

6. Кунгурцев А.Г. Весенняя ночь // Красное знамя. 1928. 16 июня.
7. Кунгурцев А.Г. Стихотворения...
8. Там же.
9. Там же.
10. Там же.

Надежда Константиновна ФЕДОРОВА —
аспирант кафедры русской литературы
Тюменского государственного университета
nkfedorova@yandex.ru

УДК 821.161.1.09

ФОРМУЛА «ТЕАТР В ТЕАТРЕ» В ПЬЕСАХ Г.И. ГОРИНА 1990-х ГОДОВ

Аннотация. В статье впервые выявляются параметры авторской модификации формулы «театр в театре» в пьесах Г.И. Горина «Поминальная молитва», «Кин IV», «Чума на оба ваши дома!», «Счастливец-Несчастливец», фиксируются связи хронотопа и героя.

Summary. For the first time the article reveals aspects of the author modification of the formula «theatre inside the theatre» in Gorin's plays and the connection of chronotop and the hero.

Ключевые слова. Г.И. Горин, хронотоп, «театр в театре», метадрама.

Key words. Gorin, chronotop, «theatre inside the theatre», metaplay.

Жизнь и творчество Г.И. Горина были тесно связаны с театром: с одной стороны, с театром «Ленком» и другими театрами, проецирующими его тексты в трехмерное пространство сцены, с другой — с театром, понимаемым как специфический образ жизни и мышления. Неслучайно Горина именуют «Человеком театра», подчеркивают, что «его драматургическое мышление было неотделимо от режиссерского», что «он мыслил не как драматург, но изначально как режиссер, понимая и зная театр изнутри» (А. Максимов) [1; 5]. Слово «театр» и семантически связанные с ним слова («актер», «спектакль», «сцена», «кулисы», «игра», «зритель» и т. п.) достаточно частотны в словаре автора: «А что нам еще остается в этой жизни, Берта? Что еще? *Играй, Иоселе...*» («Поминальная молитва») [2; 466]; «Сударь, хочу напомнить, что вы *играете* не Отелло, а *актера* Кина, играющего Отелло, — гениальность текста, помноженная на гениальность исполнения» («Кин IV») [1; 20]; «Один — *театр!* Один он может все...» («Чума на оба ваши дома!») [3; 144].

Хронотоп в произведениях Горина «Поминальная молитва» (1989), «Кин IV» (1991), «Чума на оба ваши дома!» (1994) представляет собой бинарную структуру, в ее рамках персонажами условно-реального времени и пространства «разыгрываются» лица и события условно-исторического времени и пространства. Персонажи первого типа хронотопа — актеры, режиссеры, суфлеры, работники сцены и т. д.; персонажи второго типа хронотопа — собственно герои, которых играют актеры (персонажи первого типа хронотопа). Главное отличие одного хронотопа от другого — наличие (отсутствие) «четвертой» стены, то есть возможности непосредственного общения героя со зрителем или читателем по поводу разыгрываемого на сцене театрального представления. В отечественном литературоведении такой хронотоп и связанный с ним сюжет традиционно именуется «театром в театре», а драматическое произведение, постро-

енное по данной схеме, метадрамой, т. е. «драмой о драме» или «пьесой о пьесе». Формула «театр в театре» наличествовала в драматургии Шекспира, Кальдерона, Корнеля, Мариво, Ростана, Пиранделло, Жене, Чехова, Маяковского, Булгакова, Шварца. В каждую эпоху она приобретает свой смысл. В.Б. Чупасов рассматривает две парадигмы пьес «со сценой на сцене», исходная ситуация которых — театральное представление: классическую и модернистскую. «Традиционная драма со сценой на сцене — это развернутая метафора — мир-театр. Внешняя драма, “жизнь”, противопоставлена внутренней драме, “театру”, а весь текст представляет собой их метафорическое соположение». Модернистские же драмы «со сценой на сцене» призваны показать, что между искусством и реальностью нет четких границ, так как модернистский театр «видит себя не изображением действительности, а ее неотъемлемой частью... театр возвращает себя к обрядовым истокам, утверждая магическое тождество сигнификата и сигнификанта» [4; 73]. Внешняя и внутренняя пьесы (театр и жизнь) осмысляются здесь не как метафорически сходные, а как идентичные.

