

На правах рукописи

СУЩИНСКАЯ АЛЕКСАНДРА АЛЬБЕРТОВНА

**РЕЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ
ГРИГОРИЯ ГОРИНА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва

2013

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX-XXI веков филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Скорospelова Екатерина Борисовна

Официальные оппоненты: **Головчинер Валентина Егоровна**
доктор филологических наук, профессор
Томский государственный педагогический университет

Купченко Татьяна Александровна
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник ИМЛИ

Ведущая организация: Российский университет дружбы народов

Защита состоится 12 декабря 2013 года на заседании диссертационного совета Д. 501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов Московского государственного университета.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале отдела диссертаций фундаментальной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ломоносовский пр., дом 27.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2013 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук, профессор

М. М. Голубков

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Драматургия Григория Горина – крупное и яркое явление русского литературного процесса последней трети XX века. Его пьесы пользовались огромным успехом у публики, некоторые приобрели поистине культовый характер (постановка «Тиля» в Ленкоме – 1974 г., художественный фильм «Тот самый Мюнхгаузен» - 1979 г.). Драматург создал уникальный художественный мир, своеобразие которого отмечалось как критиками, так читателями и зрителями.

Хотя фигура Гр. Горина значима для русской драматургии, в современном литературоведении существует сравнительно небольшое количество работ, посвященных анализу его творчества. Пьесы Горина рассматриваются в связи с проблемой эпической драмы (В. Головчинер)¹, интеллектуализации драматургии 1970-х годов (Н. Лейдерман и М. Липовецкий)², развитием игрового иронически-философского начала в драматургии (Т. Рыбальченко)³, в аспекте жанровых исканий современной комедиографии (С. Гончарова-Грабовская)⁴ и др. Исследование творческого наследия драматурга в его целостности впервые было предпринято в диссертационной работе Н. Федоровой «Пьесы и киноповести Г.И. Горина конца 1970 – 1990-х годов: герой и хронотоп» (2010).

Творчество Горина принадлежит к одной из двух тенденций, характерных, согласно наблюдениям Е. Хализева, для русской драматургии XIX – XX веков: не к преобладающему в ней тяготению к жизнеподобию, отказу от патетики и аффектации в пользу камерности, внимания к психологии, а к гораздо реже встречающейся яркой и эффектной театральной условности (драматургии В. Маяковского, «Блохе» Евг. Замятина, пьесам Н. Эрдыманя,

¹ Головчинер В. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007.

² Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. 1950-1990-е годы. В 2-х т. М., 2003.

³ Рыбальченко Т. Иронико-философская проза в современном литературном процессе // Проблемы метода и жанра. Томск, 1991. – Вып. 17. ³ Рыбальченко Т. Иронико-философская проза в современном литературном процессе // Проблемы метода и жанра. Томск, 1991. – Вып. 17.

⁴ Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М., 2006.

Д.Хармса и А.Введенского)⁵. Амбивалентный характер смеха, использование приемов гротеска, соединение комического и трагического начал, атмосфера игры, лицедейства и народного площадного праздника в этих пьесах отсылают к культуре русского балагана.

Влияние архаического искусства на современную культуру, традиции балагана в искусстве и, в частности, в драматургии привлекают в последнее время особый интерес исследователей. Данной проблеме посвящен ряд работ: «Конструктивистский балаган Н. Эрсмана» Ю. Щеглова, «Мироздание в слове. Поэтика Велемира Хлебникова» Б. Леннkvист, «Балаган в драматургии русского авангарда» Г.Нефагиной, «Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910 – 1930-х годов (кубофутуризм, имажинизм, ОБЭРИУ)» Н.Сарафановой, «Эстетика балагана в русской драматургии 1910-1930-х гг.» Е.Шевченко, «Балаганный трагикомизм в романах К. Вагинова «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бамбочада» и «Гарпагониа-на»» М. Литвинюк и др. Попытка осмыслить влияние площадной ярмарочной культуры на драматургию второй половины XX века была предпринята в диссертационной работе В. Заржецкого «Традиции балагана в русской современной драматургии», где исследование проводилось на материале творчества Н. Садур, В. Коркия и Гр. Горина. Однако изучение творческого наследия Гр. Горина в ракурсе его отношения к балаганной традиции требует дальнейшей разработки.

Постановка проблемы. Реферируемая диссертация посвящена проблеме рецепции балаганной культуры в драматургии Гр. Горина.

Актуальность темы связана как с недостаточной изученностью творческого наследия Гр. Горина вообще, так и с необходимостью исследования источников его комедийного мастерства.

⁵ Хализев В. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 94
См. также: Купченко Т. А. Условная драма 1920-1950-х годов (Л. Лунц, В. Маяковский Е. Шварц). М., 2004.

Цель данного диссертационного исследования – выявить художественные принципы рецепции русской балаганной культуры в драматургии Гр. Горина.

Задачи работы: определить характерные черты русского балаганного мира, установить моменты соприкосновения драматургии Гр. Горина с культурой балагана, определить причины такого взаимодействия и с этих позиций осветить особенности художественного мировосприятия и поэтики Гр. Горина.

