

На правах рукописи

Федорова Надежда Константиновна

ПЬЕСЫ И КИНОПОВЕСТИ Г.И. ГОРИНА
КОНЦА 1970-х – 1990-х ГОДОВ: ГЕРОЙ И ХРОНОТОП

Специальность 10.01.01. – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Тюмень 2010

Работа выполнена на кафедре русской литературы ГОУ ВПО
«Тюменский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент

Комаров Сергей Анатольевич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор

Литовская Мария Аркадьевна

кандидат филологических наук, доцент

Чубракова Зинаида Анатольевна

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Пермский государственный университет»

Защита состоится «24» сентября 2010 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д. 212. 274. 09. по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Тюменском государственном университете по адресу: 625003, г. Тюмень, ул. Республики, 9, ауд. 325

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Автореферат разослан ____ августа 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
доцент

С.М. Белякова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Постановка проблемы и актуальность темы исследования. Г.И. Горин является одной из ведущих фигур русского литературного процесса последней трети XX века, одной из первых величин поколения мастеров слова, родившихся после 1930 года (Б. Ахмадулина, А. Битов, И. Бродский, А. Вампилов, А. Вознесенский, А. Кушнер, Л. Петрушевская, Э. Радзинский, В. Распутин, Н. Рубцов, Саша Соколов и др.).

Актуальность темы данной диссертационной работы связана с малой изученностью творчества Г.И. Горина. Специальных исследований, посвященных творчеству писателя, в том числе и диссертационных, пока нет. Отечественная филология только приступает к системному и полномасштабному осмыслению наследия драматурга, творившего в эпоху острого эстетического соперничества реализма, модернизма и постмодернизма. Из филологов, занимающихся отечественной литературой XX века, анализу отдельных произведений Горина в разное время уделяли внимание В.Е. Головчинер, С.Я. Гончарова-Грабовская, Н.Л. Лейдерман, Т.Л. Рыбальченко.

В.Е. Головчинер в монографии «Эпическая драма в русской литературе XX века» посвящает творчеству Горина отдельную главу, в которой, однако, рассматривает только три произведения – «...Забыть Герострата!», «Тиль» и «Тот самый Мюнхгаузен», написанные в 1970-е годы. В учебнике для вузов Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого «Современная русская литература» в качестве знаковых текстов Горина выделяются «Тот самый Мюнхгаузен» и «Дом, который построил Свифт», они квалифицируются как «иронические трагикомедии о инакомыслящих личностях», при этом отмечается, что реализованное в текстах «совмещение различных временных рядов стало весьма активной формой интеллектуализации в прозе и драматургии 1970-х годов» (из прозаиков приводится имя Трифонова)¹. Показательно то, что, хотя учебник и охватывает русский литературный процесс с 1953 по 2000 годы, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий замыкают творчество Горина в рамках 1970-х годов, нигде более не упоминая о нем. Это можно было бы объяснить жанром учебника, где во многом достаточно того, что явление названо в качестве значимого. Однако если авторы считают возможным в рамках той же «интеллектуальной тенденции» (так именуется глава) рассуждать о динамике творчества Ю. Трифонова, В. Быкова, А. Вампилова и братьев Стругацких, следовательно, отсутствие Горина в данном ракурсе размышлений является свидетельством их концептуального выбора.

Литературная ситуация 1970-х годов, анализу которой, в частности, посвящены работы Т.Л. Рыбальченко, предъявляла особые требования к писателям. В способах организации художественного мира произведений, написанных в эти годы, исследователь выявляет отражение

¹ Лейдерман Н.М., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950-1990-е годы. В 2-х т. М, 2003. – Т.2. – С.199.

двусмысленности, игрового характера самих жизненных ситуаций – «существование официального, ритуального и теневого, подлинного, профанация высокого». Закономерным следствием произошедших в культуре данного десятилетия изменений явился пересмотр сложившихся представлений о мире и человеке, художественно выразившийся «в развитии игровой иронико-философской прозы»². Отмеченная Т.Л. Рыбальченко тенденция развития литературы 1970-х годов проявилась и в текстах Горина. Среди произведений, написанных в эти годы, исследователи выделяют пьесы «...Забыть Герострата!», «Тиль» и «Самый правдивый» («Тот самый Мюнхгаузен») как определяющие специфику стиля драматурга: тяготение к иронии и притчевой иносказательности.

С.Я. Гончарова-Грабовская в учебном пособии «Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века» обращается к трем произведениям драматурга, созданным в 1980-е – 1990-е годы, – «Феномены», «Кин IV» и «...Чума на оба ваши дома!», а также к пьесе «Кот домашний средней пушистости», написанной в соавторстве с В. Войновичем, но для исследователя указанные произведения представляют интерес только с точки зрения их принадлежности к разным жанровым образованиям. Единственным произведением Горина 1980-х годов, анализу которого было уделено особое внимание специалистов, является киноповесть «Дом, который построил Свифт» (Н.Л. Лейдерман и Т.Л. Рыбальченко). Произведения, созданные позднее, литературоведами целенаправленно не рефлексировались.

Рабочая периодизация творчества Горина включает пять этапов, выделенных на основе выявляемых в произведениях автора существенных изменений, обусловленных как экстра-, так и интралитературными факторами: 1) вторая половина 1960-х годов; 2) 1970-е годы; 3) 1979 – 1980-е годы; 4) 1989 – первая половина 1990-х годов; 5) вторая половина 1990-х годов.

В художественном наследии Горина представлены произведения, принадлежащие к различным родовым и жанровым формам: рассказы, сказки, монологи, киноповести, киносценарии, сценки, комедии, трагикомедии и пр. Однако именно литературное творчество Горина в области драматургии и кинодраматургии высоко оценивается критиками и литературоведами и, по мнению специалистов, заслуживает места в ряду литературных явлений мирового уровня.

Объект данного исследования – пьесы и киноповести, созданные автором с конца 1970-х по 2000-й годы, **предмет** исследования – герой и хронотоп в них.

Целью диссертационного исследования является анализ доминантных элементов поэтики пьес и киноповестей Горина конца 1970-х – 1990-х годов – героя и хронотопа.

² Рыбальченко Т.Л. Иронико-философская проза в современном литературном процессе // Проблемы метода и жанра. Томск, 1991. – Вып. 17. – С.192.

Для достижения поставленной цели необходимо было решить следующие **задачи**:

- 1) описать динамику структуры героя в пьесах и киноповестях Горина;
- 2) проследить динамику структуры хронотопа в пьесах и киноповестях Горина;
- 3) выявить специфические, характеризующие художественную систему драматурга формы взаимодействия героя и хронотопа в его пьесах и киноповестях.

Методология работы обусловлена целью и задачами исследования. В ее основе сочетание элементов типологического, семиотического, системно-целостного и культурологического подходов к анализу литературных явлений. В **историко-литературном** плане диссертационное исследование ориентировано на работы В.Е. Головчинер, С.М. Козловой, С.А. Комарова, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, И.И. Плехановой, Т.Л. Рыбальченко, Е.Б. Скороспеловой и др. В **теоретико-литературном** плане оно опирается на исследования М.М. Бахтина, В.В. Бычкова, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, В.В. Федорова.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что в ней впервые целенаправленно и системно изучается структура героя и хронотопа пьес и киноповестей Горина конца 1970-х – 1990-х годов.

Исследование исходит из следующей **рабочей гипотезы**: Горин занимает особое место в русском литературном процессе последней трети XX века, в его творчестве, претерпевавшем очевидные изменения на протяжении трех десятилетий, наличествуют определенные константы, позволяющие говорить об оригинальности и целостности художественной системы. Доминантными элементами поэтики горинских пьес и киноповестей являются герой и хронотоп, анализ которых позволит прояснить динамику творчества писателя, вектор его духовного поиска.

