

Пожалуй, вне оппозиций стоит наставник Петра, «настоящий Кукольник» Казимир Матвеевич, обучивший мальчика азам ремесла (и одновременно искусства), человек, который, как это часто бывает в романах Д. Рубиной, оказывает мощнейшее влияние на главного персонажа как на творческую личность, хотя в итоге Уксусов все же превосходит своего учителя.

К отдельной категории – «кукольный человек» – можно отнести профессора Вацлава Ратта, открывшего Петру историю родового проклятия. Он назван кукольным человеком оттого, что, будучи увлечен историей кукольных театров, коллекционируя кукол, не способен оживлять неживое, а следовательно, обречен оставаться человеком.

Однако элементы театральности в данном романе проявляются не только в организации системы образов, но и на уровне композиции. Фрагментарность, организация повествования от нескольких лиц одновременно (с позиции непредвзятого повествователя, второстепенного персонажа и самого главного героя), столь характерная для прозы Д. Рубиной, в данном случае позволяет не только вырисовать образ главного героя объемно, с разных сторон, но и создает эффект смены театральных актов, действий, декораций. Даже пейзажи иногда представлены именно как декорации: «За перилами балкона, высоко над

струящими свои лохмотья пальмами, крепко была ввинчена в звездное небо отлично сработанная, хотя и преувеличенных размеров медная луна, надраенная до блеска (осветители перестарались)» [2, с. 33].

Вообще в романе всегда яркое представление портретов героев, пейзажей, интерьера, подчас прорисованное до деталей, усиливает визуальность образа и в какой-то степени играет роль ремарок. А для того, чтобы оказать еще большее воздействие на читателя, система персонажей, соотношение повествователей основываются на контрасте. Рассказ всезнающего повествователя (открывающего перед нами не только внешний ход событий, но и внутренние переживания героев) прерывают довольно субъективные, трогательные мемуарно-дневниковые очерки Бориса Горелика, где он предлагает не только свой взгляд на эту историю любви и страданий, но и вырисовывает образ Львова, воскрешает людей, некогда живших в нем. При этом в центре повествовательного полотна романа оказывается письмо Петра – исповедь героя, проливающая свет на многие факты его жизни и чуть приоткрывающая завесу тайны его личности. Стоит отметить, что смена повествователей наблюдается также на формальном уровне и совпадает с делением на главы.

Таким образом, мы видим, что повествователями иногда становятся и персонажи, система которых, как было упомянуто ранее, строится на приеме контраста: малопримечательная мать Петра Катажынка и яркая (в плане внешности и характера) мать Лизы Яна; несколько простоватый отец Петра, которого все звали Ромкой, и утонченный, но по-дьявольски страшный отец Лизы Тадеуш Вильковский; малообразованная неродная бабушка Петра прачка Бася – и удивительная женщина, известный на весь Львов акушер-гинеколог бабушка Бориса Вера Леопольдовна и т. д.

Постоянная смена повествователей способствует драматизации и театрализации прозы Д. Рубиной. Подобно тому, как это происходит на сцене, авторская точка зрения растворяется в этом хоре голосов и проясляет себя через связь между ними, через развитие конфликта.

Большое место в романе «Синдром Петрушки» занимают массовые сцены, которые тоже строятся по законам театрального спектакля. Как правило, в них создаются яркие зрительные образы, даже если речь идет об эпизодических персонажах, будь то зрители, пришедшие на представление Уксусова, прохожие на улицах Праги или жители Львова, или медсестры в израильском доме престарелых.

Автор тщательно рисует декорации, фиксирует внимание на фасадах зданий, на площадях и улицах, часто напоминающих сцену и персонажей кукольного спектакля. Вот характерный пример: «А самыми театральными, самыми кукольными были зрители-скульптуры между окнами – мужские фигуры: они как бы вырастали из стены и внимательно смотрели вниз, на тротуар» [2, с. 101].

Визуальные ряды являются важным атрибутом при представлении городов, в которых жили или живут герои (а поскольку география этих мест довольно обширная – Львов, Самара, Прага, Эйлат, Иерусалим и т. д., то и пейзажи как декорации отличаются неповторимостью), например: «Вообще ему нравилась Самара. (...) Ему нравились крутые спуски к Волге, такой широкой в этих местах, что дальний берег казался голубым, расплывался и туманно зависал на границе с небом; нравились широкие тротуары, обсаженные деревьями, симпатичные бабульки с петрушкой и укропом на газетке и яблоками особых волжских сортов в ведрах и тазах; нравились ротонды с шипучими напитками на набережной и сохранившиеся в центре миллионного города домики в три окошка, с водопроводными колонками у ворот и фруктовыми садиками за забором, откуда разносился бодрый собачий лай» [2, с. 82].

В таких пейзажах огромная роль уделяется ароматам, витающим в воздухе, свето-цветовым и звуко-музыкальным деталям, которые выполняют функцию ремарок. Как ремарки подаются в романе и указания на душевные состояния героев, их переживания, их поведение, манеру говорить, двигаться, жестиковать.

Обилие диалогов, их присутствие в большом количестве даже в письмах Бориса, насыщенность действием (что, по большому счету, не характерно для писем) тоже способствует драматизации текста.

Таким образом, в романе о гениальном кукольнике и кукловоде Петре Уксусове различные формы театральности представлены на разных уровнях: на уровне организации повествования, композиции и ее элементов, на уровне системы персонажей, сюжета и внесюжетных элементов. При этом столь многообразное проявление форм театральности не вызывает ощущения искусственности, а напротив, создает впечатление органической целостности формы и содержания – роман о человеке театра и должен быть написан на «языке» театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полякова Е.А. Театральность в литературе // Новый филологический вестник. – 2008. – № 2. – С. 37–38. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-v-literature>. Дата обращения: 11.11.2013.
2. Рубина Д.И. Синдром Петрушки. – М.: Эксмо, 2012. – 496 с.

Политика как театр в прозе Виктора Пелевина (на материале романов «Generation «П», «Бэтман Аполло», «S.N.U.F.F.»)

А. Бобылева (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. Т.Г. Прохорова

Уже после публикации первых крупных произведений В. Пелевина стало ясно, что магистральной в его творчестве станет тема иллюзорности мира. Симулятивность и обманчивость окружающей действительности заложили основу творческого мировосприятия и мироописания автора. Прием обманутого ожидания, словесная игра, каламбуры, нагнетание абсурда зачастую помогают разоблачить иллюзию. В то же время воссоздать и отразить тотальную симуляцию в произведениях Пелевина призвано буквальное воплощение знаменитого высказывания Шекспира о мире-театре. При этом всеобщее «надувательство» ярче всего проявляется в политической сфере, наиболее гротескно отражающей современные реалии российской жизни.

Уподобление политики театру чуть ли не так же старо, как шекспировское выражение «весь мир – театр...», но в определенные периоды истории это проявляется особенно явно. В России 1990-х, во время полной неразберихи и одновременно тотальной театрализации жизни страны происходила явная трансформация политики в перформанс. То, что политика стала восприниматься как театральное действие, отражено в книгах, статьях и даже телепередачах того времени. Так, в 1994 г. на НТВ начинает выходить популярная программа «Куклы», которая, по сути, отразила не просто злобу дня, а сам характер внутривнутриполитического процесса. Показательно суждение автора этого проекта В. Шендеровича о том, как возник и развивался его замысел:

«Придумал я некий провинциальный город – Глупов не Глупов, а, ну скажем, Верхнефедератск, где почти все, как в природе, только резиновое: резиновый мэр, резиновые же депутаты всяческих фракций: от твердокаменных коммунистов до умалишенных либералов, просто обыватели... И писать себе сериал, эдакую бесконечную российскую «Санта-Барбару», где все, происходящее в России, будет уменьшено до городского масштаба и опрокинуто в парадокс» [7].

Похожим парадоксальным способом в 1999 г. «опрокидывает» политическую сцену и В. Пелевин в своем романе «Generation «П», с тем лишь отличием, что в создании политического театра у него участвуют компьютерные технологии. Согласно роману, политиков, которых показывают по телевизору, на самом деле не существует, их создают с помощью сверхмощного компьютера. Чем выше пост виртуального политика, тем лучше 3D-графика.

Интересно, что в том же году была опубликована статья драматурга Александра Гельмана «Политика как театр», в которой высказаны схожие идеи и оценки театрализованной реальности постперестроечной эпохи:

«Все носило театральнo-игровой характер: приватизация, прокуратура, выборы, мафия, банки. Дух театральности проник даже на производство, в армию. Даже подлинныe драмы и трагедии этого периода – августовский путч 91-го и события октября 93-го во многом носили постановочный, театральный характер. Люди гибли всерьез, навсегда, падали и не поднимались, но потом выяснялось, что то, ради чего они погибли или были готовы погибнуть, – не более чем определенная игра определенных политических сил» [1].

Идея превращения человеческой жизни и смерти в симулякры у Пелевина была выражена еще в его романе «Омон Ра». Затем она нашла продолжение в «Generation «П», в котором показано, как СМИ, персонифицированные в образе богини Иштар, подчиняют себе власть, жизнями людей управляет телевизионный экран, картинку на котором создает специальная группа людей, заботящихся вовсе не о всеобщем благе. Очевидно, что такой взгляд на вещи весьма распространен, но у Пелевина он доведен до абсурда: реальной политики не существует вовсе, все служит рекламным технологиям, так как Иштар – это и есть совокупность всех рекламных образов. В итоге мир поколения «П» – это реклама ради рекламы, симулякр в симулякре. Соответственно, политика в этом романе представлена как театр, ко-

торый подменяет собой реальную жизнь и моделирует ее. Существовать этой симулятивной системе позволяет наличие зрителя.

История халдеев-пиарщиков, которые посредством СМИ и рекламы управляют сознанием людей, была продолжена Пелевиным в его романах 2000-х гг.: «Empire V» и «Бэтман Аполло». Однако здесь между халдеями и Иштар появляется еще одно дополнительное звено – вампиры. Структура мира усложняется, хотя по существу остается прежней: халдеи отвечают за управление сознанием человека посредством рекламы и СМИ, находясь в непосредственном подчинении у вампиров, которые имеют прямой контакт с Иштар – древним существом, некогда заключенным на Земле. Основным орудием вампиров становятся гламур и дискурс, которые позволяют создавать красивую картинку реальности, подчиняющую человеческое сознание и не позволяющую увидеть правду.

Однако в романе «Бэтман Аполло» дискурс и гламур начинают высмеиваться людьми, перестают приниматься всерьез и выполнять свою контролирующую функцию. Тогда халдеи, чтобы устранить «люфт» в умах людей, предлагают устроить новое реалити-шоу под названием «управляемая революция». И если в 1990-е гг. актерами были только политики, а спектакль транслировался по телевидению, то теперь зритель должен быть непосредственно вовлечен в этот перформанс, чтобы вера в реальность происходящего не угасала:

«Нам нужно именно непрерывное реалити-шоу, блестящее всеми огнями гламура и дискурса – но не в студии, а на тех самых улицах, где ходят зрители. Которое позволит наконец участвовать в реалити-шоу всем тем, кто искренне презирает этот жанр» [3, с. 184].

Таким образом, политический театр становится интерактивным, вырывается за пределы экрана, и симуляции подвергается абсолютно все: эмоции, вера, все гуманистические ценности.

Примечательно, что халдеи являются своеобразными жрецами, которые должны совершать некие ритуалы, характеризующиеся театральностью. Они наделяются двумя важными атрибутами – маской и зеркалом. Масочность в этом случае призвана в очередной раз изобличить обманные, маскарадные технологии массмедиа, в создании которых участвуют халдеи. Они создают политику, новости, рекламу, но вместо того, чтобы отражать жизнь (зеркало), они создают уникальные подделки, симулирующие реальное положение вещей (маска). Однако в романе «Бэтман Аполло» просто золотой маски становится недостаточно, ведь теперь халдеи не единственные актеры, иг-

рать должен сам зритель, поэтому в этот раз халдеи примерили маску Гая Фокса, чтобы организовать управляемую гламурную революцию.

В том, что В. Пелевин выбрал именно личину Гая Фокса, можно усмотреть определенную авторскую иронию. После выхода фильма «V – значит Вендетта» (2006) маска Гая Фокса стала не просто символом борьбы с режимом, а брендом. Автор дизайна маски Дэвид Ллойд с гордостью признается:

«Маска Гая Фокса стала теперь расхожим брендом, своего рода удобной вывеской, которую можно использовать для протеста против тирании, и я рад, что люди ею пользуются» [6].

Однако стоит ли гордиться тем, что даже сама акция протеста уже становится модой, действием с гламурным лейблом? Парадоксально и то, что активисты, выступающие против капитализма и гнета корпораций, покупая маски, невольно поддерживают Warner Brothers Production – одну из первой сотни крупнейших американских компаний с годовым доходом в 1,6 млрд долларов.

Схожий парадокс несет в себе и использование маски в «Бэтман Аполло». Во-первых, знаки масскульта продолжают стоять на страже вампирских технологий, ведь маска Гая Фокса в первую очередь вызывает ассоциации с фильмом, а не с реальными событиями 1605 г., когда заговор по взрыву парламента был разоблачен. Во-вторых, в лице халдеев в масках Гая Фокса представлено утверждение, что любая революция управляется сверху, а люди лишь марионетки, идущие за красивым символом, за которым, собственно, и скрывается тот, против кого они выступают.

Апогей театрализации политики представлен в романе «S.N.U.F.F.», действие которого хронологически происходит в далеком будущем. В мире, описываемом в романе, все предопределено особой религией – Мувизмом или Манитуизмом. Мувизм от английского movie (кино), а Манитуизм – от слова «Маниту» – «дух», Бог. По легенде этого мира, снафы – это ярость Маниту и свет Маниту – то есть война и любовь. Можно сказать, что идея, которую Пелевин заложил еще в «Generation «П», доведена здесь до логического заключения – телевидение стало открытым культом, которому поклоняются не только халдеи-пиарщицы, но и весь мир.

Бог, деньги и монитор компьютера в мире будущего значатся под одной и той же лексической единицей – «маниту». Фактически, называя Бога, деньги и монитор одним словом, Пелевин нивелирует все сферы общественной жизни. Духовная, социальная, политическая

и экономическая сферы сливаются в одну некую «надсферу». Внешне все устройство мира подчинено религии Манитуизма, однако в руках Дома Маниту оказывается не только религия, но и массмедиа (новости), культура (снаффы), выпуск денег (маниту), издание законов. Религия, материальные ценности и социальная жизнь в отражении монитора компьютера становятся лишь инструментом власти, средствами воплощения определенной идеологии. Однако при этом существует и внешний (представительный) орган власти – Презитратор, который избирается сроком на шесть лет и является всего лишь «мальчиком для битья», потому что все недовольство устройством государства высказывается именно ему. Таким образом, в обществе будто есть негласный договор о том, что все согласны жить в условиях этого тотального спектакля и активно подыгрывать ему.

