

*На правах рукописи*

Ранкс Ольга Константиновна

ПОЭТИКА УСЛОВНОГО ТЕАТРА В ИСПАНИИ  
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА  
(Х. Бенаvente, М. де Унамуно, Х. Грау)

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(европейская и американская литература)

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва – 2011

Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова

**Научный руководитель:**

доктор филологических наук,  
профессор  
**Пискунова Светлана Ильинична**

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения,  
кандидат филологических наук,  
ведущий научный сотрудник,  
заведующий отделом  
**Ветрова Татьяна Николаевна**  
НИИ киноискусства ВГИКа  
им. С.А. Герасимова

кандидат филологических наук,  
доцент  
**Можаева Анита Борисовна**  
Литературный институт  
им. А.М. Горького

**Ведущая организация:**

Российский государственный гуманитарный университет

Защита состоится «28» октября 2011 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В.Ломоносова по адресу: 119991, г.Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, филологический факультет, 1-й учебный корпус, аудитория № 970

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Отдела диссертаций в Фундаментальной библиотеке МГУ им. М.В. Ломоносова по адресу: г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27 (сектор «А», 8 этаж, к. 812)

Автореферат разослан «\_\_\_» сентября 2011 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук,  
доцент

А.В. Сергеев

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Цель** настоящего исследования – анализ поэтики испанского условного театра рубежа XIX–XX столетий, переходного периода в истории испанской культуры, границы которого традиционно определяются с середины 90-х годов XIX века до середины 20-х годов XX века, то есть от начала деятельности писателей «поколения 98 года» до появления «поколения 27 года». Выбор темы диссертации обусловлен необходимостью осмысления испанского театра этого времени, прежде всего в эстетическом плане, так как немногочисленные работы испанских исследователей (Ф.Руиса Рамона, А.Беренгера, Р. де ла Фуэнте Бальестероса), посвященные этому феномену, сосредоточены почти исключительно на социо-культурном аспекте. Н – о

Методологически более адекватны предмету исследования работы русских литературоведов и театроведов, таких как И.А. Тертерян, В.Ю. Силюнас. Но и отечественные исследователи подходят к испанскому театру обозначенного периода выборочно. В первой и единственной русской монографии об испанском театре XX века В.Ю. Силюнаса «Испанская драма XX века» (1980) представлены наиболее крупные фигуры испанской театральной жизни «поколения 98 года» (М. де Унамуно, Р. М. дель Валье-Инклан). Известный театровед отмечает игровую природу испанского театра первой трети столетия, но к проблеме условного театра непосредственно не обращается, концентрируясь на первостепенной задаче – осмыслить типологию испанской драмы XX века в целом. И.А. Тертерян («Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века», 1973) значительно большее внимание уделяет прозе и поэзии испанских писателей-классиков первой половины столетия и если обращается к испанскому театру, то в его вершинных, классических проявлениях.

**Предметом** непосредственного изучения станут авторы, объединяемые в диссертации в группу создателей «условного театра»: Х. Бенавенте (Jacinto Benavente, 1866–1954), М. де Унамуно (Miguel de Unamuno, 1864–1936) и Х. Грау (Jacinto Grau, 1877–1958). Эти драматурги обращаются к театру

условно-прозаическому, тем самым – в отличие от того же Э. Маркины – сознательно отказываясь от поэтического слова как формы воздействия на зрителя. Пренебрегая такими проверенными и популярными у испанского массового зрителя жанрами, как сарсуэла, сайнет и астракан<sup>1</sup>, каждый из них на базе наиболее древних театральных жанров – трагедии и фарса – разрабатывает особые принципы построения и развития драматического действия, подчиненные новому видению человека в культуре XX века, новому пониманию целей и границ человеческой активности.

Говоря об условном театре, автор диссертации ориентируется на типологию театральных форм, предложенную К. Рудницким в книге «Режиссер Мейерхольд» (1969), в которой ученый сопоставляет и противопоставляет друг другу театр «прямых жизненных соответствий» и условный театр. Согласно К. Рудницкому, основное отличие условного театра от театра «прямых жизненных соответствий» определяется не его тематикой, но трактовкой сценического действия. Условный театр, в отличие от театра «прямых жизненных соответствий», стремящегося создать иллюзию жизни, преобразует действительность, концентрируется на самых значительных событиях, вынося на сцену «динамические сгустки реальности».

Различия между двумя видами театра проявляются и в жанровой сфере: театр «прямых жизненных соответствий» предпочитает драму, которая позволяет использовать достоверные детали, как бытовые, так и психологические. Условный театр, напротив, ориентируется на «крайние жанры», такие как трагедия и фарс, заранее сообщая зрителю об эмоциональной окраске действия, позволяя ему развиваться в рамках уже «организованной, опозитивированной» реальности. Таким образом, заранее

---

<sup>1</sup> Сарсуэла – жанр, сочетающий в себе разговорный и музыкальный типы театра, близкий по структуре и духу записной оперетте. Сайнет – небольшая пьеса, чаще всего комического характера, сосредоточенная на изображении сцен из народной жизни. Астракан (название восходит к испанскому звучанию названия города Астрахань) – стихотворный жанр, созданный испанским драматургом П. Муньосом Сека, восходящий к комической миниатюре и комедии нравов.

театрализованное сценическое пространство условного театра становится основой для возникновения в пьесах элементов метатеатра, зародившегося в Европе еще в эпоху барокко.

