

Брукнер А. Отель «У озера». URL: http://royallib.com/book/brukner_anita/otel_u_ozera.html (дата обращения: 28.08.2016).

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. : Высш. школа, 1989.

Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М. : Сов. энциклопедия, 1987.

МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры : сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 358 – 387.

Миллер Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры // Теория метафоры. С. 238 – 284.

Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. С. 68.

Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. С. 44 – 68.

Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. С. 307 – 342.

УДК 821.152.1-2(Уолш Э.)
ББК Ш33(4Ирл)64-8,446

О.И. Сальникова

(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия)

«THE WALWORTH FARSE» ЭНДЫ УОЛША: ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ МОДЕЛИ

Аннотация. Статья посвящена детальному анализу особенностей пространственно-временной организации пьесы «The Walworth Farse» ирландского драматурга Энды Уолша. Особое внимание уделено взаимодействию пространственно-временных пластов реальности и вымысла. Также предметом внимания становятся мифологические образы, используемые драматургом для создания времени-пространства произведения.

Ключевые слова: пространственно-временные модели, художественное пространство, хронотоп, ирландская литература, драматургия, пьесы.

Текущая литературная ситуация Ирландии характеризуется бурным развитием, которое, несомненно, требует философского, социокультурного, а также литературоведческого осмысления. Исследование пространственно-временных моделей произведений художественной литературы, особенно в драматургии, остается одним из центральных направлений в современной западной и отечественной науке о литературе. Обращение к пространственно-временным моделям драматических произведений начала XXI в. представляется актуальным, поскольку позволяет делать выводы о своеобразии современного этапа развития ирландской драматургии.

По мнению американского исследователя театра и драмы К. Берчайлда, наиболее значительный вклад в изображение городского пространства в современной драме вносит Энда Уолш (Enda Walsh, р. 1967) [Berchild 2003: 221 – 222]. Ограниченное сценическое пространство, способствующее нагнетанию внутреннего напряжения, цикличное время, сложное взаимодействие воображаемой и фактической реальности являются характерными чертами многих современных ирландских пьес. Перечисленные особенности являются ключевыми для творчества ирландского драматурга Энды Уолша.

К. Уолленберг говорит о том, что в недавних клаустрофобических пьесах Уолша (таких как «Bedbound», «The Walworth Farce», «The New Electric Ballroom») его персонажи в поисках убежища и спасения от боли и страха, которыми наполнен внешний мир, заключают себя в своеобразную «тюрьму», созданную своими же руками с тем, чтобы затем раз за разом воссоздавать травмирующий опыт, который они получили извне. С одной стороны, они находят успокоение в уже знакомых схемах собственных мифов, с другой стороны, остаются в их пределах, отчаянно стараясь отгородиться от

влияния внешнего мира [Wallenberg 2010: 22]. Так, местом развития событий в пьесах драматурга становятся небольшие ограниченные пространства (например, квартира или отдельная комната, склад или даже дно осушенного бассейна), в которых герои пытаются сотворить свой мир. Создавая его, они могут опираться на собственные представления об идеальном пространстве (как это происходит, например, в пьесе «Disco Pigs»), или мысленно возвращаются к тому пространству-времени, в котором они были счастливы или чувствовали себя в безопасности. При этом, в итоге искусственно созданное пространство обязательно будет разрушено: либо кем-то из героев изнутри, либо какими-то внешними силами.

Премьера рассматриваемой нами пьесы «The Walworth Farce» прошла в театре Town Hall Theatre (постановка компании Druid Theatre) в 2006 г. в Ирландии, а в следующем году она была поставлена на сцене Traverse Theatre в Эдинбурге и получила премию Festival Fringe First Award. В 2008 г. пьеса была поставлена на американской сцене в театре St. Ann's Warehouse (Нью-Йорк).