Само разделение мира на «нижний» (Уркаина) и «верхний» (Биг Биз) является способом распределения ролей. Биг Биз представляет собой общество спектакля, где нет ничего настоящего – все ходят в каких-то диких костюмах, вместо любовниц заводят кибернетических кукол, в качестве вида за окном – компьютерные проекции. Такой же перманентный спектакль жители Биг Биза организуют и для орков, живущих в Уркинии. Орки – это те же люди, для которых специально была создана и история, и территория проживания, и язык, и типичные черты, которые прививались сознанию орков на протяжении нескольких поколений. Цель их создания – избежать войн между людьми. Из орков сделали общего внешнего врага – теперь люди воюют не друг с другом, а с оркской армией. Таким образом, орки – это «клапан, через который выходят дурные чувства человечества» [5, с. 201].

Повод для войны с ними находится примерно раз в год, и делает это во многом через снафы:

«На самом деле над каждой войной работает огромное число людей, но их усилия не видны постороннему взгляду. Войны обычно начинаются, когда оркские власти слишком жестоко (а иначе они не умеют) дают очередной революционный протест. А очередной революционный протест случается, так уж выходит, когда пора снимать новую порцию снафов. <...> Оркские революции готовят точно так же, как гамбургеры, за исключением того, что частицы говна в оркских черепах приводятся в движение не электромагнитным полем, а информационным. Даже не надо посылать к ним эмиссаров. Достаточно, чтобы какая-нибудь глобальная метафора – а у нас все метафоры

глобальные – наемкнула гордой оркской деревне, что, если в ней проснется свободолюбие, люди придут на помощь» [5, с. 19].

Само поле военных действий Пелевин представляет в виде «Цирка» – именно такое название носит та территория, на которой происходит бой. Безусловно, весь сценарий войны прописан заранее – ведь война снимается на камеры, и здесь уже имеет место не столько театральность действия, сколько его кинематографичность.

Сами войны, выступающие с двух сторон, так или иначе, связаны с кино и массовой культурой. Следует заметить, что сфера маскультуры в прозе Пелевина 2000-х гг. представлена постоянно, являясь объектом пародирования и сатирического разоблачения. В романе «S.N.U.F.F.» при описании войны читательское сознание подвергается своеобразному натиску маскультуровских образов. Боевая арена «Цирка» превращается в настоящее поле игры с читательскими представлениями о тех или иных героях кино, фэнтези и комиксов, ставших в восприятии современного человека константными образами.

«Войско» орков по своему вооружению и составу значительно отстает от византийского. Оно представляет собой ряды штурмовиков, гладиаторов, ретариев и матросов, вооруженных трезубцами, пиками, пращами и палицами. Среди имен оркских воинов, которые представляют собой обычно короткие и звучные говорящие имена (Дрын, Дуль, Жран и т. п.), особо выделяются Бамболео и Алехандро. Они порождают устойчивые ассоциации с таким явлением массовой культуры, как бразильские сериалы, которые на русской почве переросли в некое мировосприятие: закрученный сюжет, повышенная эмоциональность, театрализация всего действия вызывали сильные отклики в сердцах зрителей. Одновременно у другой части зрительской аудитории бразильский сериал стал восприниматься как синоним бессмыслицы и наигранности. У Пелевина «экзотические» имена орков Бамболео и Алехандро служат характеристике всей ситуации на поле боя, подчеркивая ее искусственность.

«Войско» византийцев представляет собой уже целый «арсенал» персонажей массовой культуры. Это и «железные воины», являющие собой нечто среднее между терминатором, робокопом и трансформерами; и фэнтезийные персонажи – гномы и эльфы, ящеры и вампиры; герои комиксов – Бэтмен и черепашки ниндзя; это и мушкетеры, рыцари, волшебники и т. п. Византийцы сражаются с орками не сами, всю работу берут на себя герои «древних» фильмов, причем их функ-

ция не убивать, а играть на камеру (а в данном случае еще и на читателя). Вот характерный пример:

«Железный воин взмахнул своей палицей и обрушил ее на толпу орков. Потом еще раз и еще. Бил он медленно, орки успевали уворачиваться, но Грым сообразил, что воин не стремится убить как можно больше народу – он работает для роящихся вокруг телекамер. Выглядели его движения и правда грозно» [5, с. 151].

Таким образом, в романе Пелевина при воссоздании поля битвы происходит разоблачение технологий массовой культуры, которая стала действительной властью в обществе «развитого постмодернизма», где политика – лишь спектакль, бутафория, а реальны лишь страдания и смерть героев.

Как видим, с каждым новым произведением В. Пелевина симуляция в его картине мира приобретает все более тотальный характер. Но театрализация действительности является у него не столько способом выражения постмодернистской концепции, сколько средством обнаружения и разоблачения специфики современной жизни, которая превращается в некий дурной спектакль.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гельман А.* Политика как театр // *Gazeta.ru.* – 1999. – № 079. – URL: http://gazeta.lenta.ru/naedine/25-06-1999_theatre_Printed.htm. Дата обращения: 25.09.2013.
2. *Пелевин В.* Амфир В. – М.: Эксмо, 2006. – 409 с.
3. *Пелевин В.* Batman Apollo. – М.: Эксмо, 2013. – 512 с.
4. *Пелевин В.* Generation «П». – М.: Эксмо, 2010. – 384 с.
5. *Пелевин В.* S.N.F.F. – М.: Эксмо, 2012. – 480 с.
6. *Уэйтс Р.* Маски V стали новым символом протестного движения? // *Русская служба ВВС,* 2011. – URL: http://www.bbc.co.uk/russian/society/2011/10/111020_v_masks.shtml. – Дата обращения: 25.09.2013.
7. *Шендерович В.* Куклиада. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – URL: <http://www.shender.ru/books/list/text/?file=163>. Дата обращения: 25.09.2013.

**Реализация идеи катарсиса в драматическом и эпическом тексте
(на материале пьесы Филипа Ридли «Разрушенск» (Brokenville)
и романа Грэма Джойса «Реквием» (Requiem))**

А. Колесников (Нижний Новгород, Россия)

Научный руководитель – доц. М.К. Меньщикова

Идея катарсиса, впервые высказанная Аристотелем в «Поэтике», относится к числу тех, что продолжают оставаться предметом дискуссий и в наше время. С течением времени катарсис перестал пониматься исключительно в эстетическом ключе: категория катарсиса становится объектом исследования не только философии, театроведения, литературоведения и искусствоведения, но и психологии, религиоведения и т. д. В XX веке это понятие было положено в основу теоретического обоснования нескольких психоаналитических и психотерапевтических методов. Теперь уже каждый исследователь понимает под катарсисом что-то свое, и, исходя из этого определения, строит свою теорию.

Истоки катарсиса можно обнаружить уже в античной мистерии. В основе же непосредственно аристотелевской схемы очищения страстей лежит мимесис. Эту схему можно представить в виде цепочки мимесис – страх-сострадание – наслаждение. Все ключевые звенья этой цепи у Аристотеля жестко закреплены и не подлежат перестановке. В то время как Аристотель рассматривал катарсис как драматическую (и даже театральную) категорию, важной нам кажется мысль последующих теоретиков о том, что очищение страстей является общим принципом для самых разных видов искусства.

В середине XX века румынский психиатр и терапевт Якоб Морено вводит понятие психодрамы: «...драма, – пишет он, – <...> означает действие или нечто сделанное. Психодрама – это транслитерация сделанного для души и с душой, – душой в действии» [2, с. 28]. Он противопоставляет привычный нам театр театру психодраматическому, ключевые отличия которого усматривает в исходных интенциях: если театр сделан для развлечения, то конечной целью терапевтического театра является терапия. Морено выводит понятие катарсиса за пределы эстетического восприятия термина, снимая с него «клише культурного консерва» [2, с. 28]. Румынский исследователь развивает идею о катарсисе в четырех направлениях: соматическом, психическом, индивидуальном и групповом, выдвигая идею *тотального катарсиса*. Универсальным же средством продуцирования катарсиче-

ского воздействия он избирает спонтанное драматическое действие, делая акцент именно на спонтанности и импровизационном характере действия, ведущего к достижению терапевтического эффекта. Актеры в действительности не разыгрывают роли, а порождают новую реальность, где сплетаются и реальность, и вымысел, где возможным становится включение в действие моментов, пережитых актером прежде его опыта.

Размышляя о генезисе терапевтического эффекта, заключенного в катарсисе, Морено приводит в пример первобытный ритуал, уподобляя фигуру шамана современным психотерапевтам. Румынский исследователь совершенно справедливо переносит акцент только со зрителя (как это было у Аристотеля) на актера: именно в самостоятельном разыгрывании ролей он видел основу для драматической терапии. Однако в своих рассуждениях он забывает о том эффекте, который непосредственно описывал Аристотель в «Поэтике», эффекте производимым драматическим действием на зрителя или читателя. Зрителем для него становятся те актеры, которые непосредственно не заняты в развертываемом действии. Их роль – реагировать на происходящее, выражать свое отношение к нему. Морено не удается стереть эстетическую и терапевтическую границу между зрителем и актером в «драматическом», как он говорит, театре. Между тем и в драматическом театре зритель сопереживает происходящему на сцене и соответствующим образом реагирует. Примером этого может служить театр Ежи Гротовского.

Театральные эксперименты XX века, прежде всего связанные с деятельностью польского режиссера Ежи Гротовского, как раз и были направлены на разрыв театральной условности. Гротовский, считавший, что многие из современных ему зрителей ходят в театр, потому что «так надо» и что «в театр полагается ходить, что посещение театра – своего рода моральная или культурная обязанность современного человека» [1], всю свою жизнь пытался как раз бороться с таким положением вещей. В своей работе «От бедного театра к Искусствупроводнику» он пишет: «Я понял, что коль скоро именно первобытные обряды вызвали театр к жизни, то, значит, через возвращение к ритуалу – в котором участвуют как бы две стороны: актеры, или корифеи, и зрители, или собственно участники – и можно воссоздать такой церемониал участия: непосредственного, живого; своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в наше время), реакцию открытую, свободную, естественную» [1]. Как и Морено, Гротовский

видел путь, ведущий к живому театру в спонтанности и импровизации и разрыве барьера между зрителем и актером: «В чем же заключалась наша ведущая идея, довольно абстрактная вначале, но с течением времени обретающая плоть? В том, чтобы для каждого спектакля пространство организовывать по-разному, ликвидировав сцену и зрительный зал, существующие отдельно друг от друга. В том, чтобы игру актера обратить в стимул, втягивающий зрителя в действие. К примеру, такой эпизод: монах в трапезной. Он обращается к зрителям: «Позвольте исповедаться перед вами». И с этой минуты зрителям навязана определенная ситуация; монах начинает свою исповедь, а зритель – хочет он того или нет – становится исповедником; так было в поставленном нами «Фаусте» Марло» [1]. Мысли Гротовского, во многом коррелирующие с идеями Морено, лишены антагонизма по отношению к драматическому театру. Наоборот, его мысль сводится к идее возвращения драматическому театру того катарсического эффекта, который был свойствен ритуалу, из которого он рождается.

Рассмотрим в связи с этими рассуждениями пьесу Филипа Ридли «Разрушенск» (Brokenville, 2000). Она входит в цикл под названием «Цикл Рассказчиков» («The Storyteller Sequence»). На данный момент написано пять пьес, сам Ридли говорит о том, что по задумке их должно быть семь. Центром драматического действия становится ребенок или подросток, а ключевой мотив вынесен в заглавие цикла – story telling – повествование, буквально: рассказывание историй: нарратив, скрепленный театрализованным действием, перформансом.

Перед зрителем предстает постапокалиптическая картина: «*Разрушенный дом: потолок обвалился, стены вот-вот упадут, окна разбиты, лестница. На полу куски кирпича. Большая лужа*» [3, с. 497]. Проходит некоторое время и в доме собираются семеро: десятилетний мальчик (его будут называть попросту РЕБЕНОК – Child), пять незнакомых друг с другом подростков и СТАРУХА – Old Woman. Все они лишены не только имен, но и памяти о том, что произошло, о прошлом. В ходе повествования им даются имена, подчеркивающие какую-то одну деталь во внешности: ПОРТФЕЛЬ – Satchel, БЛЕСТКА – Glitter, ХОХОЛОК – Quiff (челка), ЦАРАПИНА – Bruise, ТАТУ – Tattoo. В начале пьесы все действующие персонажи агрессивно настроены по отношению друг к другу. РЕБЕНОК напуган случившейся катастрофой (несмотря на то, что никто не знает и не помнит, что же произошло): на протяжении всей пьесы он молчит и вслух заговорит только в финале. РЕБЕНКУ страшно, он начинает плакать. Чтобы ус-

покоить его, СТАРУХА начинает рассказывать сказку. Но не просто рассказывать, а разыгрывать по ролям. Сначала очень неестественно и неуклюже. Подростки отталкивают друг друга, избегают коммуникации, часто останавливаются, и СТАРУХЕ приходится заставлять их развивать сюжет дальше, буквально выпытывать продолжение. Однако со временем подростки приспосабливаются, налаживают контакт, раскрепощаются: *«С этого момента повествование должно быть очень естественным, идет легко и быстро. Движение, работа с предметами, фонариками, костром – все используется для того, чтобы создавать образ за образом. Переход от статичного повествования к полноценному представлению завершен»* [3, с. 569].

В действительности, подростки не просто разыгрывают сказки, чтобы успокоить ребенка, они решают противоречия, возникающие между ними, по ходу действия выясняя отношения. Сказки придумываются ими на ходу, спонтанно. В сущности, происходящее на сцене – это именно то, что описывается Якобом Морено в его «Психодраме»: спонтанное драматическое действие, в котором сказка, обретая драматическую форму, принимает на себя терапевтическую функцию. По ходу повествования вскрываются социальные конфликты, свойственные подростковому периоду в жизни человека. ХОХОЛОК слишком сосредоточен на своей внешности: он красив и знает это, пытается извлечь из этого пользу, высокомерен. ПОРТФЕЛЬ представляет школьных «зубрилок» и т. д. Поднимаются вопросы подростковой беременности, первой любви и связанных с ней проблем. Подростки, враждебно настроенные по отношению друг к другу вначале (в силу своей непохожести), учатся взаимодействовать между собой и с окружающим миром. В конце концов, им это удается. В заключении РЕБЕНОК садится у костра, остальные устраиваются вокруг него. РЕБЕНОК произносит:

Жил-был Ребенок – я! Ему было очень страшно. И он встретил людей. И они... рассказали ему сказки про –

СТАРУХА. Ведьм.

ПОРТФЕЛЬ. Волшебников.

ЦАРАПИНА. Королев.

ТАТУ. Королей.

ХОХОЛОК. Принцев.

БЛЕСТКА. Принцесс.

РЕБЕНОК. И теперь... мне уже не так страшно [3, с. 582].

В действительности СТАРУХА уподобляется терапевту психодраматического театра, режиссеру. Она помогла им решить проблемы, а РЕБЕНОК-протагонист очищается от страстей, эмоций страха, которые терзают его в начале пьесы. Подростки стали актерами, и это помогло им преодолеть реальность.