Но, как отмечает К. Рудницкий, понятие условности подвижно. В некоторых ситуациях, особенно в эпохи культурного слома, театральная условность, одной из доминантных функций которой является «остранение», может проявлять себя даже в театре «прямых жизненных соответствий». Так, в Испании конца XIX века на сцене царил позднеромантический, ориентированный на массового буржуазного зрителя театр Х. Эчегарая. В своем творчестве популярный драматург ориентировался, прежде всего, на вкусы и желания публики, воспринимавшей реальность сквозь призму литературных романтических клише. Пьесы Эчегарая зрелищны, насыщены событиями и страстями. Но к концу XIX века экспрессивность эчегараевского театра утратила новизну и былое воздействие на зрителя, в результате чего на испанской сцене произошла своего рода инверсия условностей: становление нового испанского театра в последнее десятилетие XIX — начале XX века первоначально оказалось сопряжено с театром «прямых жизненных соответствий», искусно соединенным Х.Бенаvente с опытом французской «хорошо сделанной» пьесы. Хотя уже с середины 1900-х годов новаторский театр Испании, в создании которого большую роль сыграл тот же Бенаvente, начинает развиваться по линии усиления театральной условности.

Для исследования испанского условного театра необходимо решить ряд **задач**, таких как:

- исследование жанрового своеобразия творчества писателей-модернистов на фоне жанровых традиций, сложившихся в испанском театре конца XIX века;
- анализ наиболее репрезентативных произведений драматургов-новаторов, в чьем творчестве проявились характерные особенности условного театра XX века;

- прояснение места, занимаемого каждым из исследуемых произведений и авторов, в истории развития условного театра как одной из форм новаторского театра Испании.

В качестве **объекта исследования** были выбраны произведения, признаваемые классикой испанской и мировой драматургии XX века: комедия Х. Бенаvente «Игра интересов» (“Los intereses creados”, 1907) и его сельская драма «Проклятая» (“La malquerida”, 1913), трагедия М.де Унамуно «Федра» (“Fedra”, 1910) и его драма «Соледад» (“Soledad”, 1921), трагедия Х. Грау «Граф Аларкос» (“El conde Alarcos”, 1907) и его трагикомический фарс «Сеньор Пигмалион» (“El senor de Pigmalion”, 1921). В центре исследования – поэтика условности, проявляющаяся уже в самой жанровой ориентации избранных для анализа пьес, базирующейся на тяготении условного театра к крайним жанровым формам – трагедии и фарсу.

**Актуальность работы** заключается в том, что исследование специфических форм испанского условного театра начала XX века дает возможность выявить новый тип творческой активности, начавший формироваться в Испании на рубеже столетий и ставший отражением кардинального парадигматического слома в европейской культуре. При этом, если театроведов интересует сценическое воплощение пьес условного театра, то в настоящей работе анализ сосредоточен на драматургическом конфликте и принципах создания образов героев, отличающихся от героев театра «прямых жизненных соответствий».

**Методологическую основу** работы составляют теоретические выступления испанских драматургов, осмысляющих как собственное творчество, так и состояние современной испанской драмы; труды по эстетике театра, созданные российскими литературоведами и театроведами – В.М. Волькенштейн, А.П. Скафтымовым, А.А. Аникстом, К.Л. Рудницким, И.А. Тертерян, В.Е. Хализевым, В.Ю. Силюнасом, а также работы таких зарубежных исследователей, как К. Пёртль (исследование творчества и анализ произведений Х. Бенаvente раннего периода), И. Савала (в контексте

анализа творчества М. де Унамуно), Л. Гарсиа Лоренсо и Х. Имберт (драматургия Х. Грау). В трактовке отдельных теоретических вопросов за основу взяты работы французского ученого П.Пави (понятия диалектической инверсии условности, метатеатр), а также труды Л.Абеля о метатеатре.

**Научная новизна исследования.** В работе впервые с разных сторон анализируется творчество Х. Бенаvente. Впервые в России исследуется творчество Х. Грау. Пьесы Бенаvente, Унамуно и Грау рассматриваются как взаимосвязанные литературные явления, что позволяет выявить универсальность тенденций, проявляющихся в анализируемых произведениях.

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности использования ее выводов, а также предложенной концепции развития драматургического искусства в курсах зарубежной литературы в высших учебных заведениях, при разработке спецкурсов, посвященных испанской литературе первой трети XX века, развитию испанского театра, а также в более широких исследованиях испанского и европейского театра XX столетия.

**Теоретическая значимость** работы определяется опытом применения поэтики условности на мало исследованном, но представляющем интерес с точки зрения истории театра материале испанской драматургии первой трети XX века.

**Апробация работы.** Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. **Материалы** диссертационного исследования были представлены в форме докладов на IV международной научной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (20-21 ноября 2008 г., Москва, Россия), на VIII Тертеряновских чтениях «Литературный процесс: возможности и границы филологической интерпретации» (23 марта 2009 г., Москва, Россия). По данной проблеме

диссертантом опубликованы 2 работы в изданиях, включенных в список ВАК РФ.

**Структура и композиция** работы обусловлена поставленными задачами, методологией и объектами изучения. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и библиографии, насчитывающей 163 наименования.

## **II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **введении** формулируется главная цель исследования, обосновывается актуальность выбранной темы, отмечается недостаточность разработки поставленной в диссертации проблемы в исследованиях как испанских, так и отечественных ученых. Далее формулируется методология исследования, излагаются представления об объекте, предмете и задачах работы, а также указывается круг изучаемых текстов. Обосновываются новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации.