Следуя логике, обозначенной В.Б. Чупасовым, разграничиваем классическую и модернистскую драму, построенную по формуле «театр в театре», но в качестве структурообразующего признака выделяем не характер соположения элементов формулы «мир-театр», а порядок их модификации. Классическая драма превращает героя в зрителя посредством внешнего остранения от мира, разыгрываемого на условной сцене, тогда как модернистская драма превращает зрителя в героя путем его вовлечения в происходящее на сцене действие. Сцена как прием классической драмы преобразует художественную реальность, удваивая пространство остранения: зритель, смотрящий глазами героя, в качестве пространства условности воспринимает то же, что и герой, то есть не самого героя. Как прием модернистской драмы, сцена преобразует художественную реальность в обратном порядке, вовлекая в зону условности героя и, в некотором отношении, зрителя. Двоящийся герой, обращающийся непосредственно в зрительный зал, удваивает пространство присутствия зрителя: реально существующего вне сопряжения с художественной реальностью и существующего условно, в соответствии с авторской замыслом. Пьесы Горина «Поминальная молитва», «Кин IV» и «Чума на оба ваши дома!» предварительно относим к драмам модернистского типа.

Русская литературная традиция не раз обращалась к прологу как особому сюжетно-композиционному приему эксплицитной организации художественного мира произведения (А. Пушкин, В. Маяковский, М. Булгаков, А. Толстой, Д. Хармс). Наличие пролога — характерная черта метадрaмы. Пролог устанавливает связь между героем и зрителем, определяет меру условности сценического действия и регламентирует художественный миропорядок (пространственно-временные и аксиологические координаты). Пролог в произведениях Горина, избранных для анализа, на первый взгляд, исполняет классические функции: выражает эстетические воззрения автора и выступает в качестве предыстории к основному действию. Но Горину важно полновесно обозначить «игровую» специфику завязывающегося действия. Отсюда прямое обращение героя к зрителю, втягивающее последнего в зону условности и превращающее в участника игры: «Почтеннейшая публика! Для вас мы вспомнили старинную легенду...» [3; 144]; «На сцене — все участники спектакля. В центре — Артист, исполняющий роль Тевье. Говорит, обращаясь непосредственно в зал» [2; 400]; «Итак... Начнем!(...) Сейчас он вам исполнит и вы услышите треск» [1; 18]. Обращение к зрителю — всегда прерогатива одного персонажа, независимо от количества персоналий, представленных в прологе. Так, в «Поминальной молитве» непосредственно в зал обращается лишь Актер-Тевье, в «Кине

IV» — Соломон, в «Чуме на оба ваши дома!» — Хор (спрягаемый в единственном лице). Начиная с Человека театра из «... Забыть Герострата!» (1972), эти персонажи представляют собой лишенную исторической конкретности модель горинского героя. Они — представители театра в самом широком понимании, существующие на границе, разделяющей реальность и иллюзию, одновременно актеры и зрители, обладающие особой генетической памятью, обуславливающей их причастность к вечности. Так, Соломон в прологе к «Кину IV» говорит: «Вероятно, кто-то из моих предков служил в театре Друри-Лейн, и восхищение от игры Кина так врезалось в его память, что стало передаваться по наследству. Это как у рыб, которые помнят место нереста... » [1; 21].