В то же время зритель испытывает очищающее воздействие. В сущности Ридли представляет на сцене модель современного мира. Мира, лишённого доверия к истории, мира, где человек чувствует себя потерянным, не чувствует почвы под ногами. По сути, современный человек уподобляется протагонисту пьесы – РЕБЕНКУ. Он напуган, молчит и начисто лишен представления о том, как взаимодействовать с окружающей действительностью. Катастрофа случилась уже давно, память о ней стерлась, но человек до сих пор живет в мире, подобном Разрушенску (Брокенвиллю). И пьеса Филипа Ридли снимает негативные эмоции и со зрителя. Отсюда эпитафия к пьесе: *Сказки соединяют прошлое с настоящим. Сказки нужны глубокой ночью, когда ты не помнишь, как из того, кем ты был, ты стал тем, кто ты есть. Сказки создаются для вечности, в которой воспоминания померкнут, и вспоминать станет нечего, кроме сказок / Тим О'Брайан [3, с. 497].*

Человек в столкновении с агрессивной средой, постоянно меняющейся реальностью, показан и в романах британского писателя Грэма Джойса (р. 1954). Герои его романов учатся взаимодействовать с миром эпохи постмодерна: отрывочной, хаотичной, ускользающей реальностью. Рассмотрим в качестве примера роман «Реквием» (Requiem, 1995).

Том, главный герой романа, теряет жену в результате несчастного случая: когда Кейти возвращается после воскресной мессы из церкви домой, на ее автомобиль падает дерево. В ее смерти Том винит в первую очередь себя, в результате чего возникает психическое напряжение, следствием которого становятся галлюцинации, преследующие его. Том одержим страстями, демонами или, как их называют в романе, джинниями. Его путь на протяжении романа – это путь к избавлению от этих демонов, своего рода очищение страстей (подобная одержимость демонами или духами становится проблемой и для персонажей других романов Гр. Джойса: для Майка из «Дом утраченных грез», Чарли из «Курения мака»). Таким образом, пафос романа направлен на обретение героем гармонии, покоя (заметим, что requiem в переводе с латинского означает «покой»).

Связь катарсических мотивов с похоронным обрядом (и через него с реквиемом) в романе Джойса усиливается посредством неоднократного цитирования строк библейского Псалма: 129 (в католической традиции Пс:130) – «De profundis clamavi ad te Domine» («Из глубины взываю к тебе, Господи»). В католическом обряде он включен в погребальную службу. Эта молитва также включается в комплекс из пятнадцати псалмов, который носит надписание «Песнь Восхождения». Смысл этого надписания трактуется и в прямом значении, как восхождение в Иерусалим (это основное место действия романа Джойса), и в переносном, когда говорится о том, что, читая эти псалмы, молящийся духовно преображается, как бы возносится над собой, восходит.

Сами образы Тома и Кейти могут быть рассмотрены в контексте перевернутого сюжета об Иисусе и Марии Магдалине. Только в «Реквиеме» Джойса умирает не Том (Иисус), а Кейти (Мария). Том тяжело переносит обрушившееся на него несчастье. «Перестаньте распинать самого себя, Том», – говорит ему Тоби, одна из героинь романа, психотерапевт. Мотив распятия усиливает связь между Томом и Христом. Кейти в галлюцинациях является Тому в образе то молодой, то старой Марии Магдалины. В качестве миметической основы выступает апокрифическая история Иисуса и Магдалины. Возникающие галлюцинации пугают англичанина, но сама судьба Магдалины вызывает у него сострадание, что приводит его в церковь, где он в борьбе с самим собой, своим подсознанием, совершает акт вандализма, который является очистительным для него – он испытывает облегчение и следующее за ним наслаждение.

В свою очередь читатель в процессе восприятия текста как бы «примеряет» на себя роль Тома, соотносит себя с ним, сопереживает. И это тоже придает повествованию вневременной характер, выводит его за пределы рассказываемой истории; делает роман повествованием о человеке, преодолевающем боль и страх, человеке, который учится взаимодействовать с миром, адекватно реагировать на преграды и трудности, которые возникают у него на пути. Если брать комплекс романов Грэма Джойса, то можно увидеть, что, в сущности, он описывает типовые ситуации, те, которые ложатся в основу фреймов человеческого поведения: смерть близкого человека, измена, кризис в семейных отношениях, взросление и т. д. Все эти ситуации, кажущиеся нам обыденными, требуют, тем не менее, отнюдь не типового разрешения. Часто Джойс видит такое решение в обращении к мифу

на архетипическом уровне. Происходящее в его романах становится описанием своего рода мифологической психодрамы, архетипическую основу сценария которой составляет тот или иной миф.

У Джойса, как и у Ридли, изображен человек, стремящийся найти точку опоры в мире постмодернистского релятивизма, отыскать путь к истине, которая пусть на время, но успокоит его, научит адекватно реагировать на проявления хаотично меняющейся действительности. И тот и другой автор видят выход из сложившейся ситуации в обращении к мифу как форме мышления. Однако если Грэм Джойс чаще всего обращается непосредственно к мифологическим сюжетам (порой значительно меняя их, а где-то и травестируя), то Ридли обращается к другому свойству мифологического сознания: рассказыванию историй, повествованию как способу примирить человека с реальностью. Налицо очень схожие внутренние интенции, заложенные в произведениях этих авторов. Они направлены не столько на решение конкретной проблемной ситуации, сколько на то, чтобы через сочувствие и сопереживание уже читатель хотя бы на некоторое время примирился с действительностью, на достижение гармонии читателем. Демонстрируя процесс терапии своих героев, показывая их путь к достижению примирения с действительностью посредством катарсиса, писатели стремятся к тому, чтобы читатель пережил подобный эффект. При этом они прибегают в этом стремлении к похожим средствам: к архетипам, археологии человеческого сознания. Сам же катарсический эффект реализуется на двух уровнях: сюжетном (катарсис переживают герои произведений этих писателей) и рецептивном (катарсис, переживаемый читателем в процессе чтения).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – URL: http://teatrlib.ru/Library/Grotowski/poor_th/. Дата обращения: 11.11.2013.
2. *Морено Я.* Психодрама. – М.: Психотерапия, 2008. – 496 с.
3. *Ридли Ф.* Брокенвиль (Разрушенск) // Антология современной британской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 768 с.
4. *Joyce G.* Requiem. – Signet Books, 1995. – 320 p.
5. *Ridley Ph.* Brokenville // Brokenville & The Pilgrimage: Connections. – London: Faber & Faber, 2001. – 128 p.

Эссе О. Уайльда и искусство театра

М. Заботина (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. М.А. Козырева

Сборник эссе О. Уайльда «Замыслы» (Intensions, 1891) можно смело назвать одним из центральных его произведений; это фактически эстетический манифест писателя. Вошедшие в него тексты создавались в период с 1885 г. по 1890 г. К этому времени Уайльд уже написал большую часть своих прозаических произведений: рассказы, составившие сборник под названием «Преступление Лорда Артура Сэвила» (1887), сборник сказок «Счастливый Принц» и другие сказки» (1888). Кроме того, в 1890 г. в «Липпинкоттс мансли мэгэзин» появляется первая версия единственного романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Также писатель к этому моменту уже попробовал себя в качестве драматурга, создав свои первые пьесы «Вера, или Нигилисты» и «Герцогиня Падуанская». Правда, перечисленные пьесы еще далеки от совершенства и не пользовались особой популярностью среди современников.

Жанр эссе, особенно эссе английского, изучен мало. Тем не менее общепризнанным является то, что этот жанр сочетает в себе черты документальности и художественности, обладая, таким образом, «принципиальной внежанровостью» [8, с. 373]. Эссеистика О. Уайльда также мало исследована; отдельные ее аспекты рассматривались А.И. Тетельман [3], К.В. Загородневой [2], Н.С. Бочкаревой и И.А. Табункиной [1].

Рассмотрим, как отразился в сборнике «Замыслы» интерес О. Уайльда к театру.

Эссе «Истина о масках» было впервые опубликовано в 1885 г. в журнале «Найнтинс сенчури» под названием «Шекспир и сценический костюм». Эссе посвящено роли сценического костюма в пьесах Уильяма Шекспира. Уайльд рассуждает о его функциях и тех смыслах, которые один из знаменитейших драматургов в истории человечества вкладывал в него. Однако, читая о Шекспире, мы знакомимся и с собственным мнением писателя о важности костюма.

В ответ на распространенное в современном ему обществе мнение о том, что историческая точность сценического костюма не играет никакой роли при постановке пьес Уильяма Шекспира, писатель стремится доказать, что, напротив, великий драматург елизаветинской эпохи придавал этому атрибуту важное значение. Этот вопрос с

разных сторон рассматривается Уайльдом. В самом начале произведения он четко выражает свою позицию: «...*Всякий, кто не почтет за труд изучить метод Шекспира, увидит, что абсолютно ни один из драматургов французской, английской или афинской сцены не полагался в такой мере для достижения эффекта иллюзии на костюмы своих актеров, как это делает сам Шекспир*» [4, с. 271]. Во-первых, по мнению Оскара Уайльда, Шекспир ценит эстетическую функцию одежды героев. Однако зачастую платья и костюмы несут и определенную смысловую нагрузку. Так, велика их значимость при переодевании шекспировских персонажей: «*Постум скрывает свою страсть под крестьянской одеждой, а Эдгар – свою гордость под лохмотьями дурака; Порция облачается в наряд судьбы, а Розалинда одевается в «мужское платье»; <...> Генрих VIII прельщает свою даму в наряде пастуха, а Ромео – в наряде пилигрима*» [4, с. 272]. Кроме того, без конкретных одеяний драматические эффекты той или иной пьесы Шекспира не были бы раскрыты с полной глубиной. Костюмы героев только усиливают эмоциональное напряжение, создаваемое в произведении. Уайльд отмечает, что ремарки, сделанные Шекспиром касательно внешности и одежд героев, поражают своей подробностью: «*Он оставил нам ремарки о костюмах Пердиты, Флоризеля, Автолика, ведем в «Макбете» и аптекаря в «Ромео и Джульетте», несколько подробных описаний толстого рыцаря и тщательно составленное сообщение о необычайном наряде, в котором собирается жениться Петруччио*» [4, с. 279]. Обобщая свои наблюдения, Оскар Уайльд говорит: «*О Шекспире можно сказать, что он первым увидел драматическую ценность камзола и то, что кульминация пьесы может зависеть от кринолина*» [4, с. 279].

Уайльд убеждает своего читателя, что принадлежность сценического костюма определенной исторической эпохе являлась значимой для Шекспира. И обуславливалось это, прежде всего, особенностями века, в котором жил драматург. Национальные костюмы собственно XVI века также подвергаются изучению: «*Кажется, все народы вдруг охватил интерес к костюмам соседей. Европа принялась изучать собственную одежду, вышло совершенно необычайное количество книг о национальных костюмах*» [4, с. 287]. Из этого следует, что Шекспир следовал традициям своего времени. Уайльд считает использование этого подхода вполне оправданным, по меньшей мере, благодаря возможности наилучшим образом представить историческую эпоху, в которую погружается зритель при просмотре пьесы.

Также писатель полагает, что костюм помогает создать гармонию в образе и в самом произведении: «...В каждом столетии социальные условия настолько запечатлены в костюме, что постановка пьесы из шестнадцатого столетия в костюмах четырнадцатого или *vice versa* придала бы спектаклю облик нереальности, поскольку это не соответствовало бы истине» [4, с. 300]. Оскар Уайльд делает акцент и на том, чтобы одежды идеально подходили актеру. Без этого невозможен успех пьесы: «...Пока актер не чувствует себя в костюме как дома, он не чувствует себя как дома и в своей роли» [4, с. 307].

Мы можем сделать вывод, что для Уайльда, как и для Шекспира, сценическое платье играет колоссальную роль в понимании драматургических произведений. Укрепляет в нас это мнение Корней Чуковский, который в своем труде под названием «Люди и книги» так характеризует эту особенность творчества Уайльда: «*И вот еще мельчайшая подробность: он с таким же упоением писал о человеческой одежде. Порою забудет изобразить лицо человека, но его костюм опишет всегда. Раньше костюм, а потом лицо: «Ах, если бы вы ее видели! – восклицает Дориан о возлюбленной. – На ней была бледно-зеленая бархатная курточка с коричневыми рукавами, узкое коричневое, заплетенное лентами трико, крошечная зеленая шапочка с соколиным пером, прикрепленным блестящей пряжкой, и плащ с капюшоном на темно-красной подкладке». Описав так подробно костюм своей милой, он ни слова не сказал о ее лице – и только мимоходом впоследствии заметил, что оно было как белая роза, – и сам Уайльд так часто уподоблялся в этом своему герою. Он еще не заикнулся о наружности своей Инфанты, а с первых же строчек подробно и мелко, словно в модном журнале, изобразил ее одеяние: «Платье на ней было серое атласное, с тяжелым серебряным шитьем на юбке и на пышных буфах рукавов, а туго затянутый корсаж весь был расшит мелким жемчугом. Из ее платья, когда она шла, выглядывали крохотные туфельки с пышными розовыми бантами. Ее большой газовый веер был тоже розовый с жемчугом» («День рождения Инфанты»). Здесь невозможно не вспомнить, что Оскар Уайльд одно время редактировал «Женский мир» (*The Lady's World*) – и чувствовал себя там превосходно: писал о корсетах, о шляпках, о курсах шитья и кройки. И сколько лекций он прочитал об одежде!» [7, с. 655]. Становится ясно, что Оскар Уайльд получал эстетическое удовольствие, говоря об одежде, и эссе «Истина о масках» служит тому подтверждением.*

Эссе имеет подзаголовок «Заметки об иллюзии». Он наилучшим образом свидетельствует о том, насколько важным для Уайльда является конкретное определение формы его литературных творений. Иллюзия, к которой он отсылает своего читателя, это иллюзия жизни, создаваемая Шекспиром в своих пьесах. И сценический костюм, по мнению Оскара Уайльда, только помогает ее раскрытию. Самый факт того, что эссе посвящено вопросу важности маски, костюма как неотъемлемого компонента всего драматического произведения, наглядно демонстрирует поклонение писателя художественной форме.

Вплетаются в повествовательную канву эссе и отрывки из пьес Уильяма Шекспира. Говоря о роли деталей в произведениях драматурга и раскрывая их значимость, Уайльд приводит слова Имоджены, потерявшей свой браслет: *«Он, кажется, при мне был нынче утром, // А ночью, твердо помню, на руке, // Его я целовала, и надеюсь – // Не побежал он мужу рассказать, // Что без него другого я целую»* [4, с. 275].

В «Истине масок» автор играет с читателем, на протяжении всего произведения развертывая и подкрепляя аргументами свое мнение, указывая на неправоту некоторых своих современников, а в финале замечая, что он разделяет не все, о чем было сказано. Тем не менее с парадоксами можно встретиться и в других частях данного эссе. Рассуждая об истине, содержащейся в пьесах Шекспира, он замечает: *«Истина никогда не зависит от фактов, отбирая и создавая их по своему усмотрению»* [4, с. 293].