**Первая глава** – «Театр игры Хасинто Бенаvente» – посвящена творчеству одного из крупнейших и наиболее популярных испанских драматургов начала XX века, лауреата Нобелевской премии по литературе 1922 года. Особое внимание уделяется тематическим и композиционным принципам, которыми Бенаvente руководствовался с начала творческого пути: а именно, соединению на испанской сцене традиций французского «театра бульваров» с техникой «новой драмы», что в первых пьесах Бенаvente («Чужое гнездо» – “El nido ajeno”, 1894; «Известные люди» – “Gente conocida”, 1896; «Трапеза хищных зверей» – “La comida de las fieras”, 1898) приводит к сведению внешнего действия к минимуму и переключению внимания зрителя на взаимоотношения персонажей в сфере словесного общения. В роли главного «героя» большинства ранних пьес драматурга выступает коллективный образ испанского буржуазного общества. Бенаvente обращается и к актуальному «женскому вопросу», сочетающему в его



трактовке идеи ибсеновского «Кукольного дома» с традиционной испанской моралью, базирующейся на идее смирения и подчинения жены мужу.

Однако новизна и необычность для испанской сцены «хорошо сделанных» пьес Бенаvente со временем превращается в норму. Пытаясь продолжать активно влиять на развитие театральной жизни, в пьесе «Субботняя ночь» (“La noche del sabado”, 1903) Бенаvente соединяет реальность с фантазией, совмещает идеи о любви, искусстве и смерти с социальной сатирой. Таким образом, в «Субботней ночи» начинает проявляться стремление драматурга к созданию условного театра.

Наиболее значительной пьесой Бенаvente – творца условного театра – является кукольный фарс «Игра интересов». События в пьесе развиваются в некой воображаемой стране в начале XVII века, представленного не в качестве исторической эпохи, но как «реплика» сдвоенного образа Испании и Италии, сложившегося в испанском театре Золотого века. Важное место в структуре пьесы занимает пролог, в котором подчеркивается фарсовая природа комедии, а также делается акцент на искусственность, сделанность, кукольность персонажей, которые «не похожи на настоящих мужчин и женщин», то есть не наделены внутренним миром и не способны к духовным изменениям.

Выбор кукол в качестве действующих лиц не допускает возможности сочувствия со стороны автора или зрителя персонажам комедии. В «Игре интересов» за 18 лет до «Дегуманизации искусства» (“La deshumanizacion del arte”, 1925) Х. Ортега-и-Гассета находит отражение одна из центральных, по мысли Ортеги, тенденций нового искусства: тенденция к трансформации творческой личности автора, перестающего быть центром произведения, источником мыслей и эмоций. Место эмоционально насыщенного действия в XX веке занимает игра, в которую драматург стремится вовлечь зрителя, не затрагивая фундаментальных основ его существования, укрепляя его остраненно-ироническое отношение к действительности. Бенаvente

изначально ориентирует зрителя на то, что пьеса будет не имитировать жизнь, но ее разыгрывать.

При анализе принципов создания образов персонажей «Игры интересов» в диссертации подчеркивается, что все они имеют сугубо театральное происхождение: они взяты из итальянской комедии дель арте и испанского театра XVI–XVII веков. В образах ключевых для фарса персонажей – влюбленных Леандро и Сильвии, а также светской сводни доньи Сирены – также прослеживается влияние на Бенавенте «элегической комедии» Ф. де Рохаса «Трагикомедия о Калисто и Мелибее, или Селестина» (“*Tragicomedia de Calisto y Melibea o Celestina*”, 1502).

Ориентируясь на созданную Лопе де Вега модель «новой комедии», Бенавенте возвращает на сцену фигуры «галанга» (Леандро – главный герой) и «грасьосо» (Криспин, слуга Леандро), при этом несколько видоизменяя расстановку персонажей, принятую в театре XVII века. На первый план в фарсе выдвигается образ грасьосо, который предстает в «Игре интересов» в качестве своего рода кукловода, руководящего развитием событий: находчивому Криспину удается убедить небольшой провинциальный городок, в котором происходит действие пьесы, в том, что Леандро (в действительности – бедный дворянин) является состоятельным человеком. Когда приходит время расплачиваться с кредиторами, Криспин убедительно доказывает горожанам, что намного выгоднее для всех заставить самого богатого из них – Полишинеля – выдать свою дочь Сильвию замуж за его господина.

Однако у Бенавенте, в отличие от пьес предшественников (ср. «Собаку на сене» Лопе де Вега), сеньор и его слуга тематически и сюжетно уравненные образы. Оба персонажа являются половинками единого целого: Леандро, подобно Калисто, – классический «влюбленный», живущий в воображаемом мире, Криспин – плут, ориентирующийся на меркантильную реальность. Все диалоги между «галаном» и грасьосо – борьба жизненных установок, в которой два голоса диалектически дополняют друг друга.

В кукольном фарсе Бенавенте отражены основные черты будущего «театра гротеска»: построение диалога на базе антитезы; распад единства личности; противопоставление действительного и кажущегося.

С театрализованностью художественного мира «Игры интересов» связана и важная роль в пьесе поэтики интертекстуальности. Наиболее ярко она проявляется при сопоставлении «Игры интересов» с «Селестиной». Бенавенте в своей кукольной комедии имитирует сюжетные ходы трагикомедии Рохаса, переворачивая их. Так, бегство Леандро через окно парафразирует сцену смерти Калисто – главного героя трагикомедии: Калисто спешит на помощь товарищам / Леандро скрывается от кредиторов; Калисто пытается спуститься по приставной лестнице, выбираясь из сада Мелибеи, и разбивается / Леандро вскарабкивается вверх и благополучно исчезает.

В диссертации также исследуется метатеатральная природа «Игры интересов», являющейся пьесой, одновременно пародирующей и воскрешающей театр Золотого века, итальянскую комедию дель арте и драму для чтения Рохаса.