Действие этой трагикомедии разворачивается в пределах муниципальной квартиры, расположенной в одном из центральных районов Лондона. Ее главные герои – ирландские эмигранты – Динни и его сыновья Блейк и Шон. Каждый день члены семьи по воле отца разыгрывают друг перед другом своеобразное фарсовое представление, главная тема которого – события, ставшие причиной их отъезда из Ирландии. Эти события сами по себе выглядят неправдоподобно. Мать Динни трагически погибает в результате несчастного случая: ее сбивает лошадь, перелетевшая через забор после того, как в нее врезался быстроходный катер. Женщина отправилась собирать крыжовник, который она использовала для приготовления алкогольных напитков. Катер же, которым управлял их 96-летний сосед Коттер, врезался в морского льва и вылетел на сушу.

На похоронах, которые устраивает Динни, он приводит скорбящих не к себе, а в дом в фешенебельном районе, посчитав, что там никто не живет. Он планирует остаться там жить, выдав себя за преуспевающего нейрохирурга. Ему хочется доказать

своему безработному брату Падди, что он добился в жизни большего, и поэтому именно он должен быть душеприказчиком их матери. Отдельного упоминания заслуживает и то, как Динни объясняет свое внезапное превращение из маляра в нейрохирурга: по его мнению, двухгодичных вечерних классов по «основам нейрохирургии» было достаточно, чтобы овладеть основными навыками профессии.

Через какое-то время появляются настоящие владельцы дома, которыми оказываются родственники водителя разбившегося катера. Они тоже не могут его похоронить. Как выясняется далее, старика убил его сын Питер и муж его дочери Джек для того, чтобы получить в наследство все его состояние. В результате перипетий все собравшиеся герои, кроме Динни, погибают при различных обстоятельствах, а Динни набивает карманы обнаруженными в гробу Коттера деньгами. Ему приходится бежать в Лондон в сопровождении своих сыновей.

Описанный выше сценарий герои разыгрывают уже на протяжении почти двадцати лет. Отец семейства Динни играет роль самого себя, его сын Шон исполняет роль брата Динни – Падди, а старшему сыну Блейку достаются все женские роли: в рыжем парике он играет роль своей матери Морин, в черном – жены Падди Веры. Постепенно в их фарсе появляются новые персонажи: Блейк играет миссис Коттер, Эйлин и ее мужа Джека, а Шон получает возможность сыграть роль Питера, брата Эйлин. Когда Блейку приходится изображать в одной сцене сразу несколько персонажей, он надевает нужный ему парик, а другой держит в свободной руке и меняет их, когда ему нужно сыграть другого персонажа. Динни берет на себя множество обязанностей: он и драматург, и актер, и режиссер, и помощник режиссера, и сценограф, и суфлер, и член жюри, и критик, и зритель. Его сыновья разыгрывают фарс вместе с ним и для него, в меньшей степени для друг друга. Других зрителей у них нет.

В глазах героев, с точки зрения которых выстраивается пространство эмиграции, символическим центром мира становится их новый дом. Это сооружение с четко выраженной вертикальной структурой, которое «материализует идею оси мира» [Бидерманн 1996: 193]. В названии района, где

располагается их жилище (Elephant and Castle), содержится близкий по значению символ замка или башни. Данные символы имеют положительное значение, так, например, в христианском искусстве часто встречается образ башни-твердыни, «которая защищает верующих от натиска адских сил» [Бидерманн 1996: 25]. Дом воплощает центральную зону мира героев-эмигрантов, «снаружи» которой располагается остальной мир. Герои прячутся в своем убежище, спасаясь от внешнего мира. Они заключены в герметичном, закрытом пространстве театрализованного представления, их удерживает семейный ритуал, которым руководит тиран Динни и который позволяет ему сохранять власть над сыновьями. Этот выдуманный, виртуальный мир основан на параноидальных, маниакальных, ошибочных представлениях о внешнем мире. Пространство Лондона представляется им враждебным миром, населенным живыми мертвецами, которые не оставляют попыток вторгнуться в их жилище.

BLAKE. [...] And then the people. They come out from the houses and shops and they're after you. Their skin, it falls to the ground and them bodies running you down and *wanting to tear you to shreds*. [...] And they're all *snapping teeth* and *grabbing hands* they have (p. 42).