Эссе «Критик как художник» имеет необычную для эссе форму диалога. Еще с античных времен известны диалоги Платона. Этот великий греческий философ и мыслитель считал, что диалог – это столкновение двух точек зрения, в результате которого рождается истина. Зная о любви Оскара Уайльда к античной культуре, можно предположить, что его целью при создании эссе было не просто дидактически изложить свои мысли и заставить читателя беспрекословно поверить во все, что он говорит, а доказать свою точку зрения, учитывая при этом вопросы, которые могут возникнуть у читателя в ходе его знакомства с эссе. Диалог – разговор между двумя героями, Гилбертом и Эрнестом в библиотеке в особняке на Пикадилли с видом на Грин-Парк. Гилберт отражает позицию и взгляды самого автора. Эрнест же представляет другую точку зрения на критику, вернее их многообразие. Следя за спором Гилберта и Эрнеста, читатель наиболее полно понимает проблемы, поставленные в эссе, так как при их раскрытии учитываются все противоречия. Уайльд буквально

объясняет свой выбор в пользу данной художественной формы, когда Гилберт рассуждает о преимуществах диалога: *«В диалоге можно и выразить себя, и утаить то, что не хочется выставлять на всеобщее обозрение; он придает форму любой фантазии и достоверность любому переживанию. Диалог позволяет рассмотреть предмет со всех точек зрения, так что он нам предстает во всей своей целостности»* [6, с. 172]. Диалог заостряет конфликт двух точек зрения, драматизируя процесс рассуждений.

Если говорить о художественных образах, созданных О. Уайльдом в данном эссе, то среди них мы бы хотели выделить образ Эрнеста. На первый взгляд, функция этого персонажа довольно проста: она заключается в противостоянии Гилберту и в выражении «распространенного» мнения о критике. Однако с художественной точки зрения образ Эрнеста представляет большую ценность, так как вмещает в себя образы разных героев других произведений Уайльда. Читая восторженные рассуждения Эрнеста об искусстве и внимая его превозношению художника, творца, невозможно не вспомнить артистическую натуру Бэзила Холлуорда, который жил искусством. С другой стороны, Эрнест предстает невинным молодым человеком с открытым сердцем и душой, образ, который можно найти во многих произведениях Оскара Уайльда – это и Лорд Артур Сэвил, и Хьюи Эрскин из «Миллионера-натурщика», и даже Дориан Грей. Достаточно вспомнить, как очарован был Дориан речами Лорда Генри, чтобы понять, что Эрнест не менее впечатлен идеями Гилберта. Стоит обратить внимание и на имя героя. «Эрнест», по-видимому, одно из любимых имен писателя, так или иначе, встречается в некоторых произведениях Уайльда. Через пять лет после выхода в свет эссе «Критик как художник» Уайльд напишет пьесу «Как важно быть серьезным», где главный герой получит это имя. Что же касается образа Гилберта, то своими речами, полными парадоксов и едких замечаний по поводу английского общества, как например: *«Одна заслуга по праву останется за Англией – она изобрела и утвердила институт Общественного Мнения, являвшийся попыткой придать организованность невежеству массы и сообщить ему столь высокое значение, что оно становится прямо физической силой»* [6, с. 186] – он оживляет в нашей памяти образ лорда Генри Уоттона. Однако важно отметить, что Уайльд сам обладал потрясающими ораторскими способностями. Французский писатель Жан Жозеф Рено после встречи с ним писал: *«Он опьянил нас высоким лиризмом. Его речь стала певучей и неж-*

ной, его чудесный голос зазвучал как виола. <...> Нельзя было и представить себе, чтобы слова человеческие могли достичь такого великолепного блеска» [7, с. 10]. Его биограф Хескет Пирсон в своей книге *The Life of Oscar Wilde by Hesketh Pearson* отмечает: «Он [Уайльд] по прихоти мог вызывать у слушателей то беспечные улыбки, то слезы, мог увлечь их в мир фантастических вымыслов, мог растрогать их живым красноречием, мог возбудить у них бурные приступы хохота необузданно-причудливым гротеском и фарсом» [7, с. 11]. Читая эти замечания, нельзя не вспомнить тот эпизод эссе, где Эрнест умоляет Гилберта говорить с ним: «Нет, Гилберт, не надо больше играть. Пересаживайтесь и давайте побеседуем. Будем беседовать, пока в эту комнату не ворвется белорогий день. В звуке вашего голоса есть нечто замечательное» [6, с. 120].

Итак, форма диалога придает динамику действию в эссе и является сюжетообразующим фактором. У Гилберта и Эрнеста завязывается конфликт по поводу сущности критики и личности критика, в своей беседе они затрагивают множество проблем, связанных с искусством, а затем приходят к разрешению своего конфликта.

Эссе «Упадок искусства лжи» также имеет диалогическую форму. Читатель как бы становится свидетелем беседы двух героев, которые являются друзьями и единомышленниками. Кроме того, композиционно эссе усложняется ввиду появления в нем рамочной структуры, так как один из персонажей, Вивиан, читает другому герою эссе, Сирилу, статью, написанную им в поддержку искусства Лжи. Благодаря использованию этого интересного художественного приема, получилось публицистическое произведение внутри публицистического произведения. У читателя создается впечатление, будто бы Уайльд вкладывает собственную статью в уста Вивиана, проецируя на героя свои мысли. Однако полнота художественного и идейного эффекта достигается именно за счет того, что статья как бы представлена извне и в полемике обсуждается двумя персонажами, что позволяет получить гораздо более широкий взгляд на проблемы искусства. В этом и заключается новаторство и творческий подход Оскара Уайльда к жанру эссе: он не изображает поток собственных мыслей в виде скучных рассуждений, а, наоборот, играет со своим читателем, как настоящий эстет, делая из каждого своего творения подлинный образец красоты.

Влияют на художественное своеобразие эссе «Упадок искусства лжи» и внешние признаки драмы. Как уже было отмечено ранее,

Уайльд к 1889 г. достиг определенного успеха на драматургическом поприще и теперь пытался применить свое мастерство в эссеистике. В произведении есть два четко выраженных действующих лица – Сирил и Вивиан, а также место действия – библиотека загородного дома в Ноттингэме. Эта информация представлена в виде авторских ремарок, предшествующих самому диалогу. Действия героев мы также можем проследить благодаря этим ремаркам, характеризующим их поведение, как например: «*Сирил (входя через открытую дверь с террасы)*» или *Вивиан (читая очень четким и мелодичным голосом)*. Без сомнения, эти особенности приближают публицистическое произведение, коим является эссе, к художественному, а именно к драматургическому.

Тем не менее необходимо иметь в виду, что героев этого эссе нельзя в полной мере считать литературными персонажами. Прежде всего, потому что они лишены конкретных авторских характеристик, тогда как в художественном произведении даже второстепенным героям присущи хотя бы одно или два ярко выраженных качества. Образы Вивиана и Сирила крайне расплывчаты, несмотря на всю четкость выражаемых ими суждений и мыслей. Они, скорее, являются идеями, получившими в эссе своеобразное человеческое обличье, а также способность рассуждать, чувствовать и переживать. Однако, помня о том, что спустя год после публикации «Упадку искусства лжи» Уайльд напишет первую версию романа «Портрет Дориана Грея», становится весьма очевидным тот факт, что основа для образа художника Бэзила Холлуорда была заложена уже в этом эссе в образе Вивиана. Действительно, сравнив этих двух героев, можно говорить о сходстве их эстетических взглядов. Они оба являются типичными художниками Уайльда, превозносящими и боготворящими Искусство. Вивиан, на наш взгляд, – это прототип Бэзила Холлуорда, который в будущем предстанет перед читателями сложным, многогранным персонажем с четко прописанными автором характеристиками. Нагляднее всего это сходство, существующее между двумя героями, может быть проиллюстрировано при помощи следующего примера. Еще в самой первой главе романа «Портрет Дориана Грея» Бэзил говорит Лорду Генри следующие слова: «*Всякий портрет, написанный с любовью, – это, в сущности, портрет самого художника, а не того, кто ему позировал. Не его, а самого себя раскрывает на полотне художник*» [5, с. 72]. Вивиан, в свою очередь, также замечает: «*Верить можно только тем портретам, в которых почти не видно модели,*

зато очень хорошо виден художник» [6, с. 90]. Кроме того, героев объединяет и стремление в искусстве к отдалению от реальности, конкретности.

Можно утверждать, что на этапе создания эссе сборника «Замыслы» О. Уайльд находится на подступах к драматургии, и не случайно в эссе он затрагивает вопросы театрального искусства и, более того, использует некоторые драматургические приемы для выражения своих взглядов на искусство вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бочкарева Н.С., Табункина И.А.* Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердслея. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 2010. – 254 с.
2. *Загороднева К.В.* Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины 19 века. автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: 2010. – 22 с.
3. *Тетельман А.И.* Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: дис. ...канд. филол. наук. – Казань: Казан. ун-т, 2007. – 182 с.
4. *Уайльд О.* Кентервильское привидение. Портрет г-на У. Х.: [сборник]. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2010. – 317 с.
5. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея: Роман, повести, рассказы. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 416 с.
6. *Уайльд О.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. – М.: ТЕРРА, 2000. – 592 с.
7. *Чуковский К.* Люди и книги. М.: Гослитиздат, 1958. – 670 с.
8. *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – 495 с.

«Моралите» Б. Ансуорта как роман о театре

Н. Фефилова (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. М.А. Козырева

Бэрри Ансуорт – современный английский писатель, известный своими романами на исторические темы. То или иное историческое время служит автору для того, чтобы на его фоне высветить конфликты и проблемы, актуальные до сих пор. Роман «Моралите» (Morality

Play) был опубликован в 1995 г., за него Ансуорт был номинирован на Букеровскую премию. За последнее десятилетие роман стал очень популярным не только на родине автора, но и в России. Легкий и живой язык, увлекательный сюжет, действие которого переносит нас в далекое Средневековье, запоминающиеся герои и, конечно, загадочное убийство, тайну которого предстоит разгадать – все это делает роман очень интересным для современного читателя.

Действие романа происходит в позднем Средневековье (предположительно конец XIV века), в центре повествования – группа бедных странствующих комедиантов, которые направляются в замок к своему Лорду для того, чтобы показать представление на Рождество. По дороге они останавливаются в небольшом городке, где решают показать традиционное моралите, для того, чтобы заработать денег. Однако выясняется, что жителей гораздо больше интересует недавно произошедшее убийство мальчика, Томаса Уэллса, в котором тут же обвинили молодую девушку. Весь городок находится в страхе, все боятся узнать настоящую правду об убийце. И тут комедианты решаются на революционный для того времени шаг – сыграть на сцене не библейские истории, канонические тексты, которые было положено играть в те времена, а историю убийства мальчика, сыграть то, что происходило на их глазах. Во время представления к актерам спонтанно приходит понимание того, кто же был настоящим убийцей, им подсказывает это логика действия, развития событий. На наших глазах не только раскрывается убийство, но и происходит революционный поворот в истории театра.

Действительно, центральной темой романа «Моралите» является театр. Его духом пронизаны почти все его значимые сцены: театрально склонились члены труппы над телом мертвого Брендана, театральным представляется импровизированный «допрос» обвиненной девушки Мартином, общающимся с ней исключительно при помощи жестов (кстати, сама обстановка, в которой это происходит – тюремная камера – очень похожа на сцену, а герои, в силу данных обстоятельств, выглядят как актеры), не говоря уже о самих выступлениях комедиантов.

Театральный дискурс в романе реализуется на разных уровнях. Во-первых, это театр как таковой: автор уделяет большое внимание описанию жестов комедиантов во время игры, их костюмов, организации сценического пространства, традиционной для Средневековья, а также некоторых новаторских приемов. Мы не сомневаемся в точ-

ном описании этой стороны Средневекового театра, нас приводят в восхищение костюмы, созданные комедиантами из самых простых подручных материалов, но при этом яркие, созданные для произведения сценического эффекта и соответствия образу. В Средневековых постановках, основанных на принципе аллегии, костюмы играли центральную роль, так как их детали были символическими, как, например, рога у дьявола или длинный белый балахон у Бога: «Теперь настал черед Стивена явиться Богом Отцом <...>. Чтобы усилить впечатление, шел он на шестидюймовых ходулях, привязанных к его ногам под одеянием. В походке человека на ходулях есть плавная величавость, нечто негнушащее и чуть медлительное. Так Бог мог бы ходить среди людей, и задира Стивен в золотой маске и тройной короне истинно выглядел Царем Небес...» [1, с. 31].

Организация сценического пространства может показаться несовершенной, особенно в сравнении с современными театрами, но автор показывает, сколько невероятных уловок придумывали средневековые комедианты для того, чтобы организовать сцену, как они боролись за внимание аудитории, понимая, что успех пьес зависит не только от сценария и мастерства актеров, но и от технической стороны действия, от подачи пьесы: «При наступлении темноты мы расположили факелы по стене, чтобы зрители видели нас в обрамлении света порождениями пламени. Так задумал Мартин. <...> Роковое Древо с бумажным яблоком, подвешенным к веточке, было прислонено к стене» [1, с. 30].

Во-вторых, большое внимание в романе уделяется содержанию пьес, которые играют комедианты и актеры: на наших глазах происходит огромный рывок, перемена, революция в театре – переход от средневековых морализаторских пьес с четко обозначенными героями, определенной и неизменной идеей, почерпнутой из авторитетных и священных источников (Библии), к искусству Нового времени, которое отказывается от слепой веры в раз и навсегда сказанное и написанное, к искусству, которое становится все более смелым. Здесь очевидно и проявляется постмодернистский дискурс самого романа. Новая Игра, как называют свою постановку комедианты, «Пьеса о Томасе Уэллсе», становится постмодернистской по своей сути, так как изначально она строится на всем давно знакомом моралите, слова которого – основа, «каркас» нового произведения, но каждый из актеров экспериментирует, добавляет что-то свое в ткань произведения, и это смешение таких, казалось бы, разных представлений приводит нас к

новому жанру театрального искусства. Все это намекает на постмодернистский текст, основной чертой которого является интертекстуальность: «Сыграть ее [Игру] мы решили в форме моралите, используя некоторые готовые речи, которые комедианты выучили давно, каждый в своей роли, однако больше полагаясь на жесты и пантомиму, перемежая их тут же сочиненными словами. Мартин однажды видел в Лондоне, как итальянские комедианты устроили именно такое представление – у каждого персонажа были речи, повторявшиеся из Игры в Игру, и они перемежали их тут же придуманными словами, которые подходили к случаю» [1, с. 61]. Каждый зритель, как и читатель, получает законное право приписывать тексту любые смыслы, в том числе и отдаленно не предполагавшиеся его создателем. Так, зрители в «Игре о Томасе Уэллсе» выступают в роли полноправных авторов или судей, которые высказывают свои мнения прямо посреди Игры, дополняют ее: «Где-то в глубине двора раздались голоса, а затем мужчина крикнул: Здесь Джек Флинт. Он тихий человек и хочет, чтобы я говорил за него. Он хочет, чтобы я сказал, что это правда» [1, с. 101]. Прерывают Игру: «Намеревался ли он ответить на этот вопрос сам или подождал бы ответа, узнать мне было не дано. Его прервал громкий крик кого-то из зрителей: «Монах мертв!» [1, с. 103]. Отсутствует единая четкая позиция, налицо многоплановость (каждый актер в процессе Игры сам дополняет ее, исходя из своих мнений и представлений о данном случае). Таким образом, Игра получается еще очень нестабильной, но, без сомнения, новаторской, даже революционной, противоречащей всем предшествующим традициям, отрицающей их, хотя в то же время и питающейся ими.