В прологах анализируемых пьес в зону условности вовлекается и автор как некий надсистемный персонаж произведения. Пролог имплицитно («Поминальная молитва») или эксплицитно («Кин IV» и «Чума на оба ваши дома!») фиксирует проблему авторства: «...а также выберут какой-нибудь рассказ из моих самых веселых рассказов и прочитают на любом, понятном им, языке» [2; 400]; «Итак... Начнем! “Кин” — по мотивам пьесы Жан-Поль Сартра, написанной по мотивам Дюма, сочиненной по мотивам Теолона и Курси... Боже, сколько соавторов на один сомнительный сюжет» [1; 18]; «Мы вспомнили старинную легенду, / Воспетую Банделло и Шекспиром, / (А, может быть, и кем-нибудь еще, / Но менее известным и забытым...) / Давно замечено: у истинных легенд / Нет окончаний, есть лишь продолженья: / Сюжет, наполненный чужим воображеньем, / Становится правдив, как документ!» [3; 144]. Проблема авторства является гранью горинской концепции мира. Пространство и время, по Горину, представляются вне каких-либо исторических, географических и социальных границ. Для него все люди — соседи и современники, нет различий между сегодня и завтра, здесь и там. Отсюда неопределенность возраста героев и их одновременное сосуществование в двух мирах: «физическом», доступном и понятном всем персонажам, и «метафизическом», расширяющем семантическое поле героя, позволяющем умирать и воскресать, переписываться с Шекспиром, общаться без слов и летать на пушечном ядре. «Каждый человек живет на земле несколько тысяч лет. Или больше», — говорит Мистер Некто в «Доме, который построил Свифт», — «Просто у многих отшибло память» [5; 171]. Герои Горина помнят и потому живут полной жизнью: их пространство — это пространство, в котором все объекты равноприближены и имеют неоспоримую ценность; их время — это время исключительных событий. Автор в такой системе координат мыслится как фигура амбивалентная: он одновременно единица (суть) и множество (форма), лик и маска.

Хронотопические характеристики пролога также подчинены законам игры. Пролог Горина вневременен и независим от основного действия: «предыстория» касается не столько героев, сколько способа изложения и восприятия. Вневременность формально проявляется на уровне категорий «начало» и «конец». Горин в прологе (начале) произведений устами своих героев предлагает зрителю-читателю «начать с конца»: «Актер. Но в первой же картине Кин играет Отелло на сцене театра Друри-Лейн. Соломон. А вот это — не надо. Это — лишнее. Поэтому предлагаю сцену сократить... Вот так... (Решительно перечеркивает несколько страниц текста.) Вы выйдете только на аплодисменты» [1; 24]; «Но мы начнем с конца... / Со слов, что все мы с детства заучили, / Которые сам Герцог на могиле / Сказал вослед двум любящим сердцам: / “Нет повести печальнее на свете, / Чем повесть о Ромео и Джульетте”...» [3; 145]. Однако это не означает, что автор избирает ретроспективный вариант развития сюжета. «Конец» мыслится как неотъемлемая часть «начала», устанавливающая диалогическую связь с «началами», существовавшими «до».

Любое произведение, любой сюжет и герой, по Горину, потенциально диалогичны и к «началу» уже имеют историю и даже традицию. «Конец» — это экспозиция героя, завершение его пресуществования и начало со-творения. Прологовая вневременность соотносима с временем основного действия, как театральная сцена с закрытым занавесом соотносится со сценой с открытым занавесом: сцена существует независимо от занавеса, но пространством игры становится лишь в сопряжении с ним. Пространство прологов Горина также принципиально отлично от пространства основного действия: оно открыто и семантически осложнено. Преодоление героем границ пролога (перемещение из одного типа хронотопа в другой) является формообразующим. Данные перемещения в тексте пьес Горина выявляются на уровне ономастических приемов. Так, в прологе «Поминальной молитвы» герой заявлен как «Актер-Тевье», в прологе «Кина IV» — просто «Актер», в прологе «Чумы на оба ваши дома!» — «Хор», тогда как в основном действии герои обретают имена собственные (соответственно, Тевье, Кин и Лоренцо). Обратное превращение наблюдаем в финале «Кина IV»: «Появляются Кин и Король. Впрочем, теперь это уже актеры, исполняющие эти роли, поэтому и одеты они соответственно финалу — ярко и броско» [1; 115]. Смена имени становится знаком смены семантического поля, смещения пространственно-временных координат и закономерностей. Это смещение (перемещение) является основой структуры анализируемых произведений и по совокупности внешних проявлений может быть обозначено формулой «театр в театре», несмотря на то, что по ходу основного действия пьес сцена в качестве предмета изображения возникает только в одном из трех произведений — «Кин IV».