Отбор материала для диссертационного исследования осуществлялся на основании следующих критериев: 1) отнесенность текстов к двум основным эстетическим формам, в которых работал Горин: киноповесть и пьеса; 2) хронологическое соответствие текстов периоду конца 1970-1990-х годов; 3) функционирование произведений в реальном культурном поле «малого времени». В диссертации исследуются десять написанных Гориним произведений: киноповести «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Формула любви» и пьесы «Кин IV», «Поминальная молитва», «Реинкарнация», «...Чума на оба ваши дома!», «Королевские игры», «Счастливец-Несчастливец», «Шут Балакирев». В соответствии с рабочей гипотезой наибольшее внимание уделяется двум произведениям писателя – киноповести «Тот самый Мюнхгаузен», самому раннему из анализируемых произведений, снискавшему особое отношение зрителей, читателей и критиков и получившему высокую оценку в трудах современных историков литературы, и итоговой пьесе Горина «Шут Балакирев».

В рамках диссертационного исследования творчество Горина рассматривается с точки зрения его типологической принадлежности модернистскому направлению в русской литературе XX века, использование понятия «модернизм» ориентировано на его толкование в работах В.В. Бычкова и Н.Л. Лейдермана. Этим обусловлен повышенный интерес к ключевым для модернистской эстетики категориям игры и смерти. Принадлежность Горина к модернистскому направлению в развитии русской литературы фиксируется в исследованиях В.Е. Головчинер и Н.Л. Лейдермана.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Типообразующими элементами поэтики горинского героя являются его имя и положение в системе персонажей, обусловленное наличием в структуре героя специфической системы аксиологических констант: особые отношения с властью и со смертью; особая память; установка на игровое восприятие жизни.
2. В структуре героев пьес и киноповестей Горина наличествуют как минимум три смысловых слоя: первый – отсылающий к претексту и, следовательно, культурной памяти человечества; второй – связывающий всех героев Горина друг с другом; третий – проецирующий героя в живую современность. Неоднородность горинских героев, одновременно существующих в разных пространственно-временных континуумах, выражается в произведениях посредством пространственно-временных переходов.
3. Структура героя пьес и киноповестей Г.И. Горина (от «Того самого Мюнхгаузена» до «Шута Балакирева») претерпевала существенные изменения, выразившиеся в трансформации модели соотношения героя и хронотопа.
4. В процессе духовного поиска Горин от идеального моногероя, существующего в мире внутренне безграничном, но внешне замкнутом, через ряд промежуточных форм приходит к такой модели мира, ядром которой является двуперсонная структура, граница же «чужого» и «своего» пространств в ней становится проницаемой; в последних произведениях внимание автора фокусируется в сфере отечественной истории и, соответственно, национального героя и хронотопа; от героя творящего автор приходит к герою играющему, не претендующему на авторство, но меняющему культурные источники по собственному усмотрению.

Апробация работы проводилась в форме докладов на четырех международных (III Международная научно-практическая конференция «Стеллеровские чтения», Тобольск, 17-19 июня 2006 г.; VI Международная конференция «Русская литература в контексте мировой культуры», Ишим, 16-17 ноября 2006 г.; VIII Международная очно-заочная конференция «Русская литература в контексте мировой культуры», Ишим, 20-21 ноября 2008 г.; Международная научная конференция «Время как объект изображения, творчества и рефлексии», Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010 г.) и

трех всероссийских конференциях (Всероссийская научно-практическая конференция «Духовная культура русской словесности», Тюмень, 24 мая 2006 г.; Всероссийская научно-практическая конференция «Русский мир в духовном сознании народов России», Тюмень, 24 мая 2007 г.; Всероссийская научно-практическая конференция «Русский язык как фактор стабильности государства и нравственного здоровья нации», Тюмень, 19-20 февраля 2008 г.).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в вузовских курсах истории русской литературы и спецкурсах о русской драме и театре второй половины XX столетия.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка, насчитывающего 299 наименований. Общий объем диссертации – 174 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, дается характеристика степени разработанности проблемы, формулируются рабочая гипотеза, цель, задачи, критерии отбора материала, научная новизна, положения, выносимые на защиту, методологическая основа исследования, практическая значимость работы.

Первая глава «Поэтика и аксиология хронотопа пьес и киноповестей Г.И. Горина конца 1970-х – 1990-х годов» посвящена описанию пространственно-временных моделей в произведениях Г.И. Горина. Понятие «хронотоп» используется в соответствии с бахтинским его пониманием как существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. Хронотоп, по Бахтину, – это формально-содержательная категория, имеющая существенное жанрообразующее и персонажеобразующее значение³.

Первый параграф «Композиционные и типологические характеристики пространственно-временных переходов в произведениях Г.И. Горина» представляет собой попытку осмысления основных пространственно-временных моделей и способов их взаимодействия в произведениях драматурга. Произведения Горина с точки зрения их пространственно-временной организации можно подразделить на две группы. Первая группа – произведения с условно-историческим хронотопом в чистом виде: «Тот самый Мюнхгаузен», «Реинкарнация», «Королевские игры», «Шут Балакирев»; вторая группа – произведения с условно-историческим хронотопом в игровом варианте: «Дом, который построил Свифт», «Поминальная молитва», «Кин IV», «...Чума на оба ваши дома!», «Счастливец-Несчастливец». Хронотоп произведений, образующих первую группу, соотносится с определенным историческим временем и

³Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. – С.9–11.

пространством (Англия XVI века, Германия XVIII века, Россия XVIII, XIX и XX веков), однако этой соотнесенностью не исчерпывается. Посредством стилизации исторических декораций и костюмов, национальных проблем и характеров Горин выводит на сцену и в зрительный зал героев, раздвигающих границы привычного. Условно-исторический фон помогает автору уйти от сиюминутности, чтобы начать разговор о непреходящем, о вечности, о современности как ее имманентном проявлении. Германия, отправляющая на Луну Мюнхгаузена, готового вступить за независимость Америки; Англия – остров, отказавшийся от континентального Бога; Россия, ищущая свой путь, – все эти пространственно-временные характеристики не теряют силы и вне исторической и номинативной конкретики, позволяют говорить о частном и одновременно об общем их проявлении. Структура данного типа хронотопа строится на соположении закрытого конкретно-исторического времени-пространства и открытого для героя всеобъемлющего пространства вечности. Хронотоп в произведениях, отнесенных ко второй группе, представляет собой бинарную структуру, в которой персонажами условно-реального (неигрового) времени и пространства разыгрываются лица и события условно-исторического (игрового) времени и пространства. 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 сложилась традиция именования такого хронотопа и связанного с ним сюжета «театром в театре», а драматического произведения, построенного по данной схеме, метадрамой, т.е. «драмой о драме» или «пьесой о пьесе». Специфика горинской формулы «театр в театре» наиболее остро проявляется в финальной сцене пьесы «Счастливец-Несчастливец». Оставшиеся наедине актеры не прекращают игру. В финале перед зрителем предстают актеры, играющие актеров, играющих Дон Жуана и Лепорелло, Счастливец и Несчастливец и т.д. Пространство игры не замыкается, оставаясь открытым даже при закрытом занавесе.

Логика построения подобных структур закономерно выдвигает в качестве концептуального ядра категорию «перехода». Переход – это такое перемещение героя во времени и пространстве, которое целью своей и следствием имеет преодоление границы и качественное изменение системы пространственно-временных координат. Одним из главных критериев отбора и оценки переходных ситуаций и топосов является исключительная возможность совершения данного перехода, закрепленная за героем. Категория переходности детально разработана в классических трудах по мифологии, религии, культурологии, социологии, этнологии и фольклористике.

Пространственно-временные переходы, осуществляемые горинскими героями, условно можно разделить на внешние (формообразующие перемещения героя из одного типа хронотопа в другой) и внутренние (смыслообразующие переходы вне преодоления хронотопических границ).