Актерам бродячей труппы, как и авторам постмодернистских произведений, только кажется, что творят они сами, на самом деле это сама культура творит через них, используя их как свое орудие. Вот как рассуждает об этом Николас: «Комедиант ведь тот, кто он есть, но и кто-то другой. Когда он смотрит на остальных участников Игры, он знает, что он – часть их сна, так же как они – часть его сна. Отсюда рождаются мысли и слова, какие вне Игры не пришли бы на ум» [1, с. 129].

Театр в романе представлен так же, как аллегория жизни (напомним, что на аллегории строится моралите как жанр). Идея эта очень востребована постмодернизмом, который снимает саму проблему объективной реальности, проявляет больше внимания к субъективности индивида. Мир и воспринимается как условность, действительность – как нечто мнимое, которое хорошо описывается мета-

форой сновидения, фантазии либо театра, как частного случая проявления фантазии, что очевидно проявляется в нашем случае. Все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как *представление о ней*, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель, и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления.

Мысль о том, что вся жизнь – это на самом деле театр, а каждый человек играет свою роль, отведенную ему жизнью и обстоятельствами, или даже несколько ролей, неоднократно звучит в романе: «Они все еще в замке, и им грозит смерть. Не хочу про это слышать, – сказала она. – Они комедианты, и это их Игра» [1, С.135]; или «Мы впали в полную растерянность, потому что он оглушил наши умы и отобрал наши роли, но мы все еще оставались в ловушке Игры, как и в ловушке этой угрюмой комнаты, потому что для нас настоящих не было иного места, кроме тени виселицы. Иллюзия в иллюзии, но рассудку вопреки мы цеплялись за нее» [1, с. 121]. Иногда человек играет несколько разных ролей, как, например, главный герой Николас Барбер и большинство других комедиантов и жителей города, и в процессе Игры (то есть жизни) путается в них: «Я пришел поговорить с судьей, – сказал я. – По какому делу? – Об убитом мальчике, – сказал я. – *Я священник... я один из комедиантов*» [1, с. 127]; или «*Теперь я был Никласом Барбером, беглым священником, обмирающим от страха смерти*» [1, с. 123]. А порой мы узнаем человека и формируем представление о нем только по его роли, а не по его настоящему облику, как это получилось с убитым Томасом Уэллсом. Ребенка спешно похоронили, и ни один из комедиантов не видел его лица, а поскольку его роль играл мальчик из труппы – Прыгун, то все запомнили Томаса Уэллса именно по его лицу и манерам. Вот как описывает Николас свои чувства от увиденного им *настоящего* лица Томаса: «Я подошел, как он велел мне, и посмотрел на то, что они делали в могиле, и увидел истинное лицо Томаса Уэллса, носившего до этого мгновения лицо Прыгуна, а потом рогожное лицо пугала с дырками вместо глаз, из которых торчала солома. Но это лицо было менее настоящим, чем те оба, оно потерялось в смерти» [1, с. 138].

Сама мысль о том, что все герои являются на самом деле актерами, в независимости от того, играют ли они на сцене и зарабатывают этим себе на жизнь или нет, отсылает нас к знаменитой цитате из комедии Шекспира «Как вам это понравится» о том, что весь мир – театр. Для всех персонажей романа жизнь, действительно, превращает-

ся в сценическую площадку. «Для меня все это было точно ярмарочное представление. Вокруг все было мне чужим, ибо никто не знал, что я такое. Я и сам не знал. Беглый священник остается священником, но непробыванный комедиант – что он такое? Теперь без маски я мог дышать и видеть свободно. Но я оставался в стороне, непричастным, как положено зрителю. И мне подумалось, что и эти люди, которые, казалось, были вольны двигаться по двору как хотели, на самом деле были понуждаемы вести себя так и только притворялись свободными, как притворялись и мы сами, когда устроили нашу процессию через город» [1, с. 23]; даже всадники, которые собрались для турнира, сравниваются с комедиантами, они такие же актеры, как и те, что играют на сцене: «Он никак не показал, что понимает происходящее, – он, кто лишь несколько часов назад гордо нарядился для турнира в цвета своего рода и надел свой шлем необыкновенной формы, маскируясь для своей роли, как делают комедианты. Теперь он покидал место Игры, лишенный всех ролей, кроме этой последней – умирания, – которая ожидает нас всех» [1, с. 124].

В романе «Моралите» мы видим удивительное соединение двух «ролей» главного героя и рассказчика Николаса: он и священник, и комедиант – в нем соединяются два противоположных полюса человеческого мышления и миропонимания Средневековья. Он сам участвует в постановках и захвачен Игрой, но в то же время дает этому оценку с точки зрения официальной Церкви, осуждающей такой вид творчества, комедиантов ведет не Бог, а некая темная сила: «Я представлял себе женщину с ее ношей, демонов, ведущих ее во мраке. Эти ночи были беззвездными, окутанными чернотой снежных туч. Но она нашла дорогу, ее вели демоны. *Те же демоны, которые теперь вели нас [комедиантов]*» [1, с. 64]. Такая идея о происхождении актерства от дьявола была официальной в Средневековье. Вот о какой легенде говорит Николас своим партнерам по труппе: «Случилось это тогда, когда комедиантов еще вовсе не было, если мы способны вообразить такое время. Дьявол рыскал по миру и набрел на человека, ведшего самую добродетельную жизнь, и попытался его совратить. Он пустил в ход все соблазны: плотские желания, сокровища мира, славу и власть. И все их человек, не дрогнув, отвергал. Дьявол совсем растерялся и не придумал ничего лучше, как обещать, что он сделает его комедиантом. Человек не узрел в этом ничего плохого и дал согласие, тем самым, проиграв спор, а с ним и душу, ибо комедиант заимствует кусочки и обрывки чужих душ, и из-за этого его собственная душа

отторгается от него, ускользает, и Дьявол хватается ее без всякого труда. И таков был с тех пор жребий всех комедиантов» [1, с. 136].

При этом автор говорит и об обличительной роли театрального искусства в жизни общества. «Игра о Томасе Уэллсе» меняет привычное положение дел, обличает городское «правосудие» и, в конечном счете, устанавливает истину. Получается, что комедианты, ведомые силой Игры, подсказанной им дьяволом, находят правду, а традиционные носители правды, как священнослужители, так и власть, оказываются порочными грешниками. В этом смысле «Игра о Томасе Уэллсе» и ее представление комедиантами функционирует в романе сходным образом с пьесой, разыгрываемой труппой бродячих актеров в «Гамлете» Шекспира. Целью постановки становится раскрытие преступления и познание истины. «Представь себе, Томас: этот комедиант является неизвестно откуда, надевает маску Гордости и отчитывает его в его же собственном покое. Сэра Ричарда де Гиза, одного из самых могущественных баронов к северу от Хамбера, земли которого простираются отсюда на восток почти до Уитсби, отправляющего собственное правосудие, а не королевское, имеющего собственное войско, собственный двор и собственную тюрьму» [1, с. 131]. Но в этой всеохватной и пронизывающей все Игре даже носители верховной власти могут быть только исполнителями своих ролей: «Мартин издевался над ним в маске Гордыни и старался втянуть его в Игру о Томасе Уэллсе. Но это письмо, которое я не читал и никогда не прочту, навязало ему роль в другой Игре, в которой играл Судья, а также Король, в большой Игре, в которой страдания невинных никакой важности не имеют, если только не служат козырем при заключении сделки. И когда глаза у меня начали смыкаться, я подумал, а нет ли еще большей Игры, в которой Короли, Императоры и Папы, хотя и думают, что занимают середину пространства, на самом деле отодвинуты к его краям» [1, с. 136].

Таким образом, жанр произведения Б. Ансуорта может быть определен как театральный роман. Театральный дискурс реализуется как на содержательном, так и на формальном уровне. Именно образ театра организует структуру произведения, и, в конечном итоге, является центральным в романе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ансуорт Б.* Моралите. – М.: АСТ, Транзиткнига. Серия: Bestseller, 2004. – 239 с.

РАЗДЕЛ IV ТЕАТРАЛЬНЫЕ И КИНОРЕЦЕНЗИИ

Шекспир на сцене казанского ТЮЗа (рецензия на спектакль Бориса Цейтлина «Буря»)

Л. Галичина (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

«Сцена представляет собой... корабль в море... буря... гром и молния...»

Именно с этих слов начинается действие пьесы «Буря», поставленной Борисом Цейтлиным по одноименной пьесе У. Шекспира.

Действие спектакля разворачивается в непривычной для театра обстановке: все происходит практически у ног зрителей, которые сидят на тюках в большом шатре, сцены как таковой нет, а основные мизансцены сосредоточены в центральной части зала.

Трудно однозначно определить жанр этой постановки. Впрочем, это стало уже достаточно укоренившейся театральной традицией, и режиссеры различных интерпретаций «Бури», как правило, не придерживаются стандартных принципов организации театрального действия.

Все происходящее на сцене можно назвать сном, сказкой, фантазией и мечтой, однако уже в самом начале режиссер указывает зрителю на то, что это «вариации» на тему пьесы У. Шекспира.

Так или иначе, известные российские и зарубежные постановки «Бури» (Питера Брука, А.П. Ленского, Ф. Комиссаржевского, И. Морфова и других) – это тоже своеобразные вариации на вечные темы и проблемы человеческого существования.

В качестве основополагающей в своей постановке Цейтлин на первый план выдвигает тему художника и его творчества, тему искусства и близкую ей тему взаимодействия режиссера с актерами. В разбросанных листах труда Станиславского, в показе репродукций мировой живописи, в чтении стихов российских поэтов – во всем этом заключена волшебная сила искусства, которая изложена отнюдь не в книгах по белой магии. Именно посредством искусства Миранда пытается одухотворить Калибана, но в нем просыпается лишь животный инстинкт.

Важное место в спектакле Цейтлина занимает также тема мести и прощения. Практически вся постановка представляет собой выбор

между этими двумя началами. В этом плане характерна сцена, в которой Просперо просит одного из своих четырех Ариэлей привести к нему королевскую свиту, и все они появляются в масках, что символизирует их потерянность в мире. Пороки каждого из них Просперо изобличает правдой, раскрывая их истинную сущность.

Очень ярко в постановке представлена тема соперничества братьев, как известно, присутствующая во многих пьесах Шекспира. Фраза Просперо: «Не поворачивается язык тебя родным назвать... Бог тебе судья» – ключевая в этом плане. Режиссер усиливает шекспировский мотив двойственности человеческой природы, воплощенный в этом противостоянии, занимая в роли Просперо и его брата – узурпатора Антонио одного и того же актера. Итогом развития этой темы становится примирение, умиряющее «бурю» человеческих пороков, страстей и конфликтов, характерное для всех поздних пьес Шекспира, и главенствующее начало здесь принадлежит любви. Любовь в постановке Бориса Цейтлина показана как светлое начало, как гармоничная музыка душ Фердинанда и Миранды, соединяющая их, чтобы положить конец распрям и порочным исканиям.

Как мне кажется, истинным ключом к пониманию этой пьесы является не логическая, а музыкальная ее интерпретация, недаром сам Просперо говорит о своих обидчиках: «Пусть души их врачует музыка». И музыка, то тревожная, то трепетно-лиричная, сопровождает все действие, сплетая воедино причудливые извивы режиссерских фантазий, а весь спектакль превращается в симфонию звуков, красок, неожиданных импровизаций и полуфантастических видений.

Однако центром этого полифонического созвучия является образ Просперо. Именно он становится в пьесе носителем идеи антропоцентризма, по которой человек – это высшая субстанция бытия, и ей подчиняется и природа, и духи, и животный мир. Так и все действие спектакля сконцентрировано и структурировано вокруг Просперо, который создает свой театр с помощью волшебной силы Ариэля, а в данном случае – четырех Ариэлей, его актеров, воплощающих его замысел. Просперо и в пьесе, и в спектакле – это, прежде всего, образ Демиурга, творца созданного им на острове мира, такого же, каким был и сам драматург в мире своих пьес, каким является каждый художник и режиссер-постановщик, всевластный в своем спектакле.

Таким образом, режиссер предлагает зрителю своеобразную «игру в театр», так называемый театр в театре, опираясь на самого Уиль-

яма Шекспира и следуя его знаменитой фразе: «Весь мир театр, а люди в нем актеры».

«Гамлет» на современной татарской сцене

А. Зуева (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

Татарский театр имени Карима Тинчурина представил казанскому зрителю спектакль по пьесе Шекспира «Гамлет». В нем под руководством заслуженного артиста и деятеля Республики Татарстан Рашида Загидуллина приняли участия такие талантливые актеры, как Артем Пискунов, Зуфар Харисов, Резеда Саляхова, Джамиля Асфандьярова и другие.

Заметим, что само действие спектакля проходит не на сцене, а в фойе театра. Нахождение зрителя в непосредственной близости придает определенный эмоциональный динамизм. Создается впечатление, что режиссер намеренно выбрал малую сцену, тем самым заставляя нас плыть по течению событий вместе с героями шекспировской пьесы и сопереживать каждому по отдельности. С первых минут спектакля сразу рушатся ожидания о классической постановке с объемными декорациями и средневековой атрибутикой. Все актеры выглядят как обычные современные люди и тот минимализм, который режиссер использует на импровизированной сцене, задает определенную динамичность всему действию. У зрителя не возникает ощущения пустоты сцены: с помощью буквально нескольких емких деталей интерьера создается необходимая атмосфера и выразительный фон, на котором разыгрывается действие спектакля.

Первый вопрос, который задает себе зритель: что за портрет находится прямо перед его глазами на балюстраде? Ответ не заставляет себя ждать. На портрете изображен бывший правитель Дании, отец главного героя, Гамлета. В самом начале спектакля его сбрасывают на пол и вместо него вешают портрет нового короля, что и знаменует начало трагедии семьи, главного героя и всей страны. Режиссер не боится отойти от классического канона и представить шекспировских героев в несколько сниженном виде. Достаточно вспомнить Полония, который воплощает в пьесе лицемерие и раболепство царедворцев перед властью. Человек строгих правил и порядков появляется перед зрителями в достаточно комичном образе – в фартучке и в домашних

синих тапочках, готовя бутерброды в путь дорогому сыну Лаэрту, отправляющемуся во Францию. Согласитесь, это не может не вызвать улыбку. Наверное, образ Полония, наиболее запоминающийся и любопытный для неискушенного зрителя. И конечно, не менее яркими являются главные герои спектакля. Так, Офелия в исполнении Резеды Саляховой предстает обворожительной молодой девушкой, которая к тому же обладает хорошими музыкальными способностями. Гамлет – Артем Пискунов – мастерски перевоплощается из красивого, интеллектуального молодого человека в сумасшедшего мальчишку с нелепыми жестами и телодвижениями, заставляя зрителя острее почувствовать ту трагедию, которую переживает герой, пытаясь отомстить за убийство отца и вывести на чистую воду злодея-короля.

Казалось бы, у русскоязычного зрителя должен возникнуть дискомфорт, поскольку пьеса играется на татарском языке с аудиопереводом на русский, но этого не происходит. Перевод М. Лозинского в общем знаком многим, он является очень близким к оригиналу, что позволяет получить полное впечатление, благодаря хорошему дикторскому чтению и яркой игре актеров.

Особо хочется отметить прекрасный выбор режиссером музыкального сопровождения спектакля. Музыка Баха не просто является фоном спектакля, но представляет собой неотъемлемую часть постановки. Благодаря ей усиливается восприятие происходящего на сцене и раскрывается эмоциональное состояние героев трагедии.