Пространство сцены в пьесе «Кин IV» принципиально отлично от сцены классической драмы, построенной по формуле «театр в театре». Оно открыто и представляет собой проход между зрительными залами; закулисья как пространства разоблачения в нем нет. Кроме того, это пространство не вписывается в схему модернистской метадреды, так как представлено в обратной по отношению к ней перспективе. «Актер-герой», обращающийся к «зрителю-герою», переступая границу условности, превращается в «героя», который, в свою очередь, поднимаясь на сцену, превращается в «героя-актера», обращающегося к «герою-зрителю». Горин вводит классическую драму, построенную по формуле «театр в театре», в структуру модернистской метадреды, заставляя зрителя по-новому увидеть сцену и театр, вмещающий ее. Хронотопические изменения приводят к смещению фокуса зрения зрителя, героя и автора. В данной логике характерно принципиально открытое композиционное строение анализируемых пьес, в частности отсутствие эпилога (зеркального отражения пролога). Финальные сцены пьес завершают внутренний сюжет: историю Тевье, Кина, Антонио и Розалины, — но не внешний открытый для проникновения сюжет театральной игры. Прежде всего, герои Горина — актеры, люди играющие; в финале произведений это проявляется особенно отчетливо: «А что нам еще остается в этой жизни, Берта? Что еще? Играй, Иоселе...» [2; 400]; «Любой король — какая роль! Любая жизнь — сюжет!» [1; 115]; «Карнавал в Вероне! Карнавал! Пусть же никогда он не кончается!» [3; 208]. Логика игрового умножения пространства порождает игровое восприятие пьесы как незавершенной целостности. Игра принципиально бесконечна, и пространство сцены (включенное в пространство игры), соответственно, бесконечно.

Особого внимания заслуживает пьеса Горина «Счастливец-Несчастливцев» (1997), в ней формула «театр в театре» наличествует в двух максимально заостренных разновидностях: как прием сюжетно-композиционной организации произведения и как принцип художественного видения. Текст «Счастливец-Несчастливцев» начинается с авторской ремарки, задающей параметры художественного пространства произведения: «Сцена театра, где идет подготовка к

репетициям пьесы А.Н. Островского «Лес». Стоят детали декорации второго акта — рисованный задник, изображающий лесную чащу. Впереди — несколько деревьев, пень. В глубине — развилка дорог... Появляется Актер, играющий Несчастливцева. На нем — длинное пальто, шляпа, за плечами — дорожный чемодан. Лицо украшают пышные усы. Актер негромко дает какие-то режиссерские замечания рабочим, потом выходит на передний план, делает знак осветителям» [2; 545]. Традиционный для Горина выход «актера-героя» на авансцену модифицируется — обращение к «зрителю-герою» заменяется обращением к работнику сцены: «Сережа! Проходим второй акт. Явление второе. «Счастливец-Несчастливцев»... Начали!» [2; 545]. Пространство игры втягивает зрительный зал. Зритель мыслится как отсутствующий. Предметом изображения становится сцена вне зрителя, свободно предоставленная актеру. Игра становится не задачей, а принципом. Одной из характерных черт образа свободного актера является отсутствие имени. Герои пьесы «Счастливец-Несчастливцев» могут иметь любое имя в зависимости от того, какую роль играют: по ходу первого действия они превращаются в Сталина и Ворошилова, Чичикова и Ноздрева, Дон Жуана и Лепорелло, в репликах всплывают имена Дон Кихота и Санчо Пансо; но при обращении друг к другу чаще всего герои используют имена персонажей «Леса» Островского, вынесенные в заглавие пьесы. Это связано с тем, что персонажи Островского — тоже профессиональные актеры. Кроме того, актеры бродячие, ищущие свою сцену и зрителя. Не случайно первой сценой горинской пьесы стало второе действие второго акта «Леса», где Счастливец и Несчастливцев встречаются на развилке дорог. Островский в «Лесе» подтверждал шекспировскую формулу: «Вся жизнь — театр, люди в нем — актеры». Горин же на ее основе выводит новую: «Театр — жизнь, актеры — тоже люди». Тема театра (профессионального и бытового) не раз поднималась в творчестве Горина («Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Кин IV», «Трехрублевая опера» и др.).