Объектом данного диссертационного исследования является связь культуры русского балагана и драматургии Гр. Горина, воздействие пласта архаической и древнерусской средневековой культур на пьесы современного автора.

Предметом исследования выбраны шесть пьес Гр. Горина: «Тиль» (1974), «Тот самый Мюнхгаузен» (1980), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Кин IV» (1991), «...Чума на оба ваши дома!» (1993), «Шут Балакирев» (2000).

Основные положения работы, выносимые на защиту:

1. Балаган представляет собой особый эстетический мир, вобравший в себя компоненты архаических форм мышления и древнерусской смеховой культуры и способный оказывать как прямое, так и опосредованное влияние на современную драматурию, послужив источником яркой театральности.
2. Гр. Горин организует художественное пространство своих пьес по модели площадного выступления, использует модели вертепа, райка, театра Петрушки, что определяет характер системы персонажей, эксцентрики их поведения, универсальность драматургических коллизий.
3. С эстетикой и философией балаганного мира в драматургии Гр. Горина связаны мотивы маски, раздвоения, гротеска, поэтика телесного низа, «небывальщина».

4. Центральный герой предстает как воплощение архетипа трикстера с характерным для него балаганным сознанием, вносящим в действие комедийную игровую стихию.

Методологической и теоретической основой диссертации стали труды М. Бахтина, А. Веселовского, Д. Гаврилова, Д. Лихачева, Ю. Лотмана, Е. Мелетинского, В. Мильдона, В. Топорова, О. Фрейденберг, В. Хализева, Н. Хренова, Ю. Щеглова и ряда других исследователей. Были применены методы сравнительно-типологического и культурно-исторического анализа.

Научная новизна настоящей диссертации заключается в том, что в ней впервые на системном уровне выявлена балаганная составляющая модели художественного мира Гр. Горина, определены закономерности ее воплощения на уровне поэтики.

Практическая значимость работы состоит в возможности использовать ее основные положения в учебном процессе при чтении курсов по истории русской литературы XX века, в работе специальных семинаров, на факультативных занятиях в школе и при дальнейшем изучении творчества Гр. Горина.

Апробация работы. Положения диссертации изложены в двух публикациях.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и Библиографического списка.

Основное содержание работы.

Во **Введении** обосновываются актуальность, научная новизна исследования, дается характеристика степени разработанности проблемы, формулируются рабочая гипотеза, цель и задачи диссертации, критерии отбора материала, положения, выносимые на защиту.

В первой главе («Традиции балаганной культуры») характеризуется балаганная модель мира, рассматриваются мифологическая, философская и

эстетическая ее составляющие, а также кратко освещается их рецепция в русской литературе XX века.

В первом параграфе («**Философия и эстетика балаганного мира**») дается представление о важнейших компонентах праздника и комплексе представлений о мироздании, который он транслирует. Попытка реконструкции культуры балагана осуществляется в диссертации на основании работ Д. Лихачева, Ю. Лотмана, В. Мильдона, А. Панченко, В. Поньрко, О. Фрейденберг, Н. Хренова, С. Юркова и других исследователей⁶.

В работе рассматриваются пространство праздника и отдельные его компоненты: небольшие деревянные постройки, где демонстрировались «чудеса» и «дикувины»; передвижные зверинцы, народные театры. Особое внимание обращается на малые формы театрального действия: раек, кукольный театр Петрушки, вертеп.

В райке – ящике со стеклом двигались изображения, воссоздающие не только события истории (победы Суворова, отступление Наполеона и т.п.), но и сенсационные подробности местной жизни, городские новости.

Другим типом балаганного представления был *кукольный театр Петрушки*, где использовались приемы грубой комики, где предметом насмешки становились лица, которые воплощали собой официальный порядок. В позднем балагане XIX века героями пантомим стали Арлекин, Пьеро и Коломбина – персонажи итальянской комедии дель арте, однако балаган трансформировал их в соответствии со своей эстетикой.

Еще одним типом кукольного театра был *вертеп* - кукольный театр, приуроченный к рождественским праздникам. Он состоял из двух ярусов: на верхнем демонстрировались сюжеты христианской истории, а на нижнем

⁶ Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. М., 1984; Лотман Ю. Избранные статьи. В 3 т. Таллинн, 1999; Мильдон В. Балаган в литературе (введение в философию балагана). М., 1993; Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978; Фрейденберг О. Миф и театр. М., 1988; Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; Хренов Н. Балаган на городской площади. Космологический аспект // Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции. Вып. 2. М., 1997; Хренов Н. Балаган в традиционной культуре: миф, пространство, время // Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции. Вып. 3. М., 1999; Хренов Н. «Человек играющий» в русской культуре. СПб., 2005; Юрков С. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003.

разворачивались комические интермедии. Вертеп в целом символизировал единство жизни в ее сакральном и бытовом воплощении.