«Игра интересов» – одна из немногих пьес Бенавенте, где всего два значимых женских образа, но и те пребывают в тени мужских. В конце 1913 года в «деревенской» драме «Проклятая», которой драматург продолжает путь экспериментатора, он вновь возвращается к центральным женским образам, доминировавшим в его ранних пьесах.

В «Проклятой» Бенавенте делает попытку соединить два, казалось бы, несовместимых жанра – трагедию и детектив. История, начинающаяся как расследование главной героиней Раймундой таинственного убийства Фаустино – жениха ее дочери Акасии, заканчивается как трагедия с инцестуальной тематикой.

Фактически на сцене – две пьесы, разыгрывающиеся параллельно: трагедия страсти, которой неспособен противостоять человек, и психологический детектив, в котором основой расследования становится

изучение личностных особенностей подозреваемых, их привязанностей. И центральные персонажи, таким образом, становятся участниками одновременно двух пьес, в каждой из которых им отводится особая роль. Ансамбль второстепенных персонажей вовлечен в пьесу для того, чтобы приблизить разгадку тайны убийства.

Постепенно драматург достраивает второй уровень детективно-трагедийной интриги, к которому добавляются все новые детали, заметные только зрителям Бенавенте. Таким образом, зрители в пьесе сами становятся своего рода детективами, наблюдающими за развитием сразу двух связанных между собой сюжетов.

Создавая детективную трагедию, Бенавенте пользуется словом как единственной имеющейся у него возможностью держать зрителя в постоянном напряжении, чем обусловлена важная роль диалогов и принципы их построения. При этом несмотря на то, что действие разворачивается в сельской местности, Бенавенте не стремится придать пьесе сельский колорит, характерный для его ранних драм из сельской жизни.

Сельский хронотоп выбран Бенавенте не случайно. Идиллическое пространство неизвестного села как нельзя лучше подходит для создаваемого Бенавенте смешанного жанра. Село само по себе – маленький мир, и именно на условном сельском фоне наиболее ярко выделяется любое катастрофическое событие. Таким образом, Бенавенте играет со своим зрителем, который в соединении трагедии с детективом получает современный, сублимированный «катарсис», что объясняет большой сценический успех пьесы. Детективная трагедия «Проклятая» стала последней новаторской пьесой Бенавенте. Уже с середины 10-х годов драматург начинает эксплуатировать свои находки конца 90-х – начала 1900-х годов, возвращается к проверенным жанрам, все чаще обращаясь к театру «прямых жизненных соответствий». Повторять себя Бенавенте начинает и в рамках условного театра, создавая продолжения «Игры

интересов» и эксплуатируя инцестуальную тематику в детективной трагедии «Инфансона» (“La infanzona”, 1945).

Во **второй главе** диссертации – «„Театр сознания” Мигеля де Унамуно» – анализируется драматургия крупнейшего испанского философа, прозаика и поэта Мигеля де Унамуно, тесно связанная с его прозой в целом, но в первую очередь с «романом сознания» «Туман» (“La niebla”, 1914), книгой «Три назидательные новеллы и один пролог» (“Tres novelas ejemplares y un prologo”, 1920) и эссе «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (“Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos”, 1913). Театр Унамуно является логическим следствием стремления писателя элиминировать из сферы изображения все внешнее и сконцентрироваться на внутреннем, приблизиться к изображению жизни сознания. В «театре сознания» Унамуно (И.Савала) его «романы сознания», обращенные к внутренней жизни личности, начинают приобретать компактную драматическую форму.

Термин «театр сознания» И.Савала применяется к ряду пьес Унамуно, начиная с драмы «Соледад» (1921). В диссертации показано, что «театр сознания» в контексте всего творчества Унамуно имеет более широкий смысл.

Свои представления о театре Унамуно развивал во многих эссе и статьях, в которых его теория драмы соседствует с оценкой состояния современного театра как в Испании, так и в Европе. Унамуно скептически настроен по отношению к натурализму и психологизму в литературе. По его мнению, стремясь раскрыть глубину души героя, писатели-реалисты препарируют ее, расщепляют, изучая абстрактные модели душевных состояний, но не жизнь личностей.

Выход из сложившейся ситуации Унамуно видит в обращении к античной трагедии, испанскому театру Золотого века и современной драматургии других европейских стран. Наиболее интересным для Унамуно оказывается театр Ибсена. Унамуно находит связь между ибсеновским

символизмом и испанским религиозно-аллегорическим театром Золотого века, усматривая в обращении к ним возможность сближения современного испанского театра не только со своими корнями, но и с народом, ментальность которого, по Унамуну, изначально «концептуальна», т.е. архетипична. Понятие «концепт» возникает в рассуждениях Унамуну в связи со стремлением по-новому осмыслить значение аллегии, возвысить ее до эйдоса-символа.

Драматург, по собственному признанию, стремится создавать не персонажей, но личности, наполненные внутренней жизнью. Сам Унамуну определяет этот театр как «театр идей», то есть театр эйдосов, принципиально антиреалистический, антинатуралистический. Фактически, предметом изображения в театре Унамуну становится жизнь человеческого сознания. При этом «театр сознания» под пером Унамуну-драматурга логично трансформируется в театр, сознающий сам себя, то есть в метатеатр. Свидетельством тому являются проанализированные в диссертации пьесы драматурга – «Федра» и «Соледад».

Уже при создании трагедии «Федра» у Унамуну возникает представление о «голом театре» (“el teatro desnudo”), которое он разворачивает во Вступлении к трагедии, написанном в 1918 году по случаю премьеры пьесы на испанской сцене. Под «оголенностью» драматург понимает почти полный отказ от сценографии, очищение языка пьесы от излишней метафоричности.