В целом, постановка Рашида Загидуллина не только рассказывает зрителю историю молодого человека, столкнувшегося с предательством близких и несовершенством мира, но и переносит в другую реальность, позволяя на несколько часов стать непосредственными участниками великой трагедии.

И вновь на экране Шекспир...
(рецензия на фильм К. Брена «Как вам это понравится»)

Л. Галичина (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

*«Весь мир театр, в нем женщины, мужчины – все актеры,
у них свои есть выходы, уходы, и каждый не одну играет роль,
семь действий в пьесе той...»*

1 сентября 2006 г. состоялась премьера фильма Кеннета Брена «Как вам это понравится». Сюжет был взят режиссером из одноименной пьесы Уильяма Шекспира. Одни считают экранизацию адаптацией пьесы, а другие критикуют Брена за его «глумление над классикой», плавно переходящее в попытку «объять необъятное»: соединить воедино и театр, и кино, и оперу, и отчасти поэзию.

Однако, по словам самого режиссера, весь процесс его творчества (будь то работа в театре или на киноплощадке) направлен на создание особого мира и раскрытие возможностей новой интерпретации произведения, особенно если речь идет о переложении сюжетов классической литературы.

Во многих интервью с английским режиссером Кеннетом Бреном говорится о том, что его становление как сценариста и режиссера зависело, прежде всего, от влияния Шекспира, «в связи с незаурядным прочтением неувыдаемого наследия великого барда с берегов Эйвона».

Эта самая незаурядность Брена проявляется и в его фильме «Как вам это понравится». Ни в коем случае режиссер не пускается в соревнование с классикой, Брен лишь освежает ее, наполняет новой жизнью классический сюжет, превращая шекспировскую пьесу в фильм-сказку.

Фильм начинается со сцены, в которой разыгрывается японское представление перед герцогской свитой: перед самим герцогом (его роль исполняет Брайн Блессид), дочерью герцога Розалиндой (Брайс Даллас Ховард), ее кузиной Селией (Ромола Гарай) и их приближенными. Но внезапно представление обрывается нападением на герцога его младшего брата Фредерика с целью заполучить власть. Изгнанный герцог вынужден скрываться со своей верной свитой в Арденнском лесу.

Специфичным является и внешнее оформление фильма, которое выполнено в японско-викторианском стиле: японское представление – танец гейши с веткой сакуры, борьба дворянина Орландо с су-

маистом Шарлем. Также характерной особенностью фильма можно считать и «пестрый» состав труппы, придающий ему особую колоритность (труппы, потому что фильм больше похож на театральную постановку, в которой реплики персонажей порой звучат стихами из пьесы). Все эти отступления Кеннета Брена от основного сюжета шекспировской пьесы органично вписываются в рамки современного искусства.

Основное действие фильма происходит в Арденнском лесу, который по праву можно считать символом волшебства и сказки. Именно здесь происходит разрешение важных конфликтов сюжета: проблемы добра и зла, противостояния двух братьев, которое находит свое отражение в отношениях между изгнанным герцогом и его младшим братом Фредериком (его роль исполнил Альфред Молина), между Орландо (Дэвид Ойелоуо) и Оливером (Адриан Лестер); темы справедливости и воздаяния за свои поступки, которая звучит так же мощно, как и тема любви.

Проблема добра и зла главным образом раскрывается на образах двух героев: изгнанного герцога и герцога Фредерика. Если последний представляет собой тип отрицательного героя без малейшей надежды на его дальнейшее «просветление», то образ старого герцога, отца Розалинды, это своего рода воплощение истины, нравственности и непоколебимости духа. Одно лишь его высказывание может охарактеризовать персонажа в целом:

На мировой, необозримой сцене
Являются картины во сто раз
Ужаснее, чем на подмостках этих,
Где мы с тобой играем.

И как бы ни критиковали Кеннета Брена за его своеобразную интерпретацию пьесы Шекспира, на наш взгляд, она представляет собой интересное воплощение ее основных идей посредством синтеза многих видов искусства, нравится вам это или нет.

Диалог с судьбой, или Дважды два – четыре

Д. Гайнеева (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

И вновь наш город посетила труппа Самарского академического театра драмы имени Горького, и на сцене Татарского государственно-

го театра имени Г. Камала публике предстала яркая трагикомедия Мольера на известный сюжет – «Дон Жуан». Как заявил художественный руководитель театра Вячеслав Гвоздков, в этом спектакле они преследовали главную цель, заявленную еще Мольером: «Развлекая, поучай», что и получилось самым блестящим образом. Праздничные живые сцены контрастируют с тревожным и мрачным финалом.

Уже с первых минут внимание приковано к сцене, и эта сцена не отпустит своего зрителя до самого финала пьесы, заставляя то смеяться, то сосредоточенно думать над происходящим. Герои словно живут в своем собственном мире, где наряды эпохи Мольера соседствуют с мобильными телефонами и велосипедами. Сцена убийства командора, сопровождающаяся тревожным звучанием Моцарта, открывает завесу над прошлым и напоминает, что ждет нас все-таки трагикомедия, как бы ни пытались нас ввести в заблуждение веселые мотивы Beatles, а также слуги, распеваящие *We are the champions*.

За всей этой иллюзией фарса кроется главная мысль, звучащая со страниц пьесы и переходящая на сцену. Мысль, которую нам наглядно раскрывает Дон Жуан де Тенорио в исполнении Дениса Евневича. «Величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собака, дьявол, турок, еретик, гнусный скот, эпикурейская свинья, настоящий Сарданапал», – эта многословная «анафема» в устах его слуги Станареля, с ролью которого блестяще справляется Владимир Сапрыкин, предваряет появление Дон Жуана на сцене.

Как и у Мольера, не все здесь однозначно. Образ Дон Жуана яркий, сложный и многоплановый. Несмотря на скопище отрицательных черт, которые Дон Жуан, не стесняясь, демонстрирует при любом удобном случае, он умен, харизматичен, а вопрос чести для него не пустой звук, когда дело доходит до встречи с братьями доньи Эльвиры, опозорившей себя побегом с ним из монастыря. Окруженный толпами женщин в любом месте, где бы он ни появлялся, герой в то же время абсолютно одинок. Одинок, прежде всего, в своем безверии, в чем мы окончательно убеждаемся под конец пьесы, когда он остается совсем один, в пустом доме, покинутый всеми. Сам же художественный руководитель и режиссер спектакля Вячеслав Гвоздков проводит здесь аналогию с современным обществом. Его волнует тот «цинизм, который заразил молодежь, отсутствие идеологии и понимания перспективы». Дон Жуан Мольера также заражен цинизмом безверия. Но потребность в вере есть всегда, и Дон Жуан делает попытку изменить свою жизнь после первой встречи со статуей коман-

дора. Но даже попытка исповедоваться священнику насквозь пропитана цинизмом, и герой пускается в еще более тяжкие грехи, неизбежно тянущие его в пропасть. Отчаянно пытаясь убедить себя в своей же философии, что «дважды два четыре», Дон Жуан выкрикивает эту фразу, стоя перед молчаливо взирающей на него ожившей статуей командора. Но звучит она уже не так убедительно, как для зрителей, так и для самого Дон Жуана, стоящего под потоком песка, символизирующего собой кару небесную. Гаснет свет, опускается занавес, и мы не знаем, но можем лишь догадываться, чем закончится диалог Дон Жуана Тенорио и командора – диалог человека и его судьбы.

«Грязевой» перевал

А. Галеева (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

В 2011 г. вышла очередная экранизация единственного романа поэтессы Эмили Бронте «Грозовой перевал» режиссера Андреа Арнольд. Эта вариация на тему широко известного романа резко отличается от предшествующих, прежде всего тем, что, хотя в ней и сохраняется внимание к подробностям сельской жизни, характерное для предыдущих экранизаций, полностью исчезает романтическое истолкование явлений природы.

Небезызвестно типичное представление об экранизации английских романов: шум вереска, шелест кружев на женских платьях, стук фарфора, шорох книг. Но не на этот раз. Подобную сцену в данном фильме можно встретить лишь единожды – в доме Линтонов с его изящными перилами, нарядными хозяевами, блеском утонченных украшений и завитками волос на шее.

В остальном фильм разбивает стереотип о месте действия романа романтического периода. Да, природа по-прежнему играет здесь большую роль, но какая природа! Камера оператора крупным планом улавливает мокрую грязь, слякоть, жесткие обломанные стебли вереска. Герои не любят нежные закаты, стоя на живописном склоне холма, а, чумазые и потные, катаются по траве, пачкаются в скользкой грязи, шлепают по лужам в стертых ботинках, жуют растения.

Количество диалогов сведено здесь к минимуму. Герои не столько вербализируют свои мысли, сколько говорят взглядами, изучают мир наощупь, прислушиваются к звукам, запахам, что делает

историю максимально реалистичной и заставляет зрителя «прикоснуться» к происходящему на экране.

Действие фильма не сопровождается музыкой ни в одной сцене, тишину заполняют только естественные звуки: завывание ветра, шум дождя, стук колес, фыркание лошадей, крики птиц, шелест крыльев мотылька, лай собак...

Камера стремится уловить гиперреалистические зарисовки: волосы, развевающиеся на ветру, гривы лошадей, волокна тканей, пух ошипываемых гусей, распускающиеся розы в свете утренних лучей, кровь, стекающая с зарезанных животных...

Визуальное в фильме преобладает над вербальным, что отвечает требованиям современности. Каждая деталь на экране имеет значение, каждая мелочь узнаваема, если появляется хотя бы дважды. К примеру, полубелое-получерное перо чибиса, которое Кэтрин показывала Хитклифу в начальный период их знакомства, снова парит в воздухе, оно следует направлению ветра как воспоминание о героине после ее смерти.

Часто в разговоре уже взрослых героев мелькают кадры, напоминающие об их вместе проведенном отрочестве. И все это без лишних слов. Все на уровне прикосновений, ощущений, образов.

Вымышленные персонажи романа приближаются к нашим современникам по своей манере воспринимать мир. Они живут не в готическом замке, а на ферме, рядом с животными, и любовь для них не вздохи и робкие поцелуи, а выдирание клочьев волос, удары ботинком по лицу, синяки, укусы, зализывание друг другу ран на теле, неизящные объятия на земле.

Тем не менее, Андреа Арнольд преданно следует фабуле романа. Но рассказчик здесь не Эллен Дин, нет и слушателя истории – гостя мистера Локвуда. История представлена через восприятие главного героя Хитклифа, человека, не приученного к культуре общения, только осваивающего язык и чтение. Фильм отображает его угрюмую, бесконечно жестокую душу, одержимую лишь жаждой мести и большой любовью со звериным физическим влечением, что находит отражение в суровой неромантизированной природе. Эта любовь заставляет его биться головой о кору дерева, вскрывать крышку гроба, закалывать и вешать животных...

Хитклиф предстает в фильме чернокожим, что подчеркивает его отчужденность и непохожесть на других. Дикость и грубость его натуры дополняется современными ругательствами. Кэтрин здесь тоже

дикарка, свободолюбивый, вздорный подросток, свободный от мнения окружающих. При первой встрече с Хитклифом она презрительно плюет ему в лицо. Но вскоре все изменится, она превратится в его единственного задушевного друга, духовное подспорье, в его большую любовь и смысл существования. И ради нее он будет терпеть муки от рук Хиндли, выполнять унижительную роль слуги-чернорабочего, стонать от ударов хлыстом.

После смерти отца Хиндли, как и в романе, становится полноправным хозяином дома и сполна вымещает свой гнев на ненавистном ему Хитклифе. Дает о себе знать его самолюбие, задетое с момента появления в доме найденыша, так как отец гораздо больше любил Хитклифа, нежели родного сына.

Арнольд воссоздала лишь половину романа. История заканчивается смертью Кэтрин. Режиссер не показывает вторую его часть – преобразования в душе Хитклифа, успокоившегося, отказавшегося от мести потомкам и примирившегося с их обретенным счастьем. Упущено его сладостное тоскливое ожидание посмертного воссоединения с единственным любимым существом – Кэтрин.

Экранизировать культовую классику – задача не из легких, особенно такую, которая прошла через множество поколений режиссерских экспериментов. Андреа Арнольд дарит новую жизнь хорошо известному нам роману, стерев с него романтические прикрасы и придав ему новое натуралистичное звучание.

«Портрет Дориана Грея»: наше время, или О вкусах не спорят

А. Шевченко (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

Трудно сказать, какое произведение мировой классики экранизировалось чаще, чем культовый роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», ведь по его мотивам было снято более 25 кинофильмов – такова невероятная и, главное, непрекращающаяся сила резонанса, вызванного книгой рубежа XIX–XX веков. Несмотря на то, что автор представил свету полную версию своей работы в 1891 г., по сей день представители различных областей культуры и искусства обращаются к ней. Это стремление вновь и вновь возвращаться к знакомому большинству из нас увлекательному сюжету подтверждает не

только гениальность авторской задумки, но и то, что основная идея, ключевой смысл романа и поднятые в нем проблемы актуальны до сих пор, и интерес к размышлению над ними и даже возможному их переосмыслению не угасает. В связи с этой тенденцией всегда интересно, что нового, любопытного и оригинального представит аудитории тот или иной режиссер, взявшийся за работу над фильмом по единственному опубликованному роману легендарного британского писателя, драматурга, поэта и философа Оскара Уайльда.

В данном контексте ярким примером является «Дориан Грей» английского режиссера Оливера Паркера, вышедший на большой экран в 2009 г. в сопровождении слогана «Вечно молодой. Проклятый навеки». Эти две строчки вызывают мгновенную ассоциацию с многочисленными фильмами ужасов, столь популярными в наше время среди массового зрителя, что, в свою очередь уже является своего рода полемикой с оригиналом; именно между этими двумя условными опорными точками – взятым за сюжетную и идейную основу «Портретом Дориана Грея» и характерными приемами психологического триллера и пытается балансировать режиссер. Экранизация неоднозначна и противоречива от и до. Сказать, что в своей работе Паркер меняет ход повествования и добавляет новые сюжетные линии – это ничего не сказать, но за это его трудно осудить, так как фильм снят по мотивам произведения, а не является его детальным воспроизведением на экране; таким образом, вполне естественно, что творческий союз Оливера Паркера и сценариста Тоби Финлэя явил нам новую версию классического произведения, взгляд с другого ракурса, своеобразную интерпретацию в контексте современной культуры.