В диссертации обращается особое внимание на центральное лицо праздника – балаганного «деда», непрерывно балагурящего, олицетворяющего праздничную атмосферу с характерным для нее духом фамильярности и чрезмерности. Его речи посвящены обжорству и алкогольным пристрастиям, комическим разоблачениям, там звучат гиперболизированные брань и хвала, фамильярность. Его поведение было раздерганным, характеризовалось резкими перепадами интонаций, активной жестикуляцией, насмешками. Тем самым публика подспудно готовилась к приему любой информации, какой бы абсурдной она ни казалась, поскольку дестабилизировались нормы восприятия.

Еще одной необходимой балаганной фигурой праздника был вор. Он воплощал стихию страшного, неожиданного вторжения рока в судьбу любого участника ярмарочного балагана и подчеркивал амбивалентный характер веселья.

С опорой на работу В. Мильдона («Балаган в литературе (введение в философию балагана)») в диссертации характеризуются фундаментальные философские и эстетические принципы балаганной модели мира.

Основополагающая черта балаганного мира – его абсолютная открытость. С одной стороны, с этим качеством сопряжено особое ощущение свободы, с другой – открытость предполагает способность соединить в единое целое любые начала и категории, зачастую разнонаправленные. Помимо смешного и серьезного, соединяются небесное и земное, телесное и духовное, возвышенное и низменное, истинное и ложное и так далее. Мироздание оказывается пестрым, неоднородным, в нем смешаны разнонаправленные начала, ни одному из которых не отдается предпочтения.

Отмечается амбивалентность как характеристика балаганного мира. Все составляющие его начала способны перетекать в свою противоположность, ни одно из них не маркировано как безусловно положительное или отрица-

тельное. Во многом с этим свойством связано обилие в ярмарочной культуре мотивов лицедейства, переодевания, перемены облика, странствий.

Своеобразное освещение в балаганной культуре получает оппозиция истинного и ложного, сущности и маски. Истина будто бы мерцает и просвечивает сквозь множество обликов, однако не предлагается в качестве готовой концепции.

В балаганном мироздании человек предстает как явление неодномерное. С одной стороны, он физиологичен, что подчеркивается обилием грубых деталей, с другой – принадлежит миру духа. Образ высшей реальности может быть выражен эксплицитно или имплицитно, но его присутствие ясно ощущается всегда.

Еще одна оппозиция, которая снимается в балаганном мироздании, – это жизнь и смерть. В древних представлениях эти категории воспринимались как неразрывно связанные между собой, произрастающие одна из другой. Смерть не была чем-то безусловным и конечным, но представляла всегда началом жизни. Площадная культура наследует такое восприятие.

Итак, философия балагана предстает как противоположность догматичности мышления, отторгает иерархическую организованность и противостоит любой идеологии. Ее пафос – это утверждение многообразия существования в противовес одномерным моделям, ее оружие – смех, сообщающий мирозданию объем и многогранность.

В работе характеризуется общая эстетика праздника. Балаган должен изумлять, удерживать внимание, поэтому невиданному и экзотическому отдавалось предпочтение. Ярмарочная культура была очень яркой, кричащей, требовала усиления любого слова или звука, интенсивности каждой краски.

В диссертации отмечается, что характерная для балагана праздничная чрезмерность в духе «все и сразу» свидетельствовала о переживании полноты бытия, которое было тем острее, чем большим было осознание, что уже на следующий день атмосфера свободы и вольности утратится.

Во втором параграфе рассматриваются «архаические начала балаганной культуры и ее связь со смеховым миром средневековой Руси».

Балаган воспринял характерные для архаического мировосприятия цикличность, сакрализацию времени и пространства, апелляцию к силам хаоса как предтече всего сущего, видение происходящего в масштабах космологических процессов. В русском балагане вплоть до позднейших его форм воспроизводятся ритуалы, обозначающие разрушение старого миропорядка и возникновение нового, сопровождающиеся атмосферой веселья и разгула.

Своеобразие балаганной модели мира определяется также глубинной связью с русской средневековой культурой. Ее блестящая характеристика принадлежит Д. Лихачеву и его ученикам, А.Н.Панченко и В.Н.Понырко, в соавторстве с которыми он выпустил книгу «Смех в Древней Руси». Согласно концепции исследователей, в древнерусской смеховой системе весь универсум делится на мир культуры, настоящий, упорядоченный, благополучный, и мир антикультуры – ненастоящий, неустойчивый, неупорядоченный, отрицательный. Это мир изнанки, он противоположен миру действительному и пародирует его, Лихачев обозначает его как «кромешный».

Изнаночный мир выстраивается способом «вывертывания» наизнанку знаков и реалий мира культуры. В первую очередь этой «операции» подвергаются наиболее ценные и почитаемые свойства человеческого бытия: благочестие, благопристойность, богатство, знатность. Церковь заменяется кабаком, монастырь – тюрьмой, благочестивые подвиги – пьянством. Персонажи босы, наги, не имеют устойчивого социального положения. Изнаночный мир всегда негативен, это мир зла. Однако пока там властвует смех, он не страшен для человека.

Чтобы быть смешным, «кромешный» должен восприниматься как нагромождение чепухи, как абсурд, как то, чего не существует на самом деле, должен стать подобным небылице.

Важны момент смеховой культуры – акцент на мотивах телесности и наготы. Так подчеркивается материальность антимира, препятствующая проникновению в него серьезности – враждебного ему элемента. К тому же приземленность и конкретность смехового мира противостоит официальной культуре, стремящейся к абстрагированию и отрыву от земных корней. Нагота объединяет людей и уравнивает их между собой. Этот мотив обнаженности тела апеллирует к важной функции древнерусского смеха – обнажению правды. Таким образом с реальности снимаются покровы разного рода условностей, уничтожается всяческая фальшь и тогда обнаруживается истина без прикрас.

Той же цели обнажения истины служит и балагурство – своего рода обнажение слова, чаще всего его обесмысливающее. В балагурстве существенную роль играет рифма. Она делает смешными самые негативные явления «кромешного» мира. Рифма провоцирует сравнение разных слов, объединяет явления разного порядка на основании внешнего сходства, оглушает их, «обнажает» слова и создает впечатление нереальности изображаемого. Ключевой компонент балагурства – следование смеховой инерции, непрерывность.

Подвижность, неустойчивость – один из важнейших признаков смехового «антимира»: как только он останавливается, становится страшным. Подвижность создается за счет присутствия в нем компонента «лишенности» (по терминологии Д.С.Лихачева). Смеховой герой не просто не имеет неких благ – он лишен того, чем располагал, будучи субъектом нормального, действительного мира, что ярко маркирует антимир и квалифицирует его как ущербный.

В древнерусских пародиях всегда чувствуется присутствие некоего имплицитно выраженного идеала, желанного и в грядущем потенциально воз-

можно. Разрушая действительность, мир «кромешный» – пусть пока в воображении – создает мир, где царит гармония, благополучие, равенство человеческих отношений.

Проводником между миром реальности и миром кромешным становится дурак. Средневековый смех в принципе направлен на личность самого смеющегося, рассказчики и авторы смешат собой: «представляют себя неудачниками, нагими или плохо одетыми, бедными, голодными, оголяются целиком или заголяют сокровенные места своего тела. ...Притворяются дураками, валяют дурака, делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными, дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе. Это их "авторский образ", необходимый им для их "смеховой работы", которая состоит в том, чтобы "дурить" и "воздурять" все существующее»⁷.

В этом «валянии дурака» в той или иной форме присутствует критика социальных норм, разоблачается несправедливость. Дурак в какой-то степени умнее своей аудитории, видит нечто, сокрытое от взгляда обывателя и больше знает о мире. Древнерусский дурак нарушает приличия, обычаи, его манера себя вести – антиповедение, противоположное общепринятому.

Д. Лихачев считает, что оппозиция «реальность – антимир», а вместе с ней целостная древнерусская комическая культура прекратили существование в XVII веке, и древнерусская смеховая стихия осталась жить лишь в «остаточных» явлениях. Балаганный мир, собственно говоря, и репрезентирует собой «кромешный», хаотический мир и присущую ему культуру смеха.

В третьем параграфе (**«Традиции балагана в драматургии XX в.»**) освещается рецепция ярмарочной культуры профессиональным театром.

Активное восприятие и освоение культуры площадей профессиональным театром стало происходить в 1900 – 1930х гг., когда формировалось и развивалось множество различных художественных систем. Те или иные балаганные формы оказались втянуты в орбиту их эстетики и философии. Освещает-

⁷ Лихачев Д. Смех в Древней Руси // Лихачев Д. Избранные работы: в 3 т. Л., 1987. Т. 2. С. 347.

ся роль, которая отводилась народной культуре в театральные теории символистов, Вс. Мейерхольда, Н. Евреинова, В. Шкловского. Кратко описано преломление балаганных традиций в драматургии 1900 – 1930-х гг. на примере творчества В. Соловьева, А. Блока, Ф. Сологуба, Е. Гуро, футуристов (А. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова, И. Зданевича), Н. Эрзмана, А. Платонова, представителей ОБЭРИУ (Д. Хармс, В. Введенский). Отмечено, что взаимодействие профессионального театра с балаганом было прервано в начале 1930-х гг., когда в искусстве установились монументальные формы репрезентации реальности. Балаган же в драматургии начал оживать только в ту эпоху, которая последовала за смертью Сталина, и его формы начали проявляться активно с 1960 – 1970-х гг.

Во второй главе («Поэтика балаганной театральности в драматургии Григория Горина») характеризуется рецепция мировоззренческих и эстетических компонентов балагана в творчестве Гр. Горина.

В выбранных нами для анализа пьесах художественное пространство организовано по модели ярмарочного выступления. Среди действующих лиц присутствуют персонажи, которые обладают либо именами, либо указаниями на род занятий (Палач, Бургомистр) развивают действие, и «статисты» - «горожане», «солдаты», «музыканты», «слуги», «родственники». Эти две группы персонажей коррелируют с актерами и толпой во время площадного представления.

Значительное число эпизодов в пьесах Горина разворачивается в присутствии «толпы», но имеют место и «камерные» ситуации. Но даже в таких ситуациях в репликах персонажей драматург вводит указания на постоянное присутствие неких незримых наблюдателей эпического масштаба: Фландрия («Тиль»), все человеческое сообщество («Тот самый Мюнхгаузен»), Англия и Ирландия («Дом, который построил Свифт»), Бог («Кин IV»), Россия («Шут Балакирев»).

Горин вводит указания на соотнесенность драматургического действия пьес с площадным театром в тех или иных его разновидностях. «Тиль» и

«Тот самый Мюнхгаузен» отсылают к выступлениям шута перед публикой и театру Петрушки. Пьеса «Дом, который построил Свифт» соотнесена с выступлением бродячего театра. Центральный персонаж пьесы «Кин IV» заставляет вспомнить мир площадных актеров. В прочих двух пьесах, «...Чума на оба ваши дома!» и «Шут Балакирев», сцены собственно площадных представлений появляются, однако они бросают новый свет на действие. В первом из обозначенных произведений карнавал с присутствием масок итальянской народной комедии дель-арте придает действию игровой характер. В пьесе «Шут Балакирев» финальная сцена – первое в истории России празднование Дня дурака, - возводит действие в статус фарсового представления.

В диссертации обращено внимание на такую характерную особенность русского балагана – связь лицедейства и ярмарочного торга. Как представление велось практически без отрыва от праздничной торговли, так и балаган, разыгрываемый героями Горина, коррелирует с течением самой жизни.

В роли вора на ярмарке у Горина выступает смерть, которая может в любой момент вмешаться в праздник и показать мрачную его сторону.

Модель площадного театра определяет особую эксцентрику поведения персонажей: оно ориентировано будто на большое пространство и толпу людей перед ними. Жесты и интонации рельефны и выразительны, слово и действие не расходятся между собой, образы яркие и очерчены, поведение отличается патетикой и аффектированностью, что связано со стремлением заразить зрителя своими эмоциями.

Важным компонентом художественного мира Горина, определяющим специфику системы персонажей, становится мотив маски, напоминающий об атмосфере клоунады, шутовства, лицедейства в балаганной культуре. Особенность функционирования этого мотива у Горина заключается в том, что зачастую почти невозможно определить, какая личина представляет собой истинную. Комизм и трагизм, смешное и страшное в масках его персонажей переплетаются друг с другом и перетекают одно в другое. Человек изобра-

жен неоднородным, противоречивым, жизнь предстает как воплощение стихии игры и творчества.

Так, в пьесе «Дом, который построил Свифт» маски надевают практически все персонажи. Лилипуты, великан Глюм, мистер Некто сначала кажутся не то безумцами, не то персонажами, сошедшими со страниц книг Свифта. Затем зритель узнает, что эти герои – бродячие актеры, которые дают представление, и готов принять это объяснение происходящего. Обычно драматурги показывают неотделимость личины от истинного облика, у Горина же маски и обладатели находятся в сложных отношениях. Глюм, который играл великана и передвигался на ходулях, к концу действия их отбрасывает, потому что превратился в настоящего великана, «дорос» до своего амплуа, а рыжий констебль с помощью мистера Некто оказывается способен выйти из привычного амплуа и осознать, что сам он представляет собой нечто большее.

Традиционный для комедии прием двойничества Горин использует в его балаганном варианте. Так, в пьесе «...Чума на оба Ваши дома!» прием комического раздвоения используется чрезвычайно активно. «Двоятся» образы слуг и представителей молодого поколения: комические пары составляют Бальтазар и Самсон, Бенволио и Валентин. И хотя участники этих пар находятся по разные стороны баррикад, они практически идентичны друг другу (как древнерусские Фома и Ерема). Антонио и Розалина выступают как комические двойники Ромео и Джульетты. Герои проходят сходные сюжетные ситуации: раздор семейств, обращение к монаху Лоренцо как посреднику, угроза смерти от яда. Однако они старше знаменитых шекспировских героев, искушены жизнью и способны агрессивно за себя постоять. Прием комического раздвоения акцентирует бессмысленность вражды семей Монтекки и Капулетти, нивелирует причины и важность ссоры.

Модифицированные формы вертепа и райка способствуют организации пространственно-временной и смысловой структуры пьес. Эти модели помогают представить реальность как состоящую из сакрального и профанно-

бытового уровней, существующих одновременно, но в разных моделях по-разному. Вертеп – кукольный театр, состоящий из «сакрального» и «бытового» рядов. В райке картинки высокого и низкого содержания накладывались друг на друга, что обозначает более тесное взаимодействие этих уровней. В художественном мире Гр. Горина события повседневной жизни героев, комические казусы принадлежат к категориям «нижним», а статус сакральных понятий получают любовь, Бог и священная история, творчество, талант, очищающий смех, которые обозначают возможность претворения высшей реальности в низшей. Сакральный план сопутствует повседневности, вторгается в нее, подчас они смешиваются: происходит «заземление» высоких понятий и, в свою очередь, одухотворение обычных вещей и событий.

В драматургии Горина ясная вертепная структура представлена в пьесе «Тот самый Мюнхгаузен». На «нижнем» уровне проходит повседневная жизнь бюргерского общества, «верхний» же указывает на сакральное измерение, где обитают Софокл, Жанна Д'Арк, Рембрандт, Шекспира и не вполне работают обычные законы и причинно-следственные взаимосвязи. К сакральному уровню причастны Мюнхгаузен и Марта.

«Дом, который построил Свифт» и «Кин IV» более напоминают раек, где происходит тесное наложение двух рядов, и «высокие» и «низкие» понятия и события неразрывно связаны. Вероятно, дело в том, что в фокус внимания драматурга попадают судьбы титанических личностей, обладающих огромным талантом и внесших значительный вклад в мировую культуру. В пьесах «Тиль» и «Шут Балакирев» сакральный и профанно-бытовой ряды вертепа далеко разведены между собой. Высокий уровень выражен слабо или имплицитно, поскольку задача драматурга – изобразить реальность, практически лишенную светлого начала: Фландрию под гнетом испанцев, Россию с одной из самых горьких своих сторон.

Наличие в структуре пьес моделей вертепа и райка, соприкосновение сакрального и бытового начал придают миру Горина гротескный характер, позволяют соединить прочие разнонаправленные категории: фантастику и ре-

альность, прекрасное и безобразное, страшное и смешное. Создается реальность, где привычные причинно-следственные связи предстают нарушенными и происходит смещение художественных плоскостей. В диссертации отмечается, что переплетение комических элементов с драматическими и трагическими – специфическое качество русского балагана по сравнению с карнавалом.

Для Горина гротеск - это способ показать полноту и неоднозначность бытия, невозможность категоричных характеристик и вместе с тем способ развлечь читателя или зрителя, представляя жизнь в ее игровом течении. К примеру, в пятой картине пьесы «Дом, который построил Свифт» Горин предоставляет два угла зрения на историю великана Глюма. Первый предлагает поверить драматичной истории персонажа, повествующей, как под давлением социума он решил отказаться от своих талантов и уменьшиться в росте. Второй озвучен дворецким Патриком: сумасшедший пьянчуга. Драматург делает равно убедительными как позицию Патрика, так и исповедь бывшего великана, воссоздавая атмосферу нестабильности и балаганной игры, в которой звучат трагичные ноты: в финале эпизода Глюм вонзает меч себе в грудь.

Яркий аспект балаганного мира - поэтика «телесного низа». Присутствуя в пьесах Горина, она напрямую отсылает читательское или зрительское восприятие к культуре площадей. Мотивы телесности могут становиться темой шуток, манерой ведения речи (как, к примеру, в «Шуте Балакиреве»), присутствовать в действии, придавая ему определенную окраску (так, в «Тиле» одна из сцен разворачивается в публичном доме). Активное использование поэтики «телесного низа» становится противовесом по отношению к излишней серьезности, возвращает зрителя или читателя к полноте бытия, ниспровергает авторитеты, аннулирует условности.

Утверждению материального мира способствует обилие приемов грубой комики: герои спотыкаются, падают, колотят друг друга, что на протяжении многих веков гарантированно вызывало хохот публики.

В художественный мир Горина входит эффект небывальщины, становясь признаком индивидуальной манеры автора, который наполняет свои пьесы изображением чудесных явлений, не укладывающихся в рамки привычного восприятия (сцена с участием духов в «Тиле», многочисленные подвиги Мюнхгаузена, картины загробной жизни в «Шуте Балакиреве», удивительные свойства актерского таланта Кина, который без грима чернел лицом для роли мавра и т.п.). Подобные сцены придают представлению праздничный, игровой характер, привносят в него атмосферу подлинного балагана, а также помогают отличить «своих» от «чужих» - тех, кто способен приобщиться к волшебству жизни, и тех, кто не наделен таким талантом. С другой стороны, поэтика небывальщины у Горина позволяет показать прозаические события как необычные, заострить внимание читателя или зрителя на ценности каждого единичного момента жизни. Помимо того, смех и удивление от созерцания необычного позволяют преодолеть сюжетную предсказуемость.

Третья глава («Герой и сюжет: архетип трикстера в драматургии Гр. Горина») посвящена образу шута в творчестве Горина и определению его роли в создании комедийной атмосферы пьес, обозначается его связь с балаганной моделью мира с архетипом трикстера.

В первом параграфе (**«Архетип трикстера в культуре»**) на основании работ К. Юнга, Д. Гаврилова, М. Липовецкого и др. дается обобщенная характеристика архетипа трикстера, рассматривается его место в советской литературе XX века.

Трикстер – прирожденный лицедей, отличается врожденной артистичностью и воплощает собой игровую стихию. Он появляется там и тогда, где необходимо нарушить сформировавшиеся нормы и традиции, привнести хаос в сложившийся порядок, вывернуть наизнанку понятия и ситуации, низвергнуть авторитеты.

XX век в русской литературе был отмечен созданием ярких образов трикстеров: таковы Хулио Хуренито, Воланд и его свита, Остап Бендер, Сандро из Чегема и ряд других героев. М. Липовецкий связывает появление это-

го ряда персонажей, которые сочетали в себе острый ум, артистизм, жизненную силу и известный цинизм не только с условиями выживания свободного человека в тоталитарном обществе, но и с живущей в подсознании такой личности потребности взрывать изнутри сложившиеся устои⁸.

Тиль, барон Мюнхгаузен, Джонатан Свифт, Антонио Монтекки, артист Кин, Петр Первый, отчасти Иван Балакирев воплощают архетип трикстера в драматургии Гр. Горина. Трикстер в художественном пространстве его пьес оказывается связанным с балаганным мировосприятием, несет в себе черты древнерусского дурака и балаганного деда. Герои такого типа выступают как воплощение смеховой стихии и утверждают ее в сюжете, способствуя подрыву основ окружающей их действительности, которая представляет собой «кромешный» мир.

Обращение к персонажам мировой литературы и истории связано, с одной стороны, с использованием «эзопова языка» как попытки противостоять требованиям цензуры 1970-1980-х годов, с другой – со стремлением подчеркнуть вечный характер поднимаемых проблем, что роднит позиции Горина со стратегией Шварца, который, как в свое время писала В. Головчинер, «размышляя о сложнейших социально-нравственных и политических тенденциях развития своего времени, ...ощущал необходимость «проверить» их, оценить в контексте универсальных, безусловных общечеловеческих значений»⁹.

Второй параграф (**«Образ трикстера и «кромешный» мир»**) посвящен проблеме конфликта в пьесах «Тиль», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт» и «...Чума на оба ваши дома!», где герой дан в его противостоянии мирозданию, представляющим собой «кромешный» мир.

Картина «кромешного» мир создается за счет «выворачивания» как повседневных мелочей, так и значимых понятий и явлений: власть, церковь,

⁸ Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. – 2009. - №100. – С. 224-245.

⁹ Головчинер В. «Протосюжет» в сказках Е. Шварца (трансформация и функционирование) // Сибирский филологический журнал. – 2003. - №2. С. 62.

народное самосознание, благополучие, милосердие, любовь. В пьесе «Тиль» монах подрабатывает сутенером, народное благополучие выглядит как костры, на которых горят еретики, король скучает на троне, милосердие ограничивается покупкой индульгенций.

В пьесах «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт» и «...Чума на оба ваши дома!», где поле битвы переносится в пространство человеческой души, «кромешным» делает мир система общепринятых социальных условностей. Мотив ужасного заключается в разрушительном влиянии, который она оказывает на человеческую душу. В «Том самом Мюнхгаузене» принципы, на основе которых строится жизнь этого общества, представляют собой симулякры вечных ценностей. Супружество предстает как антитеза любви, сами понятия любви и морали дискредитируются («Имеешь любовницу – на здоровье! Все имеют любовниц. Но нельзя же допускать, чтобы на них женились. Это аморально!»¹⁰). Творчество приравнивается к «богомерзким фантазиям»), свобода самовыражения личности – к сумасшествию. Пространство «...Чумы на оба ваши дома!» наполнено картинами драк, кровопролитий, цинических рассуждений и предстает как реальность, которая отторгает любовь. Символом ситуации в Вероне становится чума, которая приходит в город.

«Кромешному» миру противостоит подвижный балаган, иерархии и замкнутости - открытость и амбивалентность. Центральные герои Горина воплощают собой смеховую стихию, их поступки и речевое поведение призваны утвердить понятия свободы человеческого духа и сознания как мировосприятие, альтернативные «кромешному» миру.

В диссертации отмечается, что горинский трикстер надевает маску древнерусского дурака и может быть соотнесен с образом балаганного деда-балагура. Маска дурака и соответствующая манера поведения помогают персонажам противопоставить себя традиционным общественным нормам и чувствовать себя свободным в смехе. С балаганным дедом героев роднит

¹⁰ Цитирую по: Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен. Пьесы. Екатеринбург, 2005. С. 500.

также статус заправила праздника, прерогатива на владение искусством балагурства и балаганным словом, а также своеобразная подача себя, которая дестабилизирует реальность и подготавливает зрителя к восприятию любой, даже небывалой информации.

Центральная тема пьесы «Тиль» на глубинном уровне представлена как привнесение неустойчивости в «кромешный» мир, разрушение его знаков, превращение его в балаган. Дисбаланс в окружающей действительности создает Тиль: он всегда в движении, валяет дурака, нагнетает чепуху, пронизательно смеется над окружающими, устраивает практически скоморошьи представления и провоцирует публику. Он постоянно опрокидывает происходящее в смеховой план и от этого события кажутся порой нереальными. При этом смех получается напряженный, поскольку возникает на стыке перехода явлений из страшных в смешные и наоборот.