Внешние переходы представляют собой такое перемещение героя во времени и пространстве, при котором кардинально изменяется его (героя) статус: «актер-герой» превращается в «героя» или «героя-актера». Обычно такие изменения связаны с преодолением границ прологовой формы. Внутренние пространственно-временные переходы героев произведений Горина могут осуществляться в следующих точках хронотопа: 1) лестница, 2) окно (балкон), 3) тюрьма, 4) корабль, 5) книга, 6) сцена. Эти переходы связаны с перемещением героя (без изменения собственного статуса) из настоящего времени в прошлое или будущее, из пространства «живого» – в пространство «мертвого» и т.д. Повторяющиеся в произведениях Горина переходные топосы связывают произведения драматурга в единое художественное целое, в котором перемещения героя во времени реализуются посредством количественного умножения пространства.

Чрезвычайно значимой в системе пространственно-временных координат и субъектной организации горинских произведений является категория «границы». Открытые («безграничные») миры центральных героев произведений Горина противостоят закрытым мирам обывателей: «ограниченным» – в произведениях 1970-х – 1980-х годов и «ограничивающим» – в произведениях 1990-х годов.

Детерминантом многослойности пространственной организации произведений Горина является авторская концепция истории и, следовательно, времени. В произведениях и интервью Горин не раз проговаривал мысль о цикличности (повторяемости) исторического движения и индивидуально-личного бытия. Однако повторение каждый раз разворачивается на новом витке, реализуется в новом пространстве. Количественное умножение пространства до его предельной концентрации закономерно порождает качественные изменения и обуславливает прорыв временного кольца. В авторской логике, как правило, ценой подобного прорыва становится жизнь героя. Так, со словами «Надоело умирать!» уходит Мюнхгаузен, изменяет свою судьбу рыжий констебль, ради будущего, в котором Елизавета «станет Первой», идет на эшафот Анна Болейн и т.д. Они уходят, чтобы вернуться, но уже в другом мире.

Отношение ко времени и отношения со временем в произведениях Горина принципиально разводят персонажей. Героями Горина, обладающими способностью перехода, время осознается как величина, изоморфная индивидуально-личностному бытию. Время героя лично ориентировано. Герой управляет временем, может пребывать одновременно в разных временных пластах, границы настоящего размыты. Прошлое, будущее и настоящее объединены понятием Вечности. Время героя – имманентное проявление Вечности, но при этом оно чрезвычайно динамично и событийно. Для остальных персонажей время исторично, оно членится на статичные ограниченные отрезки; это время обывателей, в котором ведется строгий учет повторяющихся событий и явлений. Размеренность и предсказуемость – основные его характеристики.

Пространственно-временные переходы в структуре хронотопов пьес и киноповестей Горина выполняют жанрообразующую, персонажеобразующую и сюжетообразующую функции.

Второй параграф озаглавлен «"Свое"/"чужое" пространство в произведениях Г.И. Горина». В пьесах и киноповестях художника конца 1970-х – начала 1980-х годов наиболее концентрированным проявлением «своего» пространства героя является пространство дома, непосредственно явленное в произведениях. Особенно остро свойственные дому героя как специфическому топосу черты проявляются в киноповести «Дом, который построил Свифт». Автор неслучайно выносит слово «дом» в заглавие произведения. «Дом» воздействует на своих обитателей: здесь всем снятся одинаковые сны и возвращается память (Великан Глюм, Рыжий констебль, доктор Симпсон). Так же, как и в доме Мюнхгаузена, течение времени в доме Свифта весьма субъективно: «Предыдущему доктору тоже было тридцать, – вздохнул Патрик. – Ушел он от нас – семидесяти. А проработал всего неделю...»; «Тут каждый год идет за два университетских»; субъективны и отношения обитателей дома со смертью: «В этом доме со смертью особые счета: здесь все умирают и не умирает никто».

Ритуал «несостоявшегося входа» в пространство героя, повторяющийся в произведениях Горина, чрезвычайно значим для понимания заданной автором оппозиции «свое»/«чужое» как на уровне пространственно-временной, так и субъектной организации. Пространство героя табуировано для большинства персонажей как пространство «чужое», отличающееся от обыденного пространства существования и даже угрожающее ему. Персонаж, желающий преодолеть границы «своего» пространства героя, должен пройти испытание, несмотря на то, что данное пространство открыто. Испытанием становится сам процесс входа, специально осложненный, требующий повторения и, соответственно, приложения дополнительных усилий. Кроме того, особенности, связанные с преодолением границы «своего» пространства героя, указывают на специфику самого пространства, в котором действия разрастаются, многократно повторяясь, значения расслаиваются, смыслы постоянно рождаются и обновляются.

В произведениях Горина конца 1970-х – начала 1980-х годов «свое» пространство героя существует одновременно в двух измерениях: внешне оно замкнуто «чужим» пространством, внутренне же оно абсолютно открыто. «Свое» пространство многомернее и сложнее «чужого» пространства, закрытого внешне и внутренне. Кроме того, «свое» пространство подвижно, в то время как «чужое» стационарно. Перемещения героя внутри хронотопа ведут к качественным изменениям в окружающем его мире: герой «осваивает» «чужое» пространство, модифицируя его и подчиняя собственной воле, превращая в «свое "чужое"». Однако подобные изменения радиально ограничены сферой прямого влияния героя и не сохраняются вне его присутствия.

«Поминальная молитва» (1989) – пьеса, обозначившая перелом в осмыслении автором пространственных координат как аксиологической

константы художественного мира произведения. Закономерным представляется разделение произведения на две части: в первой – «свое» пространство изображено как модель мира, имеющая прочные корни, несмотря на существующее где-то инородное пространство; во второй части «свое» пространство предельно сжимается и отрывается от основания, фиксирующего его прежде. «Чужой» мир разрушает пространство героев: с желанием изменить порядки в деревне из Киева приходит Перчик, затем появляются «люди из города», устраивающие погром, уезжает Годл, уходит из дома Хава, умирает Голда, и, наконец, приходит предписание о выселении евреев за черту оседлости. Слово «черта», подхваченное героями, становится знаком смены пространственных координат: «Вот пришел господин урядник сообщить мне, что я, оказывается, жил здесь неправильно. И деды мои, и прадеды... Все здесь неправильно в могилах лежат. Потому что есть – черта!». Подвижность в данном случае является спасительной характеристикой «своего» пространства, позволяющей герою сохранить независимость в «чужом» мире.

Обозначившийся в «Поминальной молитве» новый тип соотношения «своего» и «чужого» пространств получает развитие в произведениях Горина первой половины 1990-х годов («Реинкарнация», «...Чума на оба ваши дома!», «Королевские игры»): «чужое» пространство разрушает «свое» пространство героя, сводит его к минимуму, сжимая до физических параметров тела. Разрушение «своего» пространства связано с изменениями в структуре времени: современность, противостоящая прошлому и не ведающая будущего, порождает не только временные, но и пространственные границы. Произведения конца 1980-х – первой половины 1990-х годов заметно отличаются как от написанных ранее, так и от произведений, созданных позднее. Герои-великаны ранних пьес и киноповестей Горина, несоразмерные окружающему их миру обывателей, управляющие временем и пространством и предлагающие подняться до их высот, уступают место героям, ищущим «свое» место в мире чужом и враждебном. Так, в пьесе «...Чума на оба ваши дома!» (1994) герои существуют в условиях жесткого разграничения «своего» и «чужого» пространств (Монтеки и Капулетти), осложненных к тому же ситуацией внутренней «чуждости» героев пространству, номинативно являющемуся «своим»: Розалина из рода Капулетти и Антонио из рода Монтеки – оба являются чужаками для своих семей. Отчужденность героев по отношению к окружающему миру нарастает по мере взаимного освоения личных пространств. Сначала Антонио и Розалина противостоят лишь своим семьям, затем всему городу и, наконец, целому миру. Понятия «дом» и «семья» в мире Монтеки-Капулетти синонимичны слову «род» и выступают в качестве исторически и пространственно ограниченного надындивидуального начала: «И эти люди говорят о благородстве, о чести и достоинстве домов?!»; «Я назначаю свадьбу двух семей!»; «Итак, Монтеки, я собрал семью, чтоб обсудить, как водится меж нами, проблемы дома...». Оба героя (Антонио и Розалина) инородны «семье» в данном понимании:

Антонио, по его собственному выражению, «не создан для семейного счастья», а Розалина – «сиротка», как говорит о ней сеньора Капулетти. «Чумной дом» (формула, заданная заглавием пьесы), разделяющий пространство на замкнутые топосы, в сознании героев противопоставлен кораблю как средству сопряжения пространств и символу безграничности. В финале пьесы обнаженные Антонио и Розалина, закованные в кандалы, идут навстречу кораблю сквозь строй плюющих и шипящих на них людей. Предельное сужение пространства до физических границ тела закономерно, казалось бы, приводит к разоблачению тела как очередной ступени пространственной экспансии. Однако нагота в пьесе осмысливается как признак принадлежности инопространству. Таким образом, раздеваясь, герои покидают «чужой» мир и освобождаются. Свободные от всего (нагие), «подвижные» герои несут «свое» пространство с собой, куда бы они не направлялись.