Второе действие пьесы сюжетно и хронотопически являет собой представление, разыгрываемое актерами в провинциальном театре. Формула «театр в театре» получает буквальное воплощение. «Герои-актеры» обращаются в зрительный зал к «героям-зрителям» и выводят их на сцену. Далее схема усложняется. Пространство игры преодолевает границы условной сцены, умножаясь и расщепляясь. «Герои-зрители» превращаются в «героев-актеров», каждый из которых «играет» по своим правилам. Пространства индивидуальной игры пересекаются, усложняясь введением в художественную ткань текста пьесы (рукописи Алика), персонажами которой являются собственно герои. Пространство игры расширяется до границ «театра». Театральность становится основным критерием оценки совершаемых героем действий: «Лепорелло (неожиданно грубо). Да пошел ты отсюда!..

Алик (орет). Сам пошел! Я — в своем родном городе, Нижнегорске!

Лепорелло (орет). Это для вас — Нижнегорск! Для нас — Севилья!

Неожиданно гаснет свет.

Это еще что? «Хеппининг»? Алик! Немедленно включите!»;

«Дон Жуан. Стоп, капитан! Какие наручники? Пошел какой-то дурацкий детектив... Не наш жанр!» [2; 599, 603].

Театр осмысливается как центр художественного мира, центр притяжения и преобразования персонажей: «Капитан. Здравия желаем! Актеров прошу спокойно отдыхать, посторонних прошу идти... по указанному адресу!

Женщина. Мы не посторонние, Степан Егорыч!» [2; 601]. Специфика горинской формулы «театр в театре» наиболее остро проявляется в финальной сцене пьесы «Счастливец-Несчастливцев». Оставшиеся наедине актеры не прекращают игру. В финале перед зрителем предстают актеры, играющие актеров, играю-

щих Дон Жуана и Лепорелло, Счастливецца и Несчастливецца и т. д. Пространство игры не замыкается, оставаясь открытым даже при закрытом занавесе.

Таким образом, формула «театр в театре» является формообразующим элементом в художественной системе автора, обуславливающим особенности хронотопа, системы персонажей, сюжета и композиции. Театр в произведениях Г.И. Горина 1990-х гг. представлен как специфический тип пространственно-временной организации, характеризующийся предельной концентрацией семантических полей и открытостью для всевозможных субъектно-объектных модификаций. Герой (Человек театра) явлен как принципиально незавершенный, представляющий собой амбивалентное единство множества смыслов, — изначально актер.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Горин Г.И. Королевские игры. М.: Эксмо, 2005. 224 с.
2. Горин Г.И. Сценарии. Киноповести. Пьесы. Рассказы. (Серия «Зеркало — XX век»). Екатеринбург: У-Фактория, 1999. 720с.
3. Горин Г.И. Дом, который построил Свифт. Киев: Довира, 1995. 397с.
4. Чупасов В.Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии. Дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 08. Тверской гос. ун-т, 2001.
5. Горин Г.И. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 6. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 736 с.

Екатерина Викторовна АВЕРЬЯНОВА —
профессор кафедры французской филологии
Тюменского государственного университета,
кандидат филологических наук,
доктор по исследованию воображаемого
Гренобльского Университета-3
им. Стендаля (Франция)
katia.averianova@rambler.ru

УДК 811.161.1

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ИСКУШЕНИЯ И ЗАПУГИВАНИЯ В ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аннотация. Статья посвящена изучению языковых средств выражения манипуляции в древнерусском языке XI-XVI веков. Исследование проведено на материале древнерусских житий и Киево-Печерского патерика. Установлена архетипическая структура фигур искушения и запугивания.

Summary. The author examines language means of manipulation in the Old Russian language of the XI-XVIth centuries and singles out the archetypal structure of the two semiotic figures: temptation and intimidation. The research is carried out upon old Russian hagiographies and the Kiev-Pecher pateric (collection of sacral narratives).

Ключевые слова. Архетип, манипуляция, искушение, запугивание.

Key words. Semiotic figure, manipulation, temptation, intimidation.

Объектом нашего исследования являются языковые средства, имеющие манипулятивное значение. Материалом исследования послужили древнерусские жития XI-XVI веков. Цель настоящей статьи — выявление языковых средств выражения искушения и запугивания в древнерусском языке. Актуальность исследования обусловлена тем, что впервые рассматривается вопрос о связи семиотической категории манипуляции с языком.