

Мальютин Иван Александрович

ДЖ.М. СИНГ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕАТР В ИРЛАНДИИ

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

АВТОРЕФЕРАТ

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского Государственного Университета им. Ломоносова

Научный руководитель - Доктор филологических наук, профессор
Н.А. Соловьева

Официальные оппоненты - Доктор искусствоведения,
В.А. Ряполова
Кандидат филологических наук, доцент
Н.И. Прозорова

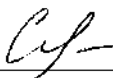
Ведущая организация - Институт мировой литературы РАН

Защита состоится _____ 2002 г. на заседании диссертационного совета Д. 501. 001. 25. в Московском Государственном Университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119899 г. Москва, МГУ, Воробьевы горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке филологического факультета МГУ.

Автореферат разослан _____ 2002 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент



А.В. Сергеев

Предметом исследования диссертации является проблема литературного театра и её реализации в творчестве ирландского драматурга Джона Миллингтона Синга (1871-1909), чьё имя прочно связано с феноменом Ирландского возрождения. Литература Ирландского Возрождения вбирала в себя всё многообразие процессов и событий, происходивших на рубеже веков в области искусства и вне её, в самой Ирландии и за её пределами. Повышенный интерес к историческому и мифологическому прошлому страны стал благодатной почвой для развития ирландского варианта символизма, этому же послужила вера в мифологичность настоящего, ставшая одновременно шагом на пути к модернизму. Связанное с этим внимание к народной культуре, выступавшей в качестве хранителя древнего наследия, несло на себе определённый отпечаток романтического мировосприятия. Народная традиция также послужила основой для развития реалистического направления. Европейская «новая драма» оказала существенное влияние на становление ирландской драматургии. Собственного национального театра в Ирландии не было, он появился только во времена Возрождения, имея своей задачей создание ирландской драматической литературы и потому изначально позиционировавшийся как литературный театр.

Проблема литературного театра остаётся достаточно неизученной, сложной, поскольку при её рассмотрении должны быть привлечены междисциплинарные исследования, касающиеся специфики драмы как рода литературы, развивающей по своим законам в XX веке. Кроме того, требуется выяснить принципы сочетаемости литературных и драматических элементов при сохранении самой природы театра.

Повышение внимания к творчеству Синга в последние годы обусловлено именно необходимостью на современном уровне выяснить природу, своеобразие и функциональные особенности литературного театра как явления культуры, не утрачившего своего значения и в наши дни.

Собственно научных исследований по проблеме литературного театра не существует. Историю взаимодействия театра и литературы можно проследить на основе трудов, А. Анникста., С. Мокульского, В. Е. Хализева. Важные положения, касающиеся специфики существования литературного театра как театра без зрителя, о принципиальных особенностях эпического, драматического и кинематографического диалогов приведены в исследовании норвежского учёного Л. Лонгума.

Ирландское возрождение как культурный и исторический феномен рассматривался многими зарубежными и рядом отечественных исследователей. Нами были использованы такие работы как «Ирландское Возрождение: Введение в англо-ирландскую литературу» Р. Фэллеса, «Изобретая Ирландию» Д. Кайберда, «Ирландское самосознание и

Литературное Возрождение» Дж. Уотсона, «Кельтские Возрождения» Ш. Дина.

При изучении истории создания ирландского театра использовались воспоминания самих создателей театра – Йейтса, Расселла, Грегори, а также более поздние исследования, среди которых несомненный интерес представляет работа Дж. Флэннери «Йейтс и идея театра», в которой он подробно описывает различные аспекты существования театра на разных его этапах. В отечественной литературе единственной масштабной работой такого рода была книга В.А. Ряполовой «У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура.» В момент написания данной работы вышла новая книга очерков «Театр Аббатства (1900-1930-е годы)», где впервые в России настолько полно описывается история создания и этапы развития театра в Ирландии XX века.

Творчество Дж.М. Синга изучалось в многочисленных работах зарубежных авторов: многочисленные труды Э. Сэддлмайер, Н. Грина, Д. Кайберда, книги К. Уорт и Т.О. Джонсон, посвящённые отдельным аспектам исследования произведений драматурга. Творчество Дж.М. Синга не столь широко, но представлено, тем не менее, в отечественной критике в книгах статей В. А. Ряполовой, работах Н.И. Прозоровой, А.И. Фуксон.

Новизна работы заключается в сочетании теоретических проблем литературного театра с творчеством одного из пяти ведущих драматургов Ирландского возрождения.