В произведениях второй половины 1990-х годов соотношение «своего» и «чужого» пространств принципиально изменяется. Довлеющий над героем «чужой» мир представлен по-прежнему, а вот пространство героя существенно трансформируется. Особенностью «своего» пространства, проявившейся в пьесах конца 1990-х годов, стало сведение к минимуму внешних различий с «чужим» пространством. Еще одним отличием «своего» пространства героев стала его дробность. Единое, ограниченное внешне, но внутренне открытое пространство сменилось цепочкой взаимосвязанных, но все же самостоятельных топосов – сцен. От использования культурно-исторических моделей условного хронотопа автор приходит к созданию цепочки сменяющих друг друга бытовых сценических площадок для персонажей как аналога жизненного пути-дороги. Быт жизни превращен Гориным в тотальный театр, все герои – в профессиональных актеров. Сцена и закулисы обозначаются как сообщающиеся пространства, и законы их едины. Пространства для выхода из роли герою не оставлено.

В последней пьесе Горина «Шут Балакирев» (1999) само существование границы между «своим» и «чужим» пространствами ставится под сомнение. Весь окружающий героя мир осознается им как «свой», точнее сказать, не осознается, ведь затуманенность сознания Балакирева не раз подчеркивается автором. Герой в данном случае только «осваивает» мир. В его сознании нет сложившейся модели мироздания, как нет ее и в сознании других персонажей. Для героя нет ничего за пределами освоенного пространства. Ложь, вражда, измена, смерть, любовь, вера, дружба, верность – все это существует в одном едином мире, не имеющем четких границ. Так, от идеального героя, существующего в мире внутренне безграничном, но внешне замкнутом, через ряд промежуточных форм Горин в последнем произведении приходит к такой модели мира, в которой граница «чужого» и «своего» пространств становится проницаемой.

Третий параграф озаглавлен «Смерть как топос и как ситуация перехода в произведениях Г.И. Горина». Тема смерти наличествует во всех произведениях Горина. В некоторых она заявлена уже в заглавии, например,

«Поминальная молитва», «Реинкарнация», в других раскрывается по мере движения сюжета. Герои Горина играют в смерть (Свифт, Счастливец и Несчастливцев), готовятся к встрече со смертью (Анна, Мюнхгаузен), умирают (Бубенцов, Голда, Зуйков, Петр) и попадают на «тот свет» (Балакирев). Смерть в текстах Горина – категория с ярко выраженными пространственными характеристиками. Переход между жизнью и смертью во многих произведениях изображается как путешествие в некую далекую страну. Герой не просто умирает, он переходит из одной точки пространства в другую. Путь – не только пространственное, но и нравственное преодоление. Герой, пускающийся в путь, разрывающий стабилизирующие его связи, – это герой открытый, с потенцией и интенцией развития и метаморфозы. Путь – чаще всего испытание. Соответственно, конец пути, его цель – это посвящение, становление героя и обретение нового онтологического (уже – социального) статуса. Поэтому смерть как результат пути, цель путешествия – своеобразная инициация, узаконивающая право героя быть собой. Смерть, по Горину, – главное событие в жизни героя. Герои умирают сознательно («умирать ходят»), самостоятельно избирая место и время смерти, иногда, как Свифт, совершая это неоднократно.

Пространство смерти, по Горину, антропологично: оно населено исключительно людьми. Это одновременно пространство культурной памяти человечества и индивидуально-личностное пространство каждого человека. Смерть, по Горину, не финал, а перерождение – «второй акт», но, тем не менее, она неизбежна как единственный приемлемый вариант самоопределения героя. Смерть трактуется в рамках религиозной (христианской и иудейской) традиции как жизнь в некоем небесном мире («далекой стране»), где придется отвечать за все земные деяния, и одновременно смерть понимается как откровение, дарованное герою, возможность, отстранившись от земной суеты, распознать собственное «я».

Типологию изображения смерти в произведениях Горина можно представить в виде двух соотносимых таксономических рядов. В зависимости от объекта, на который смерть оказывает влияние, подразделение таково: а) смерть физическая (смерть тела); б) смерть метафизическая (смерть духа). В зависимости от субъекта, воспринимающего смерть, выделяется: а) смерть реальная; б) смерть мнимая. Для главных героев произведений Горина физическая смерть является смертью мнимой, реальной является смерть метафизическая. Для остальных персонажей реальной смертью является смерть физическая, а метафизическая – мнимой.

Отношения героев со смертью являются гранью авторской концепции мира. Пространство и время, по Горину, представляются вне жестких исторических, географических и социальных границ. Для него все люди – соседи и современники, нет непреодолимых различий между сегодня и завтра, между здесь и там. Если Мюнхгаузен и Свифт – современники Овидия, Шекспира и Матфея, значит Шекспир, Овидий и Матфей живы, или же Мюнхгаузен и Свифт мертвы. Отсюда неопределенность возраста героев Горина 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». Герои Горина помнят, они помнят о смерти и потому живут полной жизнью: их пространство – это пространство, в котором все объекты равноприближены и имеют неоспоримую ценность; их время – это время исключительных событий.

Кроме проблемы разомкнутости времени и пространства, прямое отношение к пониманию горинской концепции смерти имеет проблема имени персонажа. Мюнхгаузен, Свифт, Калиостро, Счастливец и Несчастливец, Петр I, Ленин – эти имена укоренены в сознании человечества и наполнены определенными смыслами. Новая жизнь имени в новых обстоятельствах и среди новых персонажей – это ли не желаемое преодоление смерти. Но таким внешним возрождением связь между понятиями «имя» и «смерть» не исчерпывается. Имя в произведениях Горина по мере движения сюжета претерпевает изменения, кочует от персонажа к персонажу, наполняется новыми значениями, умирает и возрождается.

Главный закон жизни героев Горина – игра, верными этому закону они остаются и на пороге смерти. Игра – поведение, обратное обыденному, но не лишенное регламентации: правила и условия игры определяет играющий и нарушить их в пределах игры не может. Удовольствие от соблюдения правил в игре обусловлено тем, что они приняты для себя собственным сознанием, а не установлены извне. Таким образом, игра – это проявление свободы воли. Данная логика изучения горинской концепции смерти из всех возможных вариантов игры выделяет феномен «игры в смерть». Герои Горина, не страшась, играют со смертью. Мюнхгаузен умирает и воскресает по собственному желанию. Декан Свифт разыгрывает смерть строго по часам, как театральное представление. Калиостро останавливает сердце. Балакирев становится живой мишенью и попадает на «тот свет». «Игра в смерть» приводит к пересечению параллельных пространств (живого и мертвого), сопряжению разных временных пластов (прошлого, настоящего, будущего), феноменам двойничества и неузнавания.