Пространство эмиграции не является гомогенным, оно разделено на участки, отличные по своим качествам и свойствам. Ю.М. Лотман говорит об этом феномене следующее: «Разграничение на *этом* (близкий, наш – в дальнейшем «Э») и *том* (чужой, их – в дальнейшем «Т») миры происходит таким образом, что между двумя частями не возникает однозначного соответствия. Э и Т приписывается разная мерность. Существа, населяющие Т, принципиально не похожи на «нас» [Лотман 2002: 123].

В классической мифологической модели мира статусом «своего» пространства наделена центральная зона, которая является организованным и аксиологически положительно маркированным участком. Пространство эмиграции в данном случае демонстрирует несколько отличную расстановку аксиологических маркеров: в нем негативные оценочные смыслы закреплены за центром и прилегающей к нему зоне, а

позитивные – за периферией (внешней зоной). Динни ненавидит Лондон и лелеет мечту вернуться в родной Корк. Он идеализирует пространство Ирландии и сравнивает его с драгоценностями («For I liken Cork City to a large jewel, Paddy and Vera. [здесь и далее курсив наш – О.С.] *A jewel with the majestic river Lee ambling through it, chopping the diamond in two before making its way to murkier climes...*» (p.16)).

В бесконечном повторении уже пережитых событий Динни находит успокоение. Как замечает Патрик Лонерган, Динни считает, что обыденность создает ощущение безопасности (он говорит Шону «the family routine keeps things safe» (p. 68)), создание фарса для героя сродни созданию ритуала, который поможет ему вернуть чувство покоя, которое он утратил, убив своего брата и его жену. Услышав обвинения в том, что все события фарса являются лживыми и созданными искусственно, Динни заявляет «It's my truth, [and] nothing else matters» (p. 70). Для Динни проблема заключается в том, что внешний, реальный мир систематически вмешивается в его театральное представление. Он приходит в ярость, когда Шон приносит хлебцы вместо хлеба или колбасу вместо курицы. Подобные случаи повторяются все чаще, пока, наконец, в конце первого акта в их жилище не появляется человек из пространства «снаружи» [см. об этом: Lonergan 2015].

Герои пьесы отказываются от общения с внешним миром, целиком занятые совершенствованием своего представления. Циклическая модель времени созданного героями ритуала соотносится с замкнутым пространством их жилища. Только младшему сыну Шону разрешено выходить за пределы квартиры, чтобы купить продукты и необходимый реквизит для театрализованного представления. Однажды он случайно приносит из магазина чужой пакет с покупками, что привело к появлению кассирши Хейли, которая отправилась вслед за Шоном, чтобы отдать ему его продукты. Героиня переступает границу созданного героями пространства, она является представительницей внешнего мира, существующего в другом пространственно-временном пласте.

М. Элиаде говорит о том, что любой обряд или ритуал совершается не только в освященном пространстве, т.е. по своим свойствам отличающимся от пространства мирского, но также он совершается в «сакральном» времени, «в то время» (*in illo tempore, ab origine*), то есть в то время, когда обряд был впервые совершен богом, героем или предком. Развивая свою теорию ритуала, исследователь говорит о том, что функция ритуала заключается в устранении течения конкретно-исторического («профанного» времени) и замена его временем традиции («сакральным временем») [см. об этом: Элиаде 1998]. В описанной сцене цикличное время созданного героями ритуала нарушается и вступает во взаимодействие с реальным хронологическим временем.

Николас Грин развивает мысль о том, что одним из самых часто встречающихся мотивов в ирландской драме можно считать появление незнакомца в доме [см. об этом: Grene 1999]. Некто из «внешнего мира» проникает во внутреннее, гармоничное пространство дома и нарушает установленный порядок (который затем восстанавливается, даже если в несколько измененном виде). Хейли подходит под это описание. Одно ее присутствие развеивает все истории, выдуманные Динни, и более того, Блейк утверждает в своем решении убить отца.

Приходит время разыграть представление. Сначала Хейли с интересом наблюдает за происходящим, однако затем, обескураженная и напуганная, пытается покинуть квартиру и увести с собой Шона. Динни воспринимает Хейли как человека, который может разрушить их семью, поэтому он заставляет ее остаться и находит ей роль в постановке. Динни решает, что ей подойдет роль его собственной матери.

Значимым является следующий эпизод. В ходе репетиций Блейк, исполнявший в тот момент роль Джека, слишком сильно ударил Шона, исполнявшего роль Питера, после чего между братьями завязывается драка, в ходе которой братья обсуждают свою дальнейшую судьбу.

«BLAKE. But you're wanting me to kill Dad, aren't you, Sean? We kill Dad, *break the story, step outside* like you've got it all planned [...] but then you walk away from me with her» (p. 57).

В данном отрывке сконцентрированы все потребности и страхи Блейка, а также его склонность к жестокости. Фундаментальное желание Блейка заключается в том, что он хочет разорвать цикл ритуального повторения одних и тех же событий и «разорвать историю», созданную Динни. Шон хочет покинуть квартиру вместе с братом, однако тот не собирается покидать ее пределы («BLAKE. WE BELONG IN HERE» (p. 57)). Блейк свыкся со своим положением узника и его чувство принадлежности к миру, созданному в квартире, ярко проявилось в данной ситуации. Блейк угрожает убить Шона, однако тот возражает: «Then you'll have to live with what he lives with» (p. 57). Это первое четко выраженное подтверждение того, что их фарс представляет собой специально сконструированное ложное воспоминание, с помощью которого Динни скрывает свои убийства.

Блейк никогда не покидал квартиру. Он говорит о воспоминаниях, ощущениях, запахах и образах, а также о том, как они были замещены словами отца и о том, как мир, в котором они живут, отгорожен от остального мира стеной из слов.

«BLAKE. Dad all talk of Ireland, Sean. Everything's Ireland. His voice is stuck in Cork so it's impossible to forget what Cork is. (A pause.) *This story we play is everything*» (p. 220). Единственной реальностью для Блейка становится театрализованное действие, разыгрываемое в стенах квартиры. Шон задается вопросом о том, насколько правдивы события, которые они освещают в фарсе.

«SEAN. Is any of this real?»

DINNY. Don't doubt me. We allow Mister Doubt into this flat and where would we be? Blake?»

BLAKE. We'd be outside, Dad».

Динни сам создает искусственную реальность, которая, по его словам, является единственно истинной. Он ничем не доказывает подлинность событий, о которых рассказывает сыновьям. Услышав обвинения в том, что все события фарса являются лживыми и созданными искусственно, он заявляет «It's my truth, [and] nothing else matters» (p. 70). В то же время Динни ничем не подкрепляет свои представления об окружающем их пространстве Лондона как об ужасном мире,

населенном не людьми, а некими ужасными существами. Здесь на первый план выходит тема значимости слов и их возможностей, характерная для многих произведений Уолша.

«DINNY. [...] For what we are, Maureen if we're not our stories?
BLAKE. We're the lost and the lonely».

Особенность временной организации пьесы заключается в том, что немалая часть событий предстает перед зрителями не в реальном времени, а в рассказах об уже случившемся. Однако по ходу действия становится ясно, что фарс, который разыгрывают герои, постоянно изменяется, в него вносятся все новые исправления и добавления, иногда совершенно абсурдные и фантастические. Изображенный в пьесе «мир в коконе» не имеет привязки к реальным пространственно-временным координатам, даже несмотря на то, что драматург помещает своих героев в реалистические декорации лондонской квартиры.

Трагедия заключается в том, что сыновья не могут перестать повторять схемы прошлого: как и предсказывал Динни, Шон обречен стать таким же, как его отец. Именно так и происходит, когда Блейк убивает Динни, а затем в результате несчастного случая Шон убивает Блейка. Блейк целует брата и говорит «Nowgo, love». Двадцать лет назад их мать сказала те же слова их отцу. Схема повторяется: один брат убивает другого и получает прощение от женщины, которая хочет, чтобы он обрел свободу. Однако вместо того, чтобы принять это прощение, Шон поступает в точности так же, как его отец: он запирается в квартире и создает новую пьесу, в этом раз исполняя все роли в одиночку. Шон решает забыть уже знакомой историей вместо того, чтобы отправиться навстречу большому миру, полному неизвестности и свободы.

Таким образом, можно сказать, что пространство, в котором обитают герои произведения, многомерно. Прежде всего, они живут в бытовом и воображаемом измерениях. Первое измерение – это повседневная обыденная действительность, быт, в котором они готовятся к представлению, глядят костюмы, приводят в порядок декорации, проверяют сохранность реквизита. Ю.М. Лотман

описывает бытовое пространство как косное, по своей природе исключающее движение. Оно отграничено со всех сторон неподвижной границей [Лотман 1988: 267]. Второе – искусственная реальность, ретроспективное пространство, воссоздаваемое в их историях. В произведении происходит наложение локусов, смещение внешнего и внутреннего пространственно-временных пластов. С одной стороны, герои действуют одновременно в нескольких локусах, в конкретном физическом месте и времени пребывания. С другой стороны, они пребывают в пространстве своих мыслей, воспоминаний и фантазий, которые представляют собой третий тип пространства произведения. Художественное пространство пьесы Энды Уолша «The Walworth Farce» организовано по принципу взаимопроникновения внешнего, реального пространства и внутреннего, виртуального, созданного искусственно.

Литература

Berchild Ch. L. Staging Dublin: urban representation in Contemporary Irish Drama : diss. dr of philosophy (Drama and Theatre) / Ch. L. Berchild ; University of San Diego, California, University of California, Irvine. San Diego, 2003.

Grene N. The politics of Irish drama: plays in context from Boucicault to Friel. Cambridge University Press, 1999.

Lonergan P. “The Lost and the Lonely”: Crisis in Three Plays by Enda Walsh // *Études irlandaises*. 2015. №. 40-2. С. 137 – 154.

Wallenberg C. (2010). Small Rooms Full of Words. American Theatre, 27(3), pp. 22 – 25.

Walsh E. Plays: Two. Nick Hern Books, 2014.

Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М. : Республика, 1996.

Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академ. проект, 2002. С. 109 – 142.

Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М. : Просвещение, 1988. С. 251 – 293.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб. : Алтейя, 1998.

УДК 821.581-31(Мо Янь)
ББК Ш33(5Кит)64-8,44

Хуан Жун

(Цзилинский институт русского языка,

Чанчунь, КНР;

Уральский государственный педагогический университет,

Екатеринбург, Россия)

ОБРАЗ ЖИЗНЕННОГО КРУГА В РОМАНЕ МО ЯНЯ «УСТАЛ РОЖДАТЬСЯ И УМИРАТЬ»

Аннотация. В статье рассматривается образ жизненного круга в романе Мо Яня «Устал рождаться и умирать». Рассказ о движении времени и истории выстраивается оригинальным образом, в соответствии с китайскими мифологическими представлениями и влиянием буддизма на китайскую культуру. После смерти душа главного героя СимэньНао поочередно перерождается в обликах животных – осла, вола, свиньи, собаки, обезьяны, пока вновь не была рождена как человек. Душа героя хранит память о едином потоке истории вопреки разорванному трагическому времени.

Ключевые слова: романы, история Китая, образ жизненного круга, литературные образы, китайская литература, китайские писатели.

В 2006 году Мо Янем был издан роман «Устал рождаться и умирать». Автор работал над произведением стремительно, написав произведение всего «за сорок три дня». По признанию писателя, быстрый темп сочинения объясняется тем, что он выписывал иероглифы «мягкой кистью» [Мо Янь 2014: 695]. В обращении к старому способу письма автор видел символическое значение: «это был этаким ритуал, жест противления современности», «большой шаг назад» [Мо Янь 2014: 696 – 697]. Возвращение в прошлое для Мо Яня было