Унамуну заканчивал работу над «Федрой», одновременно редактируя первую главу эссе «О трагическом чувстве жизни у людей и народов». В диссертации показано, что «Федра» – попытка художественного осмысления многих проблем, к которым в эссе Унамуну пытался найти метафилософский подход. Неслучайно само обращение драматурга к жанру трагедии, способному наиболее полно воплотить проблемы, волнующие писателя. В «Федре» Унамуну постепенно проводит героиню через все описанные им в «Трагическом чувстве жизни» ступени, ведущие к вере: сомнение, надежду,

потерю веры, погружение в бездну отчаяния, в которой из безграничной боли, страха и отвращения к существованию, по мнению Унамуно, рождается утешение и сострадание ко всем и всему, любовь ко всему. Унамуно переводит классический сюжет в новый смысловой план. Страсть и одержимость Федры становятся не просто плотским желанием обладать, но бытийной жадой бессмертия, которое возможно обрести лишь в другом человеке, продлив себя в нем.

Федра Унамуно является наследницей одноименных героинь античного и классицистического театров и отчасти несет на себе груз всех Федр, созданных мировой культурной традицией. Но героиня Унамуно – христианка, и хотя ее вера не ортодоксальна, она, как своего рода «двойник» автора, проходит путь от христианки-католички, теряющей веру, которая больше не приносит успокоения, до христианства, как его понимал Унамуно в «Трагическом чувстве жизни».

В диссертации показано, что, как и другие персонажи Унамуно, которых писатель называл агонистами, героиня его трагедии находится в состоянии непрекращающейся борьбы самой с собой. Она стремится продлить себя в любви к другому, обрести бессмертие, которое для всякого агонического существа является целью, по важности уступающей только желанию слиться с Богом.

Любовь у Унамуно – основа трагического бытия: любовь превращает человека из индивидуальности – человека внешнего – в личность – человека внутреннего. Воплощением этих двух начал в трагедии Унамуно выступают Федра и ее пасынок. Сознание Федры – «место» рождения агонической любви. В образе Ипполита Унамуно выводит всего лишь пустую оболочку человека, лишенную внутренней жизни и истинного сознания. Напротив, Федра – личность, способная любить и страдать.

Создавая свой вариант классического трагедийного сюжета, Унамуно не мог не вспомнить об испанских «драмах чести» XVII века – единственном жанре испанского театра Золотого века, который может рассматриваться как

аналог барочной трагедии. Своего рода «пародией» на героя «драм чести» является муж Федры Педро, с которым в античный сюжет включается мотив «чести», в чем можно увидеть дань образам заботящихся о чести мужей испанской комедии. Образы трех второстепенных персонажей – доктора, кормилицы и служанки – являются в пьесе вспомогательными и узкофункциональными. Вместе они составляют подобие древнегреческого хора, состоящего из полухорий.

Как и в «Федре», в написанной 11 лет спустя драме «Соледад» Унамуно верен постулатам эстетики «голого» театра: основную нагрузку в пьесе продолжает играть слово, а количество действующих лиц ограничено. Делая главным героем пьесы драматурга, Унамуно ставит целью изобразить сознание творца, для которого вся жизнь, как внутренняя, так и внешняя, является театром.

Действие пьесы разворачивается на фоне пережитой ее персонажами трагедии – смерти маленького сына главного героя драмы Агустина. Непреходящая боль утраты обозначена последней игрушкой ребенка – картонной лошадкой, которая находится на сцене на протяжении всей пьесы и является постоянным напоминанием о произошедшей трагедии. Таким образом, в пьесе создается особый экзистенциальный фон.

В начале пьесы герои разъединены общим горем. Каждый из них стремится по-своему справиться с болью утраты. Мать умершего ребенка – Соледад – живет чистой болью, не имея возможности укрыться от нее. Отец погружается в творчество, пытаясь смерти сына противопоставить акт рождения персонажей, что позволяет Унамуно обратиться к теме творческого сознания, к проблеме воплощения идеи в образ и неспособности человека создать что-то одному. Постепенно пьеса переходит к теме творчества для себя и творчества для других. Агустин развивает идею создания «друмы» (исп. “druma”) – пьесы, обращающейся непосредственно к душе каждого из зрителей в зале, но эта идея постепенно трансформируется в идею театра, направленного на самого себя.



Стремление Агустина к театру для одного, то есть театру для себя самого – создавать, воплощать и наблюдать за самим собой – приводит его к обращению к политике, которая видится герою не только возможностью воплотить в жизнь его идею театра для себя, но и высшей формой драматургии, дающей возможность из толпы, то есть из публики, жаждущей развлечений и игры, сотворить народ. Разочарование в политике выводит на сцену тему донкихотства. Агустин называет Соледад своей Дульсинеей, тем самым ассоциируя себя с Дон Кихотом.

В конце пьесы герой предстает в состоянии жизни-сна, в котором большинство окружающих видится ему всего лишь тенями. Он движется по пути утраты сознания: действие сосредоточивается на постепенном сужении сознания Агустина до входа в область хтонического бессознательного, главный архетипический образ которого – змея – возникает еще в первом действии. Мотив невидимых змей, опутывающих Агустина, подобно тому как они опутывали Лаокоона, тесно связан с темой творчества. Агустин и Соледад постоянно возвращаются к этому образу, являющемуся символом незримого «агона» Агустина, унамуновского героя-агониста.

Земля, еще один лейтмотив пьесы, – синоним смерти, унесшей ребенка, и символ вечной, как и сама земля, памяти об умерших. Постепенно эта память становится частью главного героя, и он начинает соотносить себя со своим умершим сыном, мечтая погрузиться в теплое лоно матери, которой ему теперь видится жена.

С мотивом земли в пьесе связан образ Христа. Унамуно вкладывает в уста Агустина свое стихотворение, посвященное неканоническому скульптурному изображению Иисуса Христа в женском монастыре города Паленсии. Неканонической является и трактовка образа, предложенная Унамуно: Христос в Паленсии представляется ему особым, испанским Христом, не воскресающим, но напротив жаждущим смерти, слияния с землей, как избавления от ужасающего «ничто». В аллегорическом аспекте пьесы Агустин и есть испанский Христос, стремящийся к земле-Соледад, что

предвосхищает весь исход драмы, последнее действие которой является своеобразным ритуалом перехода к вечному сну, погребением.

В диссертации делается вывод, что в «Соледад» Унамуно создает систему зеркал, отражающих реальность как его жизни, так и жизни его персонажей-личностей. «Соледад» становится пьесой подчеркнуто метатеатральной, каждая из сторон реальности которой является метатеатром по отношению к другой, а вся пьеса – театром о себе, по отношению к жизни и творчеству самого Унамуно, альтер-эго которого предстает в образе Агустина, так же, как и его автор, переживающего смерть ребенка и стремящегося создавать не персонажей, но личности.

Предметом **третьей главы** диссертации – «Театр марионеток Хасинто Грау» – является драматургия Хасинто Грау, создателя знаменитых пьес «Граф Аларкос» и «Сеньор Пигмалион», ставившихся на подмостках известных европейских театров.

В диссертации показано, что Грау избирает свой, пересекающийся с исканиями Бенаvente и Унамуно и с ними спорящий, путь возрождения испанской сцены. Для него объектом неприятия был не романтический театр конца XIX столетия, а потворствующий вкусам публики театр, под которым Грау понимал прежде всего «хорошо сделанные» комедии Бенаvente.

Пробуждение испанской сцены от «буржуазного сна» Грау искал в соединении традиций античной трагедии с испанским театром Золотого века. В пьесе «Граф Аларкос» Грау использует сюжет испанского романса XVI века «О графе Аларкосе и инфанте Солисе» (“Romance del conde Alarcos y de la infanta Solisa”), который вдохновлял авторов Золотого века, испанских и немецких романтиков, английских драматургов викторианской эпохи (Лопе де Вега, Переса де Монтальбан, Гильена де Кастро, Ф. Шлегеля, Дизраэли). Грау был знаком с их трактовками сюжета романса, существенно отличавшимися от оригинала. Полемизируя с предшественниками, Грау следует фабуле романса, периодически вставляет строки из него в написанную прозой пьесу и уделяет особое внимание финалу, расширив и

дополнив его. Автор «Графа Аларкоса» пытается вернуть на сцену народное испанское мировосприятие с его особым отношением к любви, жизни и смерти.

В «Графе Аларкосе» можно выделить несколько ракурсов восприятия пьесы, каждому из которых соответствует свой композиционный план. Главным из них является план трагедийный, привносящий из античных трагедий идею Судьбы, которая предопределяет поступки героев уже с первого акта. Центральной темой трагедийного плана становится невозможность сопротивления любви, проявляющейся как мирозидательное, космическое начало, но и как деструктивная стихия, способная до неузнаваемости изменить сознание человека, разрушить все на пути к обретению желаемого.

Орудием любви в трагедии является инфанта Солиса, дочь кастильского короля, влюбленная в графа Аларкоса, который, следуя воле короля, вынужден убить свою жену, чтобы исполнить волю принцессы и взять ее в жены. Образ инфанты представлен в трагедии в развитии. В первых актах пьесы она появляется в облике смиренной страдальницы, боящейся своих желаний и ищущей утешения в вере. По мере развертывания действия инфанта начинает поддаваться уговорам своей кормилицы, которая побуждает ее отдаться во власть страсти. Таким образом, инфанта проходит путь от богобоязненной несчастной влюбленной до почти нищенской фигуры, находящейся «по ту сторону» добра и зла.

Страсть и страдания, вызываемые ею, сравниваются в трагедии с огненной стихией. При помощи тщательно прописанных ремарок, по своей художественной выразительности напоминающих тексты Р. Валье-Инклана, Грау показывает, как внутренний огонь в принцессе разрастается, проявляясь и в ее внешности: в ремарках драматург указывает на то, что вся фигура инфанты будто охвачена огнем, сравнивает волосы девушки с языками пламени.

Одним из основных отличий трагедии от оригинала является особая трактовка Грау образа графа Аларкоса: в оригинале граф не испытывает к Солисе любовных чувств, в версии Грау страсть инфанты оживляет в Аларкосе воспоминания о былой любви к ней. Граф в трагедии полностью поглощен страстью к принцессе, подчинен ее воле. Страсть к инфанте и ужас перед муками ада, ожидающими его как убийцу жены, постепенно сводят Аларкоса с ума и убивают его.

В пьесе Грау противопоставляет два вида любви: тихую, жертвенную любовь и терзающее, выжигающее изнутри чувство. Первый вид, выразителем которого в пьесе является графиня, супруга графа, – любовь истинно христианская, полная внутреннего спокойствия и нежности. Хотя перед смертью графиня проклинает короля и Солису, предрекая им скорую гибель, она способна простить супруга и молится о спасении его души. Чувство инфанты, напротив, будоражит, подчиняет себе, превращая человека в сгусток страсти. Любовь инфанты завладевает её естеством, но не ведет к «агонии» Унамуно, способной через страдания привести человека к бессмертию и Богу. Таким образом, неистовость и обреченная вседозволенность этой любви являются результатом полного разрыва с Богом, преодоления страха перед карой небес.

Вторым композиционным планом пьесы Грау, восходящим к испанской театральной традиции, является план испанской «драмы чести». Появляясь в трагедии, понятие испанской чести XVII века, подразумевавшее, прежде всего, подчинение героя мнению общества, снижает трагичность ситуации. Любовь, как и смерть, оказывается частью социально-психологической интриги, которая строится на использовании человеческих слабостей. При переносе жанра трагедии на испанскую почву в пьесе исчезает ощущение фатальности человеческого существования. Таким образом, своим экспериментом Грау доказывает, что испанская «драма чести», при всей трагичности ее финала, не могла быть соединена с трагедией, так как герои

«драм чести» не только не восстают против Фатума, проигрывая в неравной схватке, но добровольно предают себя во власть социума.

Стремясь перевести финал из русла трагедийного в трагическое, Грау вводит в пьесу образ кормилицы, ключевая роль которой в развитии действия обнаруживается лишь в развязке: кормилица признается, что из чувства мести разжигала в своей подопечной страсть, которая и погубила главных героев. Это откровение заставляет переосмыслить логику развития действия «Графа Аларкоса»: герои Грау оказываются только пешками в неведомой им игре, а «Граф Аларкос» становится трагедией людей-марионеток.

Через 14 лет после создания «Графа Аларкоса» Грау публикует «трагикомический фарс» «Сеньор Пигмалион», в котором доводит до предела тему людей-марионеток, делая основными героями пьесы кукол-автоматов, похожих на людей, взбунтовавшихся против своего создателя-кукловода и убивших ненавистного хозяина, чтобы обрести свободу.

Пьеса разделена на пролог и три действия. В прологе, который по своим размерам превышает каждое из действий, Грау знакомит зрителя/читателя с главным действующим лицом фарса – Пигмалионом. Здесь же Грау обращается к критике современного ему театрального сообщества, выводя на сцену тщеславных актеров и беспринципных антрепренеров, для которых главным мерилom качества является прибыль.

В последующих трех действиях внимание переносится на кукол, их мир и отношения с Пигмалионом — единственным человеком среди основных действующих лиц и одним из немногих «настоящих» людей во всем фарсе. Именно его образ привносит в пьесу трагические ноты. Пигмалион поглощен желанием властвовать, и эту витальную потребность он утоляет за счет своих кукол.

Перенос проблемы творца/творения на уровень фарсового действия травестирует отношения между Богом и человеком. В отличие от христианского Бога, Пигмалион не дает своим творениям свободы воли, выбора между добром и злом. Созданных кукол он считает рабами,

манипулирует ими, самоутверждаясь за их счет. Пигмалиону нравится ощущать свое величие, и по ходу действия пьесы он неоднократно сравнивает себя с Прометеем. Но если целью Прометея было улучшение жизни людей, цель Пигмалиона – с помощью своих будущих творений возвысить себя над людьми. Пигмалион конструировал кукол по своему «образу и подобию», а значит, мир кукол Пигмалиона является отражением не столько мира людей, сколько представлений Пигмалиона о человеческом социуме. Трагедия Пигмалиона в том, что он пал жертвой собственной фантазии.

Куклы Пигмалиона представляют собой традиционные фольклорные и литературные образы, чьи имена вызывают у испанского зрителя/читателя стойкие ассоциации. Из 17 кукольных персонажей важными для развития действия являются только пять, из которых, в свою очередь, выделены двое: самая умная кукла – Урдемалас и самая глупая – Хуан-дурак. Первая из них воплощает образ умного и коварного злодея, считающего себя одним из воплощений мирового зла: Урдемалас возглавит кукол в их стремлении к свободе и первым предложит убить создателя. Вторая – самая простая из кукол, единственная из всех, кто остается на сцене после бегства остальных кукол, чтобы убедиться в смерти создателя и, вместо помощи, наносит смертельный удар.

Второе действие пьесы обращается к миру кукол, скрытому от посторонних глаз, в том числе и от Пигмалиона. Куклы показаны как социум, в котором каждый продолжает играть свою роль. Как живые люди, они играют в жизнь, своим поведением пародируя комический театр Золотого века, тем самым превращая пьесу в метатеатр. Используя эту «игру» в жизнь и подражание людям, Грау переносит акцент со сравнения людей с куклами на сравнение кукол с людьми. Пигмалион создает кукол, физически сравнимых с человеком, но автоматов – в духовном плане. Возможно, именно так Пигмалион представляет себе создание сверхчеловека. Но, буквально воспринимая слова Ницше об избавлении от всего человеческого,

Пигмалион не учитывает того, что путь к сверхчеловеку – это путь духовный. Куклы примитивны духовно, и на их примере Грау раскрывает окружающий мир человеческого примитива, способного боготворить куклу и восторгаться куклой лишь за ее красоту.

Новизна предложенной Грау трактовки темы отношений творца и творения, возникшей в мировой литературе еще в эпоху Возрождения, в диссертации выявляется при сопоставлении «Сеньора Пигмалиона» с различными произведениями, развивающими эту тему, вплоть до XX века. Критики чаще всего сравнивают фарс Грау с романом Унамуно «Туман», герой которого, Аугусто Перес, также восстает против своего создателя. Несмотря на то, что влияние «ниволы» Унамуно на трагикомический фарс очевидно, пути, избранные авторами для разрешения конфликта, противоположны: начинаясь как трагедия, в развязке роман Унамуно становится фарсом, в котором Унамуно убивает взбунтовавшегося героя; пьеса Грау к финалу из кукольного фарса переходит в трагедию.

Также бросается в глаза сходство фарса Грау с пьесой Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» („*Sei personaggi in cerca d'autore*“, 1921), но если у персонажей Пиранделло есть своя реальность – реальность пьесы, героями которой они являются, то куклы Грау лишены «своего» пространства. Для них единственной реальностью становится реальность человеческая. С пьесой Пиранделло «Сеньора Пигмалиона» роднит и обращение к теме «театра в театре».

В диссертации рассматривается вопрос о типологическом сходстве пьесы Грау и написанной практически одновременно драмы Б. Шоу «У предела мысли» (“*As Far as Thought Can Reach*”, 1921) из цикла «Назад к Мафусаилу» (“*Back to Methuselah*”, 1918–1921). Кроме сходства имен, оба героя-творца пытаются создать идеальные существа, оживить материю, но становятся рабами своих же рабов и погибают от рук собственных творений. Таким образом, Шоу и Грау независимо друг от друга обращаются к схожим темам и сюжетам. Если прибавить к этому тематическое сходство их пьес с

пьесой Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», написанной в том же 1921 году, то можно отметить, что обращение драматургов-современников к теме творец/творение было закономерным следствием развития новых антропологических воззрений и «дегуманизации» европейской культуры, усилившейся после Первой мировой войны.

Особенностью пьесы Грау, сближающей ее с «Игрой интересов» Бенавенте, «Федрой» и «Соледад» Унамуно, является интертекстуальная насыщенность создаваемых автором «Сеньора Пигмалиона» образов. Образы и сюжеты трагикомического фарса отсылают к различным текстам, в той или иной мере повлиявшим на драматурга. То внимание, с которым Грау подходит к физиологии и истории появления на свет необычных кукол, переводит пьесу в план фантастического. Грау играет со зрителем/читателем в правдоподобие, что отсылает пьесу к жанру научной фантастики, внутри которого драматург выбирает путь «арканизации» (Р.Лахманн), то есть отаинствления.

При выборе кукол в качестве главных героев Грау опирался на возрожденную Бенавенте в «Игре интересов» жанровую традицию кукольного театра. Фарс Грау становится полем для полемики с нобелевским лауреатом: куклы Бенавенте основаны на хорошо знакомых зрителям образах комедии дель арте и театра Золотого века; Грау населяет свой кукольный мир взятыми из литературной традиции образами с сомнительными моральными устоями, а также героями пословиц и поговорок, в которых отражаются не лучшие человеческие качества. Таким образом, созданный Грау мир кукол становится фарсовым по отношению не только к фарсу Бенавенте, но и пародией на фарсы XVII века. Если в пьесе Бенавенте фарсом было все, кроме любви, то у Грау сама любовь является лишь частью фарса, а основной целью оказывается власть.

К власти и контролю над всеми аспектами пьесы стремится и сам драматург, что наиболее ярко проявляется в многочисленных ремарках, в которых он точно описывает звуки, которые должны доноситься со сцены,



жесты и выражения лиц персонажей. Подобные непропорционально большие ремарки постепенно начинают трансформировать пьесу в диалогизированную новеллу, в которой периодически накладываются друг на друга два модуса – повествовательный и драматический. Из драматурга Грау превращается в повествователя, стремящегося быть везде, контролировать все. Именно автор, а не режиссер в театре Грау становится идеальным актером. В диссертации делается предположение, что главенствующая роль автора в театре Грау может быть причиной почти полного отсутствия интереса режиссеров-постановщиков к его драматургическому наследию.

**В заключении** обобщаются сделанные на каждом из этапов выводы. Проанализированные в диссертации пьесы позволяют не только по-новому взглянуть на драматургические искания их авторов, но и увидеть общие тенденции в поэтике развивающегося в начале XX века в Испании условного театра.

В контексте общего стремления к обновлению театра у Бенаvente, Унамуно и Грау складываются объединяющие их темы и творческие принципы. Прежде всего, это интерес к формам античного театра и театру Золотого века, которые каждый из них по-своему хотел возродить в XX веке. Каждый из драматургов – творцов условного театра – обращается и к мета-театру как воплощению барочной формулы «жизнь – это театр», которая становится все более привлекательной для писателей в период политической и социальной нестабильности как в Испании, так и за ее пределами. Внимание к метапьесе развивается у Бенаvente и Грау в отдельный интерес к куклам как основным действующим лицам их наиболее известных произведений. Причина интереса к неживым человекоподобным существам может быть связана с глобальным эпистемологическим сдвигом, произошедшим в мировой культуре на рубеже XIX–XX веков, обусловившим разрушение антропоцентристской парадигмы, ведущее к смещению и деструктурированию сложившейся в эпоху Возрождения картины мира.

Человек оказался потерян «во времени без берегов», в «бытии-к-смерти»: обращение к театру кукол как к яркой форме условного театра стало одним из возможных путей поиска нового образа человека.

Тематика и техника создаваемого Бенаvente, Унамуно и Грау театра во многом пересекались с исканиями современной им европейской сцены: каждый из драматургов внес свой вклад в обновление испанской драматургии.

**Основные положения** диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Ранкс О. Принципы построения пьес Х. Бенаvente // Вестник Московского университета. Серия 9 «Филология». №1 (2011). С. 49-56.
2. Ранкс О.К. «Граф Аларкос» Х. Грау: театр марионеток // Вестник ВятГГУ. Том 2. Филология и искусствоведение. №3 (2) 2011. С. 146-150.