Единственное произведение Горина, в котором смерть героя реализуется посредством перемещения на «тот свет», где пространственные характеристики смерти обретают зримое трехмерное воплощение, это последняя пьеса автора – «Шут Балакирев». Пространство «того света» организовано в горизонтальной и вертикальной плоскостях. Центром его является веревка, спускающаяся с неба, около которой «мертвые» ходят кругами. Веревка (разновидность горинской веревочной лестницы), связующая миры в пьесе «Шут Балакирев», отсылает читателя-зрителя к «вавилонскому» мотиву, но вывернутому наизнанку. Герой с ее помощью пытается не влезть на небо, а вернуться с неба на землю. Традиционная оппозиция «верх – низ» в данном контексте представляется следующим

образом: мир мертвых – низ, мир живых – верх. Характерно, что Бог, в соответствии с данной системой координат, располагается над миром мертвых: «Петр. За Ванечку!! (При этих словах откуда-то сверху упал второй конец веревки) Смотри! Добрый знак! Не иначе, Господь твой канат на блок повесил!».

Будущее героя буквально оказывается в его руках в виде веревки, возвращающей в жизнь. Персонажи пьесы Горина раскрываются в рамках дихотомии «рыбарь – пастырь». Оба героя в земной жизни были пастырями: Иван буквально пас коров; Петр был владыкой огромной державы. Но оба со своими задачами не справились. Растеряв паству, пастыри остались не у дел. Единственный путь спасения – ученичество у истинного пастыря, поиск истины, ее «ловля» посредством превращения в рыбаря (рыбака). То, что герои становятся рыбаками, не значит, что они не могут быть пастырями. Балакиреву дается шанс начать жизнь сначала, а для сбора «паствы» в руки вкладывается «заморская дудка» – фагот, о котором Петр говорит: «Я вот за границей дудку видел – так от ее музыки стада тучнели на глазах...».

Наряду с христианскими мотивами в пьесе «Шут Балакирев» выявляются иудейские моральные мотивы, в первую очередь, связанные с пространственными характеристиками смерти. Как известно, в христианстве пространство смерти представлено, как минимум, двумя противопоставленными топосами – Адам и Раем. В пьесе Горина данное деление отсутствует. Горинское пространство «того света» соответствует представлениям о нем, сложившимся в иудаизме: пространство смерти – замкнутое пространство очищения. Кроме того, с иудаистскими представлениями о смерти согласуется и избранный Гориним вариант наказания, которому подвергаются после смерти согрешившие герои (огонь стыда).

Вторая глава «Пьесы и киноповести Г.И. Горина конца 1970-х – 1990-х годов в аспекте проблемы героя» состоит из двух параграфов. **Первый параграф** озаглавлен «**Центральный герой произведений Г.И. Горина в ситуации противостояния как структура и проблема**». Обращение к уже существующим в культуре знаковым именам и их парадоксальное (игровое) осмысление – принцип, формирующий художественную систему автора. Горина интересуют «гротесковые» личности – укрупненные массовым сознанием до невероятных размеров, двоящиеся, сочетающие в себе несочетаемые черты, существующие, как правило, одновременно в двух известных претекстах – реально-историческом и литературно-художественном: немецкий барон и российский офицер, еще при жизни ставший героем фантастической, при этом почти биографической книги; английский писатель, автор произведения, вошедшего в золотой фонд мировой литературы, отстаивавший права ирландцев и сделавший власти «скромное предложение» продавать голодающих ирландских детей на мясо,

к тому же управляющий небесными телами⁴; английский монарх-многоженец, отлученный от церкви и создавший собственную; первый российский император, великий реформатор и Антихрист, упразднивший патриаршество, и т.д. Интерес Горина к «гротесковым» прототипам закономерен на фоне общего внимания к эстетике гротеска в литературе 1970-х – 1980-х годов, фиксируемого специалистами (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий). Гротеск его интересует как онтологическое явление. Драматурга влечет сам процесс становления героя – изменение пропорций соотношения реального человека и среды, «увеличение» человека до «героических» размеров, влекущее трансформацию пространственно-временного континуума.

Заданная именем прототипа неоднородность осложняется в произведениях Горина одновременной проекцией героя в трех семантических планах. Во-первых, во всех анализируемых произведениях художника герой осмысливается как не тождественный протогорою, причем часто вступающий с ним в парадоксальные отношения. При этом он все же проецируется в прошлое одновременно как объект и субъект культурной памяти человечества. Во-вторых, все герои Горина связаны между собой, что находит выражение в системе кочующих из произведения в произведение топосов. Наглядным примером может служить топос «лестница», рассматриваемый в диссертации в качестве переходного. Мюнхгаузен, покидающий трехмерное пространство посредством веревочной лестницы, передает эстафету Свифту, спускающему с лестницы доктора Симпсона, дальше – Кину, предлагающему королю Георгу уйти в вечность при помощи корабельного каната, Алексею Федяшеву, который с целью оживления пытается занести по лестнице статую прекрасной дамы, и, наконец, Ивану Балакиреву, которого корабельный канат вытягивает с «того света». В этом плане герой всегда незавершен и потому устремлен в будущее. В-третьих, герои Горина, обитающие, как правило, в мире исторических декораций и костюмов, программно связаны и с живой современностью, отраженной в их языке, в расстановке позиций, нюансах смысла и т.д.

Неоднородность горинских героев проявляется через особые отношения со временем и пространством. Всех персонажей произведений автора можно разделить на персонажей, обладающих способностью перехода, и персонажей, не обладающих способностью перехода.

Формально система персонажей «Того самого Мюнхгаузена», самого раннего из анализируемых произведений, построена по романтической схеме. «Романтическое направление» в советской литературе признавалось критиками и литературоведами, приветствовался и герой-бунтарь,

⁴ В. Муравьев в книге «Джонатан Свифт» пишет: «Как-то на площади перед собором собралась и подняла шум многочисленная толпа. Свифту доложили, что это горожане готовятся наблюдать солнечное затмение. Раздраженный Свифт велел передать собравшимся, что декан отменяет затмение. Толпа затихла и почтительно разошлась». Кроме того, в «Путешествиях Гулливера» упоминаются два спутника Марса, открытые только в XIX веке.

противостоящий несправедливому общественному устройству. Представляется, что Горин сознательно обращается к романтической схеме, но не в ее горьковско-байроновском варианте, а в свойственной творчеству Э.Т.А. Гофмана разновидности: в ней энтузиаст противопоставлен филистерам. Среди филистеров выделяется особая группа «хороших людей, но плохих музыкантов» (Марта и Томас, музыканты). Они способны любить энтузиаста, но не способны понять его. Все, кроме Мюнхгаузена, живут по правилам, неизвестно кем и для чего установленным, они – обыватели. И только Мюнхгаузен творит мир вокруг себя и ломает традиционные представления обо всем существующем. В легкоузнаваемую схему романтического конфликтного двоимирия, автор помещает знакомого читателю с детства персонажа, на первый взгляд в ней абсолютно неуместного. Такое парадоксальное единение позволяет Горину расширить смысловую палитру произведения – от героико-трагических до иронико-сатирических оттенков.

Внешне Мюнхгаузен, как и героини-романтики, всегда остается одинок, быть понятым он может лишь в среде таких же, как он, энтузиастов. Отсюда постоянное существование Мюнхгаузена в двух реалиях: мир, населенный обычными людьми, и мир, где можно общаться с Аристотелем, Ньютоном, Шекспиром, Рембрандтом, Овидием и Матфеем. Однако в остальных своих проявлениях герой Горина далек от романтического идеала. Прежде всего Мюнхгаузен чрезвычайно самодостаточен. Конфликт с обществом зарождается не из внутренней неудовлетворенности и дисгармоничности героя, а лишь как обоюдодопустимая (традиционная) форма взаимодействия, условность которой осознается обеими сторонами. Везде, куда бы ни шел барон (его дом, трактир, тюрьма, городская площадь, крепость), звучит музыка, что, с одной стороны, подтверждает музыкально-энтузиастскую сущность героя, а с другой – именно музыкальная тема позволяет вскрыть ключевую особенность взаимоотношений Мюнхгаузена с остальными персонажами. Они мыслят Мюнхгаузена в рамках обозначенной романтической формулы и стремятся разыграть ее с соблюдением всех формальных признаков. Так, в финальной сцене испытания Мюнхгаузена повествователь с известной долей иронии отмечает: «Дирижер эффектным жестом добился задушевного пианиссимо»; «Дирижер, искусно варьируя нюансами оркестрового звучания, попытался слиться с произносимым текстом».