Как известно, «Портрет Дориана Грея» – роман в первую очередь философский; его признают своего рода манифестом уайльдовского эстетизма, «искусства ради искусства», учения о красоте в широком понимании, синтеза постулатов гедонизма и новых для эпохи Оскара Уайльда взглядов на эстетическую ценность различных явлений и предметов. Так, с одной стороны, режиссер следует заданной автором книги идее в своем фильме, особенно, в первой его половине: Дориан в исполнении Бена Барнса – прекрасный юноша, то самое воплощение красоты, которой не может не восхищаться каждый; его превращение из наивного неопытного мальчика в трагическую, порочную личность подробно представлено в экранизации. Здесь есть и лорд Генри, образ сложный и неоднозначный, персонаж отрицательного обаяния, блистательно сыгранный Колином Фертом, устами ко-

тогого произносятся уайльдовские парадоксы, впоследствии ставшие афоризмами; а обладающая утонченной привлекательностью Сибилла Вэйн – Рейчел Херт-Вуд – наверняка не останется без внимания зрителя. Бэн Чаплин в роли Бэйзила Холлуорда также вполне соответствует роли своеобразного антипода лорда Генри, талантливого художника, сотворившего роковой портрет Дориана. К слову, портрет, который, по законам экфрасиса является одним из центральных образов как книги, так и фильма, это зеркало души главного героя, наглядная демонстрация дориановской «сделки с дьяволом», точнее то, как он представлен на экране, действительно, один из наиболее удачных ходов режиссера. Метаморфозы, происходящие с ним и отображаемые с помощью компьютерной графики, просто невероятны и как нельзя лучше воплощают описываемое в произведении. Также образ Лондона Викторианской эпохи с ее двойными стандартами, лицемерием светского общества, сочетанием пропаганды строгой нравственности с тотальным неблагополучием и процветанием маргинальности в городских трущобах представлен довольно натуралистично. Конечно, эстетизм Уайльда – полная противоположность натуралистической манере письма, но для воссоздания исторической обстановки и реализации авторского подтекста такой прием вполне имеет место быть. Казалось бы, нет основательного повода для критики.

Вопрос же несколько в ином. Главная загадка романа «Портрет Дориана Грея», то, что и делает его воплощением парадокса, заключается в следующем. По словам Уайльда, «каждый человек видит в Дориане Грее свои собственные грехи. В чем состоят его грехи, не знает никто. Тот, кто находит их, привнес их сам». Эта цитата еще раз подтверждает безграничность таланта писателя. Следуя этому высказыванию, безусловно, можно предоставить и свободу режиссеру в его интерпретации; она может быть совершенно индивидуальной – только вот почему Оливер Паркер решил сделать это в виде фривольной хоррор-версии похождения нового Дон Жуана – остается загадкой. Конечно, для обеспечения успеха фильма в наши дни трудно обойтись без включения любовных линий – этим объясняется и появление во второй половине фильма дочери лорда Генри, Эмилии, последней любви Дориана, и более глубокое развитие его взаимоотношений с Сибиллой в первой. Но зачем же было отягощать ход событий нескончаемыми оргиями Дориана со множеством людей, порой даже выполненными в несколько ином формате, нежели солидный художественный фильм для большого экрана? Более того, любому режис-

серу не следует забывать о том, что кино как сфера искусства имеет большее влияние на зрителя в плане восприятия информации, чем литература, поэтому, даже при съемке сцен специфического содержания необходимо соблюдать тонкую грань между искусством и «чернухой», о чем Оливер Паркер, видимо, совершенно забыл, выстраивая сцену убийства Бэйзила и замечания улик. То, как Дориан, не побоюсь этого слова, вытряхивает расчлененное тело Холлуорда в Темзу, не только не соответствует идейному содержанию этой истории, но и низводит начатую на достойном уровне киноленту до низкопробного *pulp fiction*. Финал же просто сводится к крутой «разборке» Дориана и лорда Генри в лучших традициях продукции Голливуда в стиле экшн, что никак не вяжется с глубокой философской идеей романа о душевном крахе, трагическом преображении, повлекшим за собой несчастья в поистине роковой судьбе главного героя.

Таким образом, после просмотра фильма остается ощущение недоумения по поводу того, к чему же стремилась команда, работавшая над «Дорианом Греем»? Пойти на поводу у толпы, отдать дань моде и снять кассовый триллер в костюмах XIX–XX веков или же показать актуализированную для современности, многогранную, неоднозначную, пусть даже провокационную, историю? Вопрос остается открытым, так как готический тон, заданный с первых кадров кинофильма, вполне приемлем и любопытен; включение режиссерских сюжетных дополнений порой адекватно по отношению к контексту, но некоторые эпизоды из жанров массового кинематографа искажают глубину как мысли Оскара Уайльда, так и задумки Оливера Паркера.

«Большие надежды» 2012, режиссер Майк Ньюэлл

К. Аюпова (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

«Большие надежды» режиссера Майка Ньюэлла можно признать несомненным успехом во многих отношениях. Поклонников творчества Диккенса порадует верная передача атмосферы и неповторимого духа созданного им мира. С первых кадров зритель погружается в пасмурно-меланхоличную среду диккенсовского романа: мутный солнечный диск, проглядывающий из густого сероватого тумана, коровы, задумчиво жующие пожухлую траву, шум ветра, крик диких гусей, звяканье цепей на баржах вдали. Вездесущий туман, главный

символический мотив в романе, сохранен в экранизации не только в роли основной декорации. Функция тумана здесь, как и у Диккенса, неоднозначна. С одной стороны, туманы заволакивают и затрудняют видимость, с другой – они способны приоткрывать правду. Через много лет подросшие Пип и Эстелла вновь встречаются в заросшем саду мисс Хэвишем, и Эстелла предупреждает Пипа о том, что у нее нет сердца, способного чувствовать и любить, но Пип не может и не хочет этому верить. В это время позади героев проплывают клубы тумана, несмотря на то что день ясен и видны яркие лучи солнца. Эта легкая дымка может означать, что Пип не желает видеть правды и сознательно заслоняется от нее. Но нет, это все же Эстелла старательно скрывает свое сердце от других и от себя самой, а Пип единственный, кому любовь дает способность увидеть сквозь напускной туман все хорошее, что есть в душе любимой им женщины. В связи с этим важно отметить, что характер Эстеллы в фильме очерчен гораздо ярче, чем в романе. Вполне вероятно, что отсутствие вездесущего автора (ведь повествование ведется исключительно от лица Пипа) не позволяет в полной мере раскрыть ее характер. В романе она сравнивается с прекрасной и холодной статуей, надменной и бесчувственной, такой, какой ее создала мисс Хэвишем. На протяжении всего повествования она действительно предстает неспособной на теплые чувства, и только в конце, потрепанная и сломленная жизнью, она приходит к осознанию ценности любви. В фильме образ Эстеллы психологически более развит и правдоподобен. Режиссер включил небольшие сцены, которые отсутствуют в романе, а также добавил новые подробности в существующие эпизоды, придав им психологическую нагрузку. В одной из таких сцен Эстелла учит Пипа танцевать «как джентльмен» – такое объяснение дает она удивленной мисс Хэвишем. Мы видим, что к этому моменту девочка проникается теплой привязанностью к Пипу и старается поднять его до себя, а заметившая это мисс Хэвишем вызывает на следующий день Джо Гарджери. Когда она сообщает Пипу, что ему больше не надо приходить, в глазах Эстеллы стоят слезы разочарования (которые никто не видит, кроме зрителей). Таким образом, с помощью визуального ряда режиссер исподволь дает нам понять, что героиня всю жизнь борется с чудовищным воспитанием, навязанным ей мисс Хэвишем, что «естественная» для нее неестественность вовсе ей не присуща, однако Эстелле мучительно тяжело освободиться от нее. Мы не знаем наверня-

ка, удастся ли ей это, ведь последние кадры фильма сохраняют тревожно-печальную неуверенность концовки романа.

Во многом очарование новой экранизации придает образ мисс Хэвишем, который воплотила Хелена Бонэм Картер. Ей удалось передать одновременно и внешнюю комичность, и душераздирающую внутреннюю трагедию этого самого причудливого персонажа в мировой литературе. Актерский состав пестрит ветеранами фильмов о Гарри Поттере. Помимо Хелены Бонэм Картер (Беллатрикс), мы встретим здесь Рэйфа Файнса (Волдеморт, Мэгвич), Робби Колтрейна (Хагрид, Джеггерс) и Джесси Кейв (Лаванда Браун, Бидди).

Само собой, уместить насыщенный событиями и неожиданными поворотами сюжет в двухчасовой фильм едва ли возможно, поэтому задача режиссера – найти ядро истории и сосредоточить все действие вокруг него, с чем Майк Ньюэлл достойно справился. Так, в его экранизации отсутствует Орлик, а вместе с ним и тайна несчастья миссис Гарджери, о чем не приходится жалеть, ведь ключевые персонажи сыграны бесподобно, а кончина грозной сестры Пипа решена с типично диккенсовским юмором: Джо Гарджери с прискорбием сообщает, что его жена погибла в припадке ярости.

В итоге мы получили экранизацию в лучших традициях Диккенса и современного кинематографа. Режиссер сполна отдал дань источнику, воплотив на экране ключевые реалии романа (атмосферу, характеры, художественные детали и невинный юмор), и в то же время внес небольшие, но значимые дополнения. «Оживив» Эстеллу, Ньюэлл обнаружил для нас неизменно ускользающую психологическую подробность, благодаря чему мы убеждаемся, что под внешней кукольной безупречностью всегда билось мучимое противоречиями сердце.

Шерлок Холмс и доктор Ватсон

С. Тыщенко (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

По числу экранизаций история о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне попала в Книгу рекордов Гиннесса. На данный момент насчитывается около 210 кинокартин с участием сыщика. Интерпретация Игоря Масленникова, включающая пять фильмов о Шерлоке Холмсе (1979–1986), главные роли в которых исполнили Василий

Ливанов и Виталий Соломин, признается одной из лучших постановок в кино, а английские критики даже назвали актерский дуэт «Ливанов – Соломин» «лучшей континентальной парой актеров, когда-либо игравших Холмса и Ватсона».

Структура кинематографического цикла Игоря Масленникова достаточно самобытна и отличается некоторыми моментами от структуры цикла Конан-Дойля. Необходимо отметить, что Масленников, создавая этот проект, хотя и немного отошел от оригинала, но в то же время сохранил основные сюжетные линии, интригу, а главное, дух эпохи викторианской Англии конца XIX – начала XX века. Помимо этого, Масленникову удалось практически полностью оставить ключевые диалоги доктора Ватсона и Шерлока Холмса. Это, на мой взгляд, очень важно, потому что именно в диалогах раскрывается дедуктивный метод Холмса, который является магистральным методом в жанре классического детектива. Все эти тонкости мы можем обнаружить во всех частях кинобестселлера Масленникова.

Чем запоминается экранизация Масленникова, так это в первую очередь тем, что она пронизана юмором. В оригинальном цикле юмор, безусловно, тоже присутствует, но в гораздо меньшей степени, чем у Масленникова; юмор у режиссера перерастает в иронию, в изящную пародию на викторианскую Англию, английский консерватизм, английскую чопорность, аристократизм.

Что касается образов главных героев экранизации, то уже с первой серии перед нами предстает тот самый Холмс, которого подарил нам Конан-Дойль. Василий Ливанов блестяще справился со своей ролью (я бы даже удостоил его премии «Оскар», если бы это было в моей компетенции). Тот язвительный голос, то самообладание, все то, о чем мы знаем из рассказа доктора Ватсона у Конан-Дойля, мы обнаруживаем в Холмсе Ливанова. Ливанов так вжился в эту роль, что, по большому счету, его даже трудно назвать другим именем. Ливанов и Холмс – это одно целое, и трудно кого-либо сравнить с ним, будь то Бенедикт Камбэрбэтч, талантливый актер из современного сериала «Шерлок», или Шерлок Холмс Роберта Дауни-младшего из одноименного детективного боевика Гая Ричи, будь то, наконец, Игорь Петренко, талантливый отечественный актер, или, если брать старую школу, то даже такие актеры, как Кристофер Ли, Майкл Кейн и другие, – никто из них не выдерживает конкуренции с Ливановым.

Парадоксален тот факт, что в киноцикле Масленникова Холмс – Ливанов, и Ватсон – Соломин, да и практически все исполнители иг-

рают истинных англичан в традициях русской актерской психологической школы, что и дает такой замечательный результат.

Очень удачен у Игоря Масленникова и образ доктора Ватсона, хотя, как мне кажется, он все же немного уступает образу Холмса в исполнении Ливанова, что является вполне закономерным, так как в этом блестящем тандеме первая скрипка принадлежит все-таки Холмсу, а Ватсон, как сказал тот же Холмс, «типичный, правоверный англичанин». И Соломину очень убедительно удалось сыграть именно такого джентльмена. Он подчеркнуто вежлив, по-военному аккуратен, отважен, очень эмоционален, но при этом несколько простоват, что проявляется в его достаточно шаблонном мышлении. Он не такого острого ума, как Холмс, но человеком недалеким его тоже никак не назовешь. А главное, Ватсон (Уотсон) – Соломин прекрасно дополняет Холмса – Ливанова, блестяще воплощая созданную в рассказах Конан-Дойля бессмертную пару.

Таким образом, подводя итог можно сказать следующее: кинематографическая интерпретация Игоря Масленникова, несомненно, одна из лучших картин, снятых по мотивам детективных рассказов Конан-Дойля. Ее достоинства обусловлены, во-первых, максимально приближенным к оригиналу сюжетом, хотя режиссер и привнес что-то свое, во-вторых, тем, что экранизация Игоря Масленникова очень точно отражает эпоху викторианской Англии, при этом делая это с юмором, слегка иронизируя по поводу характерных черт английского характера. В-третьих, экранизация Игоря Масленникова дала нам возможность оценить замечательную игру потрясающего тандема Ливанов – Соломин, а также ряда других актеров, сделав английских героев милыми сердцу российского зрителя. Классика проверяется временем, и экранизация Масленникова прошла эту проверку сполна. Мне кажется, она станет такой же бессмертной, как и сами рассказы Конан-Дойля о великом сыщике всех времен и народов.

Анна Каренина: новый поворот в экранизации классики

А. Шевченко (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

К сожалению, мнение о том, что русская классика – своего рода табу для экранизации и инсценировки зарубежными режиссерами уже давно стало чуть ли не общепринятым, поэтому, когда известный

британский режиссер Джо Райт брался за работу над кинофильмом по роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина», он наверняка был готов к тому, что на него и его команду обрушится шквал критики. Так сложилось, что участь «козла отпущения» ждет каждого, кто посмел посягнуть на великую и неприкосновенную классическую литературу, а уж тем более на шедевры русских мэтров, ведь «умом Россию не понять», «ах, эта загадочная русская душа» и что еще такого, пропахшего нафталином, можно сказать о нас, гражданах Российской Федерации? Оказалось, что можно и даже нужно, и совсем не обязательно заикливаться на этих вставших поперек горла стереотипах обо всем, что принадлежит российскому наследию, а выйти за рамки общепринятого восприятия нашей классики через призму национального менталитета и особенностей исторического развития – поэтому замысел экранизации Джо Райта гораздо шире, нежели просто фильм по мотивам легендарного произведения великого русского реалиста.

В одном из интервью режиссер говорил, что «Анна Каренина» для него, прежде всего, роман о любви, что и определило поэтику его одноименной работы, увидевшей свет в 2012 г. Фильм от начала и до конца пронизан эмоциями, чувством, страстью ко всему, что только может взволновать человеческую душу, будь то непростые взаимоотношения людей, общественные нравы или же отношение к действительности. Именно здесь необходимо сказать о великолепной игре актеров, так как то, что они представляют на суд зрителя в этом фильме, в очередной раз подтверждает, что их талант – дар от Бога, будь то знаменитый Джуд Лоу, прошедший путь от красавчика Алфи до Алексея Каренина, совершенно нового для него амплуа, явно отличающегося от предыдущих ролей; или харизматичная Кира Найтли, исполнившая роль Анны, внешне, казалось бы, совсем не та полноватая толстовская красавица, но зато одним взглядом способная выразить полный спектр противоречивых душевных переживаний своей героини. Пусть Аарон Тейлор-Джонсон, кудрявый, белокурый юноша совершенно не похож на коренастого, черноволосого Вронского, сошедшего со страниц книги, но то, какое полное взаимодействие он демонстрирует в сценах со своей партнершей, какой страстью проникнута каждая его фраза, обращенная к ней, как нельзя лучше демонстрирует его мастерство перевоплощения.

Безусловно, нельзя сказать, что режиссер следует каждой букве романа в своем фильме – в первую очередь это проявляется в изменении образа Алексея Каренина. Здесь он предстает перед нами как

личность многогранная, переживающая душевную борьбу и пытающаяся разобраться в своих воззрениях на жизнь через то испытание, которое ему уготовила судьба в виде сложнейшего семейного конфликта, что, безусловно, усиливает драму, заложенную и в идее романа, и в экранизации в целом.

Образ Константина Левина в фильме, хотя и не показан в процессе длительной нравственной и духовной эволюции, его взаимодействие с другими персонажами и с окружающим миром, сопровождающие его образы природы позволяют зрителю ощутить те изменения, которые претерпевает герой по ходу произведения.

В заключение важно сказать об одном из главных «ноу-хау», которое Джо Райт и сценарист Том Стоппард воплотили в своей экранизации – это включение приемов другого вида искусства, нарочитая театрализация киноленты, своего рода, искусства в искусстве, театра в кинематографе, которые воплощают в себе основную идею «Анны Карениной» – противостояние искусственного и естественного, фальши, притворства и настоящих, искренних страстей человеческих. То, что относится к миру искусственного, отыгрывается на сцене, на театральных подмостках, в окружении нарисованных декораций, где люди двигаются как марионетки, одинаково слаженно, отточенно, как бы по заданному сценарию. Эти приемы обезличивания есть и в сценах бала, и на светских приемах, и во время работы в государственных инстанциях. И лишь когда герои переживают душевные терзания, вступают в драматические диалоги, да и просто проживают жизнь в полном смысле этого слова, декорации распаиваются, как створки окон, и персонажи, сойдя со сцены, вступают в трепещущую, полную искренности и пронизанную дыханием жизни действительность.

Подвергнуть критике можно абсолютно все, важно лишь помнить, что, когда пред нами настоящее произведение искусства, со своим смыслом, посылом, пронизанное творческим вдохновением от произведений великих классиков литературы, каким является «Анна Каренина» Джо Райта, нужно быть благодарным и постараться испытать хотя бы каплю наслаждения от такой тонкой, красивой и интеллигентной в широком понимании этого слова работы.

Скука – гроза современности

К. Аюпова (Казань, Россия)

Научный руководитель – проф. В.Б. Шамина

Зловещая, дикая, странная и безумная фантасмагория. Постановка «Грозы» Н. Чусовой впечатляет своей причудливостью. С первых мгновений не покидает ощущение присутствия за кулисами бродячего цирка. Рваная дисгармоничная мелодия, сопровождаемая мерным аккомпанементом, открывает сцену. Унылого вида женщина, в которой мы узнаем Кабаниху, заунывным голосом читает выдержки из наставлений протоиерея Василия Певцова «Мужьям о женах»: «Речь пойдет о наших семейных неурядицах. Или более конкретно – о тех мучителях, которые заставляют страдать самых близких людей – свою родную семью, – о тех мучениках и мученицах, которым выпало на долю терпеть эти страдания», – эти слова служат прологом для пьесы. Дети и прислуга Кабановой, расположившись вокруг нее, старательно раскрашивают цветные флажки. На протяжении всего спектакля на сцене царит атмосфера нереальности, ребячества, дикого веселья, за которыми кроются боль и отчаяние. Множество приемов, характерных для цирковых представлений, призваны как будто для того, чтобы преуменьшить серьезность и трагичность пьесы, обратить все в смех. Элементы комедии положений возникают в основном в самых сильных и драматичных местах. Прежде чем произнести свой проникновенный монолог о птицах, Катерина поскальзывается на мокром полу и комично шлепается. Дикой и Борис Григорьевич, повздорив, обливают друг друга из рюмок, после чего вспыхивает всеобщая заварушка под веселую фоновую музыку. Персонажи кривляются, гримасничают, подтанцовывают и смеются в самых неожиданных местах. Порой они меняются репликами, перекидываясь ими, словно жонглеры кеглями. Все это чудачество может раздражать и нервировать неподготовленного зрителя, однако, прием безумной буффонады здесь вполне осознанный и оправданный. Он помогает ярче высветить главные проблемы и конфликты пьесы Островского, благодаря чему на первый план выступает мятежная сторона души Катерины, не всегда очевидная для читателя.

Создается впечатление, что все действие – это подготовка к другому, главному спектаклю, который становится кульминацией, – фрагменту из пьесы Островского «Снегурочка», во время представления которого Катерина делает свое страшное признание.

Не стоит рассматривать «Грозу» Чусовой только лишь как интерпретацию классической пьесы Островского. Ее постановка представляет самостоятельную художественную ценность. Чусова представила нам извечную человеческую трагедию с терзаниями неудовлетворенной души, попытками обрести свободу либо приспособиться, а также боязнь умереть со скуки, такой характерной для нынешнего поколения, недаром, слова «Какая скука!» рефреном звучат на протяжении всего спектакля.

Достойный просмотра: «Облачный атлас»

Р. Худайдатова (Казань, Россия)

Научный руководитель – доц. М.А. Козырева

«Но что есть океан, если не множество капель?»

«Облачный атлас» – фильм, вышедший в прокат в 2012 г., снят по мотивам одноименного романа британского писателя Дэвида Митчелла. Режиссерами проекта выступили Энди и Лана Вачовски и Том Тыквер.

Фильм – это истории, которые происходят в разные периоды времени, но переплетаются между собой. Это истории, которые не способны никого оставить равнодушным, несмотря на простоту сюжета. Но ведь и самый простой продукт превращается в шедевр, если его подать под «правильным соусом».

Вы можете полюбить их всем сердцем и захотеть прочитать книгу, как это произошло со мной. Или же наоборот, не принять, если это не согласуется с вашими взглядами.

Этот фильм по праву может считаться уникальным. Во-первых, особого внимания заслуживает режиссерская работа. Режиссеры разделились: команда Вачовски занималась съемками эпизодов, связанных с 50-ми гг. XIX века и далеким будущим. Том Тыквер работал над историями XXI века. Однако стоит отметить, что каждый имел право голоса, несмотря на такое «разделение».

Во-вторых, это грандиозный независимый проект. Большая часть бюджета была собрана из различных фондов, что радует.

В-третьих, практически каждый актер сыграл в каждом эпизоде выдающуюся, запоминающуюся роль.

И, в-четвертых, работа съемочной группы, занимающейся постановкой декораций, созданием грима и костюмов заслуживает уважения. Сложно поверить, но перевоплощение актеров происходило без помощи спецэффектов, а только благодаря умению гримера. Даже существенные трансформации внешности, как мы можем это рассмотреть на примере превращения актеров в персонажей Нео-Сеула, произошли при помощи грима и таланта мастеров. Моего особого восхищения заслужили кометы на коже, стилизованные под родимые пятна. Правда, это мастерство.

Весь фильм – это большое театральное пространство, в котором действие поддерживается игрой талантливых актеров. Гармоничная система, связанная с театральным действием, но имеющая мало схожего с нашими представлениями о классической театральной игре, позволяет потеряться в реальном пространстве, переместившись к героям действия. И, согласно Станиславскому, зритель в театре должен забывать, где он находится. Что же роднит этот фильм с театральным представлением? На мой взгляд, основываясь на театральной теории Антонена Арто, можно сделать вывод, что отсутствие языковых знаков компенсируется обилием и густотой знаков тела и знаков ощущений. Признаюсь, что не единожды на протяжении фильма чувствовала пробегающие по коже мурашки. Особенно «мурашечным» стал момент, когда Фробишер, лежа в ванной, произносит свой монолог: «Я верю, что мы недолго остаемся мертвы. Ищи меня под звездами Корсики, где мы впервые поцеловались. Навеки твой, Р.Ф.»

Мастерски сделанная работа переносит тебя в альтернативную реальность. Этот прием всегда срабатывает с хорошими книгами, спектаклями и фильмами. Ты словно живешь другой жизнью, становясь органичным элементом этого мира. Это происходит не по твоей воле, но это нравится. Что-то затрагивает твою душу, находит в ней отклик, и ты превращаешься в невольного обозревателя, принимающего непосредственное участие в происходящем.

«Ветер продирает до костей, в нем я слышу голоса. Это вой, вой предков, они рассказывают свои истории. Их голоса сплетаются в хор. Но один голос особенный. Он шепчет, преследует тебя из мрака. Клыкастый дьявол, сам старина Джорджи. Приготовьтесь слушать, я расскажу вам, как мы впервые, лицом к лицу мы с ним повстречались» – с такого проникновенного монолога в исполнении Тома Хэнкса начинается фильм. Это предисловие, дающее зрителю понять, с

чем он имеет дело. Хотя довольно сложно предвидеть ход развития сюжета, если ты не читал романа.

Экспозиция определяет, сколько историй предстоит увидеть, помогает догадаться, к какому периоду они будут относиться. Вначале показана история молодого адвоката Адама Юинга, развитие его отношений с беглым рабом и доктором Генри Гузом. Эта история отличается психологической динамикой. Мы замечаем, как сильно меняется герой, мастерски сыгранный британцем Джимом Стерджесом. Роль доктора-злодея досталась Тома Хэнксу. Надо сказать, довольно непривычно видеть его в качестве отрицательного героя.

История 30-х гг. XX века – о молодом, но не оправдавшем надежды родителей музыканте Роберте Фробишере. Сбежав из университета, Фробишер направляется к когда-то снискавшему славу композитору Вивиану Эйрсу. Фробишер намерен доказать не только отцу, но и всему миру, что он гениальный музыкант, а совместная работа с талантливым Эйрсом поможет раскрыться его гению. Параллельно развивается любовная линия Фробишера и Руфуса Сиксмита, который примет участие и в дальнейшем развитии событий.

Луиза Рей – журналистка, которая является главной героиней третьей истории. В лифте она знакомится с физиком Руфусом Сиксмитом, намеревающимся раскрыть страшную тайну. В случае ее сокрытия человечеству грозит неминуемая гибель. И Луиза, не боясь смерти, готова пройти путь до конца, иначе «она перестанет себя уважать».

Четвертая история рассказывает о неудачливом лондонском издателе Тимоти Кавендише, живущем в 2012 г. Спасаясь от разъяренных кредиторов, Кавендиш бросается за помощью к своему брату, а тот, радуясь возможности отомстить Тимоти за адюльтер с женой, отправляет брата в дом престарелых. Но Тимоти не намерен сдаваться. Вместе со своими друзьями он готовит побег. «Свобода!» – это бессмысленная побрякушка нашей цивилизации, но только те, кто ее лишен, имеют хотя бы малейшее представление о том, что такое на деле эта штукавина».

Сонми-451 – персонаж из пятого эпизода. Она – «фабрикатка», клон, живущий в Нео-Сеуле в далеком будущем. Она была создана для того, чтобы прислуживать. Но, встретившись с революционером Хэ Джу Ченом, Сонми-451 становится активисткой, добивающейся равноправия, признания, что и клоны – это люди. И в шестой истории она играет особую роль – роль почитаемой богини.

Композиция завершается шестой историей Захри, живущего в постапокалиптическом обществе после Крушения. Мероним, женщина из клана Провидцев, пытается убедить Захри провести ее на гору Мауна-Кея, на которой есть станция с оборудованием, позволяющим связаться с обитателями других планет.

В фильме отдельные эпизоды каждой из историй накладываются друг на друга, переплетаются. Текст одних персонажей может звучать на фоне действий других. Ярким примером служит эпизод, когда Джу Чен и Сонми смотрят фильм, в котором антагонистом выступает Кавендиш. Он пишет сценарий, в котором описывает свои злоключения. «Я не потерплю ущемления своих прав», – грозно говорит он медсестре за стойкой и уходит, растворившись в лучах солнца.

Музыкальные композиции «Облачного атласа», написанные Томом Тыквером совместно с Райнхольдом Хайлем и Джонни Клаймком, проникли в самую глубину моего сердца. Мне кажется, это идеальное музыкальное сопровождение. Это музыка мечтателей, которые стремятся победить несправедливость и неправду и покорить безумный мир.

«Облачный атлас» мгновенно вошел в мой список *must have*, и я ни разу не пожалела о том, что посмотрела его. Однако одним из существенных минусов, на мой взгляд, является то, что фильм очень длинный. Я помню, как во время показа многие люди, не выдержав, уходили. И это не единственный фильм, с которого уходят зрители, не дождавшись конца. Но все можно объяснить условиями компаний-продюсеров: выгоднее сразу запустить в прокат почти трехчасовой фильм, чем делить его на два.

Довольно сложно, не читая книги, понять главную идею фильма, ведь это калейдоскоп, в котором представлены не одно видение, а несколько! Чтобы проникнуться духом произведения и разобраться во всем, необходимо посмотреть его несколько раз, поэтому советую запастись терпением, и вы будете вознаграждены.

Информация об авторах

Аржанцева Ксения – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Аюпова Камиля – магистрант кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Бобылева Анастасия – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Валеева Полина – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Гайнеева Диана – магистрант кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Галеева Алсу – магистрант кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Галичина Лиана – магистрант кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Горшунова Алена – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Дузьяк Павел – студент Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Заботина Маргарита – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Завьялова Валерия – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Зимова Оксана – студентка Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Зуева Александра – магистрант кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Иванова Анастасия – студентка Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Исханова Анна – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Колесников Александр – магистрант кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Костюнина Дарья – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Леорда Константин – студент Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Мельников Евгений – студент филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета

Мухамадьярова Альбина – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Нёске Лейла – студентка Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Пфайфер Наталия – студентка Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Ройтман Кирилл – студент Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Сафаргалеева Евгения – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Суркова Мария – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Тыщенко Станислав – магистрант кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Унру Александр – студент Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Файзуллина Ольга – аспирантка кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Файзуллина Рушана – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Фаттахова Розалия – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Фефилова Наталия – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Хазе Людмила – студентка Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

Худайдатова Римма – студентка отделения русской и зарубежной филологии им. Л.Н. Толстого ИФМК КФУ

Шевченко Арина – магистрант кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Щепачева Инна – аспирантка кафедры зарубежной литературы ИФМК КФУ

Эккерманн Александр – студент Института славистики Университета Юстуса Либига г. Гиссена (Германия)

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРА

Материалы Международной научной школы
студентов и аспирантов

Редактура, компьютерная верстка
А.А. Мартьяновой

Дизайн обложки *М.А. Ахметова*

Подписано в печать 17.10.2014
Бумага офсетная. Печать ризографическая.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура «Times New Roman». Усл. печ. л. 11,7.
Уч.-изд. л. 10,6. Тираж 100 экз. Заказ 59/7

Издательство Казанского университета

420008, г. Казань, ул. Профессора Нухина, 1/37
тел. (843) 233-73-59, 233-73-28