Центральный персонаж пьесы «Тот самый Мюнхгаузен» актуализирует в «кромешном» художественном пространстве балаганную модель мира двумя способами. Первый – это создание собственной реальности, которая, с точки зрения обыденного создания, выглядит небывалой и экзотической. Поскольку главное условие существования балаганного мира – непрерывность смеховой инерции, «чрезмерность», в тексте пьесы (репликах различных персонажей, монологах Мюнхгаузена) присутствует целый ряд отсылок к удивительным событиям его жизни (полеты на луну, охота на медведя голыми руками, война с аборигенами, получение Библии с дарственной надписью от Святого Матфея и др.). Поведение и речь Мюнхгаузена свидетельствуют об особенном состоянии сознания – творческом, свободном.

Другой путь утверждения в пространстве пьесы балаганной модели мира – это разрушение основ мира «кромешного», приведение его в движение путем последовательного «выворачивания» всех его понятий. Парадокс пьесы «Тот самый Мюнхгаузен» заключается в том, что разрушительной становится искренность, абсолютная правдивость главного героя.

В комедии «Тот самый Свифт» балаганная стихия властвует практически безраздельно. Архетип трикстера в этом творении воплощен в образе декана Свифта, который вплоть до финальной картины не произносит ни единого слова. Балаган разворачивается, в первую очередь, усилиями труппы бродячих актеров, которые, разыгрывая персонажей из произведений Свифта, доносят его идеи. Другой трикстерный трюк - это ежедневные похороны Свифта и следующие за ними поминки, которые герой устраивает сам по себе как в высшей степени невероятный способ, к которому он прибегает, чтобы напомнить о себе и о своих идеях.

В пьесе «...Чума на оба ваши дома!» в роли трикстера предстает Антонио Монтекки, который выступает как носитель балаганного сознания, как паяц, не признающий границ и авторитетов, воспринимающий всю жизнь через призму игры, а его косоглазие и хромота вызывают ассоциации с представителем иного мира. Однако при этом введенная в пьесу сюжетная линия Антонио – Розалина неожиданно позволяет ему выступить разрушителем «крошечного» мира вражды и бесчеловечности, противопоставив ему возможность высокого чувства.

В диссертации отмечается, что с трикстером у Горина плотно связан сакральный контекст произведений, и эта особенность вписывается в общую тенденцию XX века. Как указал М. Липовецкий, если в архаических культурах трикстер нарушал табу и способствовал десакрализации реальности, то в современности, когда «высокие» понятия уже деструктурированы, он, следуя своей природе нарушителя устоев, парадоксальным образом способствует их возрождению¹¹. Отражение этого парадокса времени мы видим в драматургии Горина, которая явила нам удивительно тонкие варианты проявления данного архетипа, борющегося за идеалы любви, свободы, духовности и творчества.

¹¹ Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. – 2009. - №100. – С. 224-245.

Третий параграф («Король и шут: отношения трикстера и власти») посвящен проблеме взаимоотношений трикстера и власти, поставленной в пьесах «Кин IV» и «Шут Балакирев».

В пьесе «Кин IV» сталкиваются великий актер Эдмунд Кин и Принц Уэльский, который впоследствии становится королем. Парадоксальность ситуации, созданной Гориным, заключается в том, что в отношениях короля и трикстера, хаоса и порядка, порядок стремится подражать хаосу, пытаясь приобщиться к его творческому духу. Горин подчеркивает нелепость этих попыток. В целом пьеса «Кин IV» представляет такую модель взаимоотношений короля и шута, где герои объединены узами дружбы-соперничества и вместе с тем происходит снижение королевского облика и разрушение пиетета, окружающего персону, которая облечена властью.

В последнем творении Горина («Шут Балакирев») проблема взаимоотношений шута и власти решается совершенно нетрадиционным образом: представитель власти (Петр) выступает в неожиданной роли трикстера с характерной для него потребностью в разрушении устоявшегося мира и непредсказуемостью поступков, что оборачивается трагикомедией для окружающих. Дела государственные оказываются погруженными в балаганную стихию, которую создает введение эпизодов с участием гильдии дураков, трагикомичной шутовской свадьбой, комическим бытовым поведением Петра. Подчеркивается, что игровое поведение не органично сану императора, поэтому оборачивается жестокостью. Балаганный мир то и дело опрокидывается в «кромешный».

Образ Ивана Балакирева не соответствует традиционной роли шута, поскольку персонаж не желает вступать в конфликт с властью. Его игровой талант подавляется страхом, инстинктом самосохранения и стремлением, будучи при власти, не обделит себя и своих близких. По мысли Горина, это определяет безысходность ситуации, в которой находится русский народ, если он, по завету Петра, не начнет «думать».

В Заключении подводятся итоги работы.

Основные положения диссертации нашли отражение в следующих публикациях:

1. «За что я люблю тебя, Тиль, - с тобой всегда весело!» // Литературная учеба. 2012. №1. С. 174-185.

2. Маркеры древнерусского «кромешного мира» в комедии Г. Горина «Шут Балакирев» // Ярославский педагогический вестник. – 2012 - №1 – Т. 1 (Гуманитарные науки). С. 319 – 322.