Если герои романтических произведений не признавались обществом (другими персонажами) по причине отсутствия у него особого зренья, позволяющего разглядеть в герое избранника, то персонажи «Того самого Мюнхгаузена», напротив, видят исключительность барона и признают его место в ряду выдающихся личностей. Характерно, что они не только признают в Мюнхгаузене исключительную личность, но и жестко требуют от него этой исключительности соответствовать: «...Вы скажете суду, что он – Мюнхгаузен. Но разве это так? Этот сытый торговец, этот тихий семьянин – Мюнхгаузен? Побойтесь Бога!». Проблема взаимоотношений Мюнхгаузена и

окружающих его «бюргеров» кроется как раз в этом острашении барона, с которым он пытается бороться. Свободное существование барона угрожает сложившемуся мироустройству, поэтому окружающие пытаются жестко ограничить его. Сначала барона объявляют сумасшедшим, затем вынуждают покончить жизнь самоубийством (превратившись в садовника Миллера) и, наконец, предлагают принять смерть по решению «неправедного» суда. Все три звена пошагового развития сюжета «обеспечивают» герою славу и почитание потомков, а обществу безопасность, поскольку таким образом герой автоматически переносится из обыденной реальности в сферу легендарной героики, то есть в сферу несуществующего.

Барон Мюнхгаузен – идеальный герой Горина: романтик по духу, тонкий, ироничный, свободный, умный – своего рода Тиль-интеллектуал, чей бунт не требует крови, потому как его война ведется на поле культуры за право человека быть источником смысла. Однако культурная миссия Мюнхгаузена и жизненно необходимая ему свобода творчества неизбежно вступают в противоречие. Одновременное сосуществование в мире филистеров и в мире энтузиастов, смена культур и эпох, необходимость перевода собственных мыслей на язык обыденной реальности требуют чрезвычайного ментального напряжения. В таком состоянии нельзя оставаться бесконечно, необходимо решать, чему ты отдаешь предпочтение. И Мюнхгаузен решает: он остается верен самому себе. В этом плане показателен финал произведения: жизненный путь Мюнхгаузена символически реализуется бесконечной лестницей, уходящей в небеса. Мюнхгаузен, управляющий временем и пространством, покидает трехмерное измерение и уходит в реальность, не имеющую «рациональных» границ.

Анализ пьес и киноповестей в диахронном аспекте показывает, что от идеального моногероя, существующего в мире внутренне безграничном, но внешне замкнутом, через ряд промежуточных форм Горин в поздних произведениях приходит к такой модели мира, ядром которой является двуперсонная структура. В произведениях 1970-х годов Горин пытался создать так называемый «первый круг» героя, в который бы входили верный слуга и любимая женщина («Тот самый Мюнхгаузен»), затем этот круг расширился до слуги, двух любящих женщин и единомышленников («Дом, который построил Свифт» и «Кин IV») и, наконец, он сросся с героем, породив двуперсонную структуру («Королевские игры», «...Чума на оба ваши дома!», «Счастливец-Несчастливцев», «Шут Балакирев»). Утратив идеальность, герои Горина обрели большую «жизнестойкость» за счет парности, осознанной и как прием, и как ценность. Так, центральные герои пьес «Королевские игры» (1995) и «...Чума на оба ваши дома!» (1994) – «он и она», мужчина и женщина. Оба сюжета представляются закономерным направлением творческих исканий автора. Еще в «Том самом Мюнхгаузене» Горин сформулировал круг интересующих его проблем во взаимоотношениях героя с женщинами. В разговоре Мюнхгаузена с Пастором высвечиваются будущие сюжетные ходы пьес «Королевские игры» и «...Чума на оба ваши дома!» – брак без любви, истинная любовь,

двоеженство, развод, женоубийство. Однако сформулированные в конце 1970-х годов проблемы взаимоотношений героя с женщинами, сюжетно развиваясь, в пьесах середины 1990-х годов переосмысливаются Гориным на уровне субъектной организации произведений: вместо героя и его женщины автор выводит на сцену героя и героиню. В пьесах «о любви» Горин пытается решить проблему законности взаимоотношений мужчины и женщины, проблему необходимости бытия–для–других даже в таких интимных вопросах, как любовь.

В пьесе «Счастливец-Несчастливец» (1997) концептуальная парность героев задана уже заглавием. Герои равноправны и взаимозависимы: «*Несчастливец. Пошел к черту! Счастливец. Один?! Никогда...*»; «*Дон Жуан. Очевидно, на нас с тобой природой выделен какой-то общий процент болезненности... Как в сообщающихся сосудах: тебе – хуже, мне – лучше... Тебе – лучше, мне...*». Видимость иерархии в отношениях обусловлена распределением сценических амплуа: трагик и комик.

В системе персонажей последней пьесы Горина «Шут Балакирев» также выделяются два центральных персонажа – Иван Балакирев и царь Петр. В прологе пьесы Балакирев представляется следующим образом: «*Рядовой музыкантской роты Преображенского полка Иван Балакирев!*». Данная самохарактеристика важна для раскрытия образа горинского героя. Преображенский полк – это лейб-гвардия Петра I, созданная из «потешных» солдат Преображенской деревни. Военные игрища взрастили цвет российского войска. То, что считалось лишь потехой, превратилось в дело государственной важности. Причастность Балакирева к общности под названием «Преображенский полк» говорит о его амбивалентной сущности: с одной стороны, статус «потешника» и игровое отношение к действительности, с другой стороны, статус «гвардейца», защитника государя и государства, и деятельностный контроль над действительностью. Противоречивые на первый взгляд характеристики объединяются общей миссией творения: и потешная игра, и серьезное служение целью своей имеют преобразование российской действительности. Обостряется двойственность положения Балакирева из-за его принадлежности к «музыкантской роте»: здесь «служба» и «игра» (на музыкальном инструменте) вступают в новые отношения.

Шут Балакирев играет на фаготе, что отсылает читателя к другому «шуту» в русской литературе XX века по прозвищу Фагот, герою романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Одновременная шутовская и рыцарская трактовка этого персонажа стимулирует его соотнесение с персонажем горинской пьесы, также представленным в двух ипостасях. Горин работает с ассоциативной логикой читателя: рыцарь-шут на службе у дьявола и солдат-шут на службе у государя Российского.

Кроме облика шута и солдата, Иван Балакирев принимает в пьесе облик камер-курьера – государева вестника. Факт биографии прототипа горинского персонажа может быть переосмыслен в метафорическом ключе. Курьерство – промежуточная ипостась героя между шутовством и

служением. Герой-вестник отправляется на «тот свет» и возвращается обратно с посланием от Петра. Он связывает ушедшего «пастыря» с оставленными «агнцами» и становится их покровителем (как Гермес, покровительствовавший стадам и примирявший враждующие стороны). Именно в его руки Петр отдает фагот, от чьей музыки должны «тучнеть его стада».

Петр с кнутом в руках и Петр, целующий младенца, – вот два лика горинского персонажа, сплетающиеся воедино. Горин не выбирает какой-то один из них, двоящийся царь правит двоящимся миром. Главной особенностью образа Петра в тексте Горина является лиричность. Сцены с Екатериной занимают в общем объеме сцен персонажа большую долю. Царь влюблен и готов совершать подвиги: он поет серенады и взбирается к любимой на балкон, как Ромео. В первой картине второй части пьесы, номинально Петр уже мертв, но его образ преследует персонажей, воплотившись в восковой фигуре, изготовленной по приказу императрицы. Екатерина всячески пытается материализовать мужа: она носит его треуголку и трость, курит трубку, разгадывает волю Петра по снам; для нее это единственный способ спасти мир, который без царя стал разваливаться. Встреча Петра и Балакирева на «том свете» – закономерный итог вечной истории царя и шута. Неслучайно Петр цитирует строки из «Короля Лира» Шекспира. Иерархия, упраздняемая обоюдной игрой в земной жизни, более не существует. Царь – не царь, а просто Петр Алексеевич, и шут – не шут. Однако герои не завершены и здесь. Ответов, на тревожащие их вопросы нет, как нет их и в самом финале, открытом для героя, который готов играть дальше.

Второй параграф «Образ власти у Г.И. Горина в аспекте системы и типологии персонажей» фиксирует то, что персонажи, олицетворяющие собой власть, изображаются во всех текстах Горина. Типологизировать данных персонажей можно на основе выполняемых ими функций: 1) персонажи-вестники и исполнители чужой воли (офицеры в «Том самом Мюнхгаузене» и «Формуле любви»); 2) блюстители установленного порядка (герцог и бургомистр в «Том самом Мюнхгаузене», урядник в «Поминальной молитве», капитан милиции в «Счастливецеве-Несчастливецеве», Ягужинский в «Шуте Балакиреве» и др.); 3) правители-творцы (Георг IV в «Кине IV», Генрих VIII в «Королевских играх» и Петр I в «Шуте Балакиреве»).

Правители-творцы – самая немногочисленная, но наиболее сложная для характеристики группа персонажей (представителей власти), несмотря на то, что образы монархов, правивших в разных странах и в разное время, имеют в произведениях Горина общие черты, начиная с внешней импульсивности и склонности к выпивке и заканчивая особым восприятием собственной персоны в истории государства. Объектом художественного изображения в произведениях «Кин IV», «Королевские игры» и «Шут Балакирев» Горин избирает властителей, стремящихся к преобразованию реальной действительности, но преобразование это, как правило, в изображении драматурга имеет игровой характер.

Представления правителей-творцов об идеальном мироустройстве воплощаются Гориним на уровне мотивно-образных комплексов, образующих структурное ядро каждого персонажа. Для принца/короля Георга в «Кине IV» моделью идеального мироустройства становится «театр», в котором лучшая ложа отведена королю. Все субъекты в такой системе подразделяются на зрителей и актеров. В первой части пьесы принц Георг с переменным успехом превращается то в актера, то в зрителя. Во второй же части Георг пытается исполнять роль короля в театральной ложе, от улыбок и аплодисментов которого зависят и зрители, и актеры. Кроме того, Георг желает стать постановщиком спектакля, где в качестве сюжета избирает собственную смерть и похороны. В пьесе «Королевские игры» мотивно-образным комплексом, задающим параметры мира Генриха VIII, становится «охота». Закономерным представляется разделение всех участников «охоты» на охотников и добычу. Однако группа охотников неоднородна: в ней выделяется главный охотник – сам Генрих, егерь – загонщики, и еще один персонаж, изначально (в системе представлений Генриха) добыча, совершившая «переход» в группу охотников, – королева Анна. В пьесе «Шут Балакирев» представления Петра о мироустройстве воплощаются посредством мотивно-образного комплекса «шутовской оркестр». Петр, мыслящий себя дирижером шутовского оркестра, упраздняющим иерархию, переоценивает возможности «музыкантов», не готовых к импровизации. Без дирижера оркестр рассыпается. Единственной жизнестойкой формой существования оказывается «соло», которое в финале пьесы исполняет Иван Балакирев, понукаемый Петром: «Ты только играй, не робей...».

Особую группу у Горина составляют персонажи, обличенные властью церкви: пастор Франц Мусс в «Том самом Мюнхгаузене», поп и ребе в «Поминальной молитве», францисканец Лоренцо в «...Чуме на оба ваши дома!», кардинал Вулси в «Королевских играх» и священник, чей голос звучит в финале «Реинкарнации». Создаваемые автором образы духовных отцов чрезвычайно разнятся как с точки зрения формальной организации (место в системе персонажей, авторская оценка), так и по культурно-этическому содержанию, выражаемых ими идей. В произведениях Горина «Тот самый Мюнхгаузен», «Королевские игры», «Поминальная молитва» и «...Чума на оба ваши дома!» образы священнослужителей предъявлены читателю в самом начале произведений как своеобразные индикаторы, определяющие степень расхождения окружающего мира и мира героя. Пьеса «Реинкарнация» (1992) – единственное произведения Горина, в котором священнослужитель становится образцом для героя, но это священнослужитель, разуверившийся в формальном служении, «отчаявшийся», способный совершить «переход». Тема борьбы за «свою веру» превращается в пьесе в тему веры как таковой.

Горин исследует не только способы взаимодействия героя и властителя, героя и священнослужителя, но также властителя и священнослужителя. Модель, в которой властитель может иметь «свою

веру», представлена автором в пьесе «Королевские игры». Уже в заглавии произведения автор задает параметры интересующей его проблемы – что может быть, если власть, обычно противостоящая системе взглядов героя (в частности, установке на игровое восприятие жизни), примерит на себя его маску. «Своя вера» для Генриха не принцип, а всего лишь роль, игра. Фигура кардинала Вулси – знак потери церковью своего значения. Смещение власти и церкви, по Горину, приводит к неизбежному доминированию одной из составляющих. Различие остается лишь на уровне формы – пышного одеяния. Если в «Тиле» нечестивые служители церкви были равны нечестивой власти, то в «Королевских играх» кардинал абсолютно подчинен королю, он «пешка», которой можно пожертвовать ради победы. В пьесе «...Чума на оба ваши дома!», напротив, фигура монаха Лоренцо доминирует над представителем власти – герцогом Вероны. Он дважды не позволяет герцогу принять неверное решение, сначала прервав венчание Антонио и Розалины, а затем – их казнь. В финале произведения Лоренцо остается на сцене один, берет в руки перо и завершает историю Антонио и Розалины. Священнослужитель, превратившийся в актера, и актер, играющий священнослужителя и, по сути, замещающий его, – амбивалентный итог творческих исканий автора. В этом смысле принципиально отсутствие персонажа-священника в последнем произведении Горина (наличие такового в тексте было бы органично в силу хронологических и сюжетных особенностей). Горин в «Шуте Балакиреве» нивелирует позицию посредника между человеком и Богом.

В художественной системе автора власть показана как явление многоступенчатое, иерархически устроенное, и в то же время как некое сакральное, абсолютное, неделимое начало. Поэтому взаимоотношения героя и власти в произведениях Горина, с одной стороны, представлены как противостояние независимой единицы упорядоченному множеству, а с другой стороны, являют собой диалог равновеликих начал.

Распределение мест в сложной системе «Бог–Священнослужитель– Властитель–Человек» принципиально для драматурга. Возвышение священнослужителя и властителя над простым человеком, по Горину, может быть оправдано лишь исключительными личными качествами, свидетельствующими о действительной связи с Богом – Всевышним (в иерархической логике). Проблема становится еще острее, когда на месте простого человека оказывается герой творящий и играющий. Исследуя разные культурно-исторические формы мироустройства, автор пытается представить наиболее жизнеспособную модель взаимодействия героя, Бога и власти.

В пьесах и киноповестях Горина играют практически все: не только центральные, но и второстепенные персонажи. Автор изображает традиционные игровые формы, существующие в культуре, во всем их многообразии: суд, дуэль, драма, поэзия, музыка, маскарад, свадьба, похороны и т.д. Необходимость овнешненного бытия для других закономерно приводит героев Горина к игре как единственной возможной

форме проявления свободного «я». Одной из форм игр, размыкающих границы не только внутри посвященных групп, но и на уровне сложной иерархической системы, которой является государство, становится «игра в царя». Впервые тему игры во властителя Горин поднимает в пьесе «Кин IV», затем обращается к ней в «Королевских играх» и, наконец, детально разрабатывает в «Шуте Балакиреве».

Взаимоотношения Георга и Кина, короля и шута, выстраиваются Гориним как игровые, внешне свободные, но внутренне регламентированные, исключительные, противопоставленные обыденным отношениям, принятым в окружающем их мире. Король выходит на условные театральные подмости, соревнуясь с Кином в актерской игре. Однако подобная «игра в игру» слишком сложна для короля, стремящегося к необременительному веселью. Игра «в царя», в которой иерархические отношения между королем и шутом нивелируются, постоянно прерывается по причине взаимного нежелания героев оставаться в рамках существующих правил и однажды избранных ролей. Игра Георга представлена в пьесе исключительно как внешнее явление, что подчеркивается его постоянными переодеваниями. Тогда как для Кина игра – сущностная характеристика самой жизни.

В пьесе «Королевские игры» Горин значительно усложняет схему. Вынесенное в заглавную позицию словосочетание «королевские игры» предельно актуализирует данную проблематику. В «игру в царя» вовлечены все персонажи – как центральные, так и второстепенные. Ключевыми субъектами игры являются Генрих и Анна, одновременно оспаривающие позицию властителя и ратующие за равенство. Однако мера включенности в игру Генриха и Анны различна. Король оставляет за собой право выхода из игры, тогда как для Анны подобный выход невозможен.

Несмотря на представленный в пьесе мотив «царя-раба», ключевое для «игры в царя» правило упразднения иерархических отношений не работает. Игры короля внешне разнообразны (он играет в любовь, играет в независимость, играет в безумие и т.д.), но сюжетная схема королевских игр всегда одна – это охота. Обозначенная схема имеет постоянный свод правил и ролей: охотник выслеживает жертву, вступает с ней в единоборство и убивает.

В пьесе «Шут Балакирев» дистрибуция персонажей осуществляется по степени их включенности в «игру в царя» и в зависимости от занимаемой в этой игре позиции. Всех персонажей пьесы можно представить как тех или иных субъектов «игры»: 1) играющий царь; 2) царь-раб; 3) самозванец; 4) свита. Разные субъекты «игры в царя», по Горину, наделены разными функциями и возможностями, но семантические поля субъектов, принадлежащих к различным по отношению к «игре» группам, соприкасаются: при определенных условиях возможно их взаимопроникновение и взаимодополнение. Центральную, самую независимую позицию в «игре» занимает персонаж, условно обозначенный как «играющий царь», это – Петр I. Он начинает игру и устанавливает ее

правила, только он имеет право «назначить царя» и «сместить» его, не нарушая при этом самого хода «игры». Оппонентом «играющего царя» является «царь-раб», или «царь-шут», – Иван Балакирев, он оппонирует и сопровождает царю одновременно. «Царь-раб» – это царь на время карнавального игрища, то есть на определенный срок, однако время карнавала так же непредсказуемо, как и все происходящее в течение него. Принципиальная нелинейность игрового времени, его повторяемость, неопределенность начала и конца позволяют субъектам «игры» проигрывать одну и ту же ситуацию неоднократно, в пьесе Горина «Шут Балакирев» такой ситуацией становится провозглашение царя. Вслед за Петром «царем» провозглашаются Иван, Екатерина, Петруша, Дуня, и, наконец, сам себя провозглашает Меншиков.

Другой наиболее частой у Горина формой игры является игра «в смерть». Мортальные мотивы пронизывают творчество драматурга. Обратной стороной игры «в смерть» в произведениях Горина является игра «в бессмертие». Игра «в бессмертие», по Горину, – это форма преемственности («освоения») культурного опыта человечества, включение его в полном объеме героем в собственную биографию. Память культуры дарит бессмертие герою.

Игра как абсолютная ценность формирует систему аксиологических констант центральных героев произведений Горина. Для остальных персонажей игра – ограниченное во времени и пространстве, повторяющееся, регламентированное действие миметического характера. Для Мюнхгаузена, Свифта, Кина, Счастливецва и Несчастливецва, Балакирева и Петра игра – безграничное, единичное явление, «сама жизнь», непрекращающаяся даже после смерти. Основной характеристикой такого рода игры становится импровизация.

Авторитетные специалисты отмечают в современной драме «раскрепощение театрально-зрелищных форм»⁵, «уход от жанровой чистоты», характерность «стремления к трагикомическому в целом»⁶. Жанровые определения, создаваемые Гориним («комические фантазии», «фантазия по мотивам...», «театральная фантазия», «театральные безумства»), – своеобразный ключ к пониманию текстов, который автор вручает читателю. Сон, безумие, фантазия, не имеющие четких границ и привычных форм выражения, представляются естественной альтернативой массовому искусству XX века. При этом Горин на протяжении всего творческого пути остается верен трагикомической эстетике.

Предельно сгущая и акцентируя игровые формы взаимоотношений героев, Горин осваивает описанный культурологами прием «иллюзорно-релятивного контакта с культурным всем». Искусство, как отмечает Н.А. Ястребова, стремится помочь человеку найти опору, «те точки, которые

⁵ Козлова С.М. Безличный герой современной драмы // Русская литература в XX веке. Имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2009. – Вып. 10. – С.341.

⁶ Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М., 2006. – С.205–206.

помогут сохранить эстетический баланс, некую соотнесенность, соразмерность, скоординированность мира по отношению к человеку»⁷. Игра, в соответствии с данной логикой, – «механизм партнерства с неизвестным», порождающий ситуацию «игрового равенства», равенства игрока (человека) и обстоятельств. Таким образом, игра одновременно ведет к очеловечиванию обстоятельств, наделению их способностью диалога и к укрупнению человека, его соизмерению с игровым партнером. Игровое начало объединяет произведения Горина в единый сверхтекст, в пределах которого не только персонажи, но и сам автор включаются в игру.

В заключении подводятся итоги исследования и формулируются основные выводы.

⁷ Ястребова Н.А. На грани и через грань. Тенденции художественного сознания XX века // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. М., 2002. – С.164.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ

Публикации в изданиях, рекомендуемых ВАК:

1. Федорова Н.К. Концепция смерти в пьесах и киноповестях Г.И. Горина // Вестник ТюмГУ. – 2006. – №8. – С.30–34.
2. Федорова Н.К. Формула «театр в театре» в пьесах Г.И. Горина 1990-х годов // Вестник ТюмГУ. – 2009. – №1. – С.160–165.

В других изданиях:

3. Ланитина (Федорова) Н.К. Счастливец-Несчастливцев конца 20 века: к динамике художественного этносознания // Этнокультурное пространство региона и языковое сознание. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2006. – Ч.1. – С.92–94.
4. Федорова Н.К. Россия и Германия в киноповести Григория Горина «Тот самый Мюнхгаузен» (герой и хронотоп) // Aus Sibirien – 2006. Тюмень: Экспресс, 2006. – С.224–226.
5. Федорова Н.К. Структура героя пьес и киноповестей Г.И. Горина (к проблеме динамики творчества художника) // От текста к контексту. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2006. – Вып.5. – С.94–98.
6. Федорова Н.К. Образ чиновника в киноповести Г.И. Горина «Тот самый Мюнхгаузен» // Русский язык как фактор стабильности государства и нравственного здоровья нации. Тюмень: Мандр и К^a, 2008. – Ч.2. – С.219–223.
7. Федорова Н.К. «Игра в царя» в пьесе Г.И. Горина «Шут Балакирев» // Русский мир в духовном сознании народов России. Тюмень: Вектор Бук, 2008. – С.234–236.
8. Федорова Н.К. Смерть как предмет изображения в произведениях Г.И. Горина 1980-90-х гг. // От текста к контексту. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2008. – Вып.7. – С.46–48.
9. Федорова Н.К. «Русский мир» в пьесе Г.И. Горина «Шут Балакирев»: герой и хронотоп // Филологическое пространство Тюменского региона. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2010. – С.254–259.
10. Федорова Н.К. Хронотоп киноповестей и пьес Г.И. Горина конца 1970-х – 1990-х годов // Время как объект изображения, творчества и рефлексии. Иркутск: Иркутск. гос. ун-т, 2010. – С.427–436.