Актуальность исследования определяется неизученностью драматургии Синга в плане возможных путей развития литературной драмы.

Задачи работы определяют **выбор материала**. Это все пьесы Синга, в том числе и не ставившиеся объектом театральной постановки, а также незаконченные отрывки и планы пьес, критические статьи и эссе, прозаические очерки, поэзия, письма. При подготовке диссертации использованы материалы, собранные во время стажировки в Тринити Колледже в Дублине, а также во время работы в московских библиотеках.

Методология. Теоретической базой исследования являются важнейшие положения, касающиеся теории и истории драмы, содержащиеся в трудах А. Аникста, С. Мокульского, В. Хализева, в заметках других исследователей, драматургов и режиссёров – М. Левидова, Л. Андреева, Л. Лунца, Н. Орлова, а также зарубежных учёных – Э. Бентли, Л. Лонгума, Р. Уэллека и О. Уоррена. Использован метод пристального чтения, сравнительного изучения литератур и культур.

Апробация. Основные положения работы отражены в ряде публикаций. Материалы и результаты работы использовались в докладах на конференциях:

- На XI Пуришевских чтениях, МГПУ, 1999 год
- На XII Пуришевских чтениях, МГПУ, 2000 год
- На X Ежегодной Международной Научной Конференции Российской Ассоциации преподавателей английской литературы, Нижний Новгород, 2000 год
- На XIII Пуришевских чтениях, МГПУ, 2001 год

Практическое значение диссертации заключается в том, что результаты исследований могут быть применены при подготовке курсов по литературе, драматургии и театру XX века, они могут найти своё применение в переводческой практике и при подготовке сценических постановок произведений литературной драмы.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех основных глав, заключения, библиографии и приложения.

Во **введении** отражена актуальность темы, обозначены цели и задачи диссертации, описываются методы исследования, формулируется научная новизна и практическая значимость работы, определяются основные характеристики творчества Синга, специфика Ирландского возрождения и ставится проблема литературного театра.

Первая глава «Литературный театр» состоит из трёх параграфов: §1 Драматическое искусство, §2 Драма литературная и драма сценическая, §3 История литературной драмы. В главе рассматриваются теоретические аспекты функционирования драмы, обосновываются принципы литературной драмы и литературного театра, описывается история их становления.

В **первом параграфе** рассматривается семантика драмы. Драма одной стороной обращена к литературе и существует как текст художественного произведения. Другая её сторона обращена к театральным подмосткам, где драма получает свою реализацию в виде сценической постановки. Две стороны существования драмы предопределяют ряд характеризующих её особенностей, а также полемические, порой антагонистические представления о том, каково же истинное, конечное воплощение драмы: текст, проинтерпретированный воображением читателя, или постановка, воспринятая зрителем.

В силу своей специфики драма избирательно подходит к набору художественных средств, используемых эпосом. Повествование сведено к минимуму, основным текстовым наполнением является прямая речь персонажей. Время и пространство драмы – это «здесь» и «сейчас». События разворачиваются в речи. Создание и смена ситуации происходит по причине и посредством речевого акта, который в дальнейшем продуцирует новую ситуацию и новые речевые действия. Персонаж идентифицируется, самоизменяется, изменяет внешнюю ему среду и

оказывает влияние на окружающих преимущественно посредством речевого акта.

Среди содержательных признаков драмы В.Е. Хализев называет «патетическое действование человека, продиктованное либо магическими и религиозно молитвенными, либо проповедническими, пропагандистскими установками, <...> в драме и на сцене широко воспроизводится эксцентрическое поведение человека, связанное с демонстрацией его собственных телесно-душевных сил, с духом праздника, игры, радостного самопреображения».¹ За пределы определения драмы здесь выводятся эпические произведения, использующие в своей поэтике драматические элементы. К межродовым также предлагается относить «эпическую драму» Б. Брехта, для которой непрерывное «словесное действие» не является основополагающим и должно прерываться внефабульными вставками.

Существование межродовых форм нельзя не учитывать при рассмотрении проблем *драматического искусства* в целом, поскольку «эпическая драма» и драматические вставки в текст эпических произведений представляют собой неотъемлемую часть литературной драмы. Под «драматическим искусством» в данном контексте подразумевается совокупность обеих форм существования драмы: драмы как художественного текста и драмы как предмета театральной постановки. В дальнейшем понятием «литературная драма» обозначаются художественные произведения или их фрагменты, написанные в драматической форме, а о театральном аспекте этого вида искусства будет говориться как о «сценической драме».

В связи с этим следует оговорить взаимоотношения между литературной драмой и драматургией². Драматургия подразумевает создание не просто художественного произведения, а основы для сценической постановки. Драматург, предназначая своё произведение к существованию на сцене, предусматривает возможный способ его сценической реализации. «Совершенно бездарным должен быть "драматург", если он не умеет быть "драмоделом"»,³ - писал М. Левидов, приводя в пример Шекспира, который является драматургом для современности и был «драмоделом» для своего времени. Под «драматургом» в данном случае подразумевается автор, создающий текст литературного произведения в драматической форме, причём, вне зависимости от того, предназначается это произведение для театральной постановки или нет.

Примером текста, не являющегося подлинно литературным, но составляющего в наше время неотъемлемую часть театрального

¹ В.Е. Хализев, *Драма как род литературы*. - М. МГУ, 1986.-с.110.

² О разграничении понятий «драма» и «сценарная драматургия» см. В.Е. Хализев, С. 46-50.

³ М. Левидов. Театр: его лицо и маски // Лейф. 1923. № 4. С.172-186, с. 180.

искусства, является сценарий. Сценарий даже не обязательно существует в виде рукописи, поскольку может присутствовать в виде общего умозрительного плана, назначение которого – точно его спрогнозировать, особенно если речь идёт о балете, пантомиме, хэппенинге или действе в духе комедии *del arte*, то есть о постановке, обладающей сюжетом, но не фиксированным текстовым наполнением.

Во **втором параграфе** поясняется, что отношения между литературной драмой и сценической постановкой сложны и далеко не всегда «миролюбивы». Драматургия спектакля, современное режиссёрское прочтение литературного текста может существенно отличаться от текста как такового.

Драма, априори обладающая меньшим количеством изобразительных средств, чем эпос, в большей степени стремится к визуализации. Многообразие смыслов и значений, присутствующих в драме, не объясняется и не конкретизируется в связи с принципиальным отсутствием в ней повествователя. Это позволяет любому интерпретатору обнаружить в произведении основания для целого ряда порой противоречивых выводов, сознательно не инспирированных автором, но не теряющих от того своей обоснованности.

Эффект спектакля, возможно, более сложен и многообразен за счёт полифонического звучания всех его многочисленных элементов. Однако, углубляя и развивая один из вариантов прочтения, театр перекрывает возможности свободного домысливания. Перед читателем она предстаёт в не отретушированном виде, и ему самому приходится заниматься расстановкой акцентов. Зрителю же предлагается внешний ему, уже завершённый вариант интерпретации, в то время как прочтение само является процессом интерпретации и происходит изнутри. Но, с другой стороны, зритель получает возможность увидеть те пласты художественного произведения, которые оказались бы для него скрыты при прочтении и оказались высвечены постановкой.

Сценическое переосмысление текста способно перейти тот предел, за которым произведение, собственно заканчивается, и начинается иное художественное произведение. Поэтому часто спектакль *по* тому или иному литературному произведению превращается в спектакль *о* нём, и всё произведение целиком, вместе со всеми ассоциациями и контекстами, становится частью представления и не столько играется, сколько обыгрывается.

В постановке «Убийства Гонзаго» в «Гамлете» открывается бесконечная череда отражений мира как театра в самом себе, как бесконечной игры. Спустя века мы снова видим театр в театре, и уже сцена взрывается изнутри, выплёскивая театр из себя в зрительный зал, как это происходит в драмах Пиранделло. Конфликт иллюзии и реальности перемешивает театр на сцене и театр в отдельном человеке,

разрабатывая вариант трагедии быдешнего, свойственной «новой драме». Другим примером постановок такого рода является «Евгений Онегин» Театра на Гаганке, где, помимо текста, в действие вплетены также пушкинские черновики, различные способы исполнения ролей одних и тех же персонажей, литературоведческие комментарии.

Немалая доля конфликтов между театром и драматургом происходит именно оттого, что на определённом этапе возведённый в абсолют авторский текст оставил театру роль второстепенного механизма. Найти в пьесе черты, способные эмоционально привлечь зрителя, «вести» в неё актёра и при этом не потерять смыслового содержания драмы – вот наиболее сложный и наиболее строгий подход к сценическому освоению художественного текста.

В третьем параграфе описывается история возникновения литературной драмы, и формулируются принципы литературного театра.

Уже в эпоху античности отмечается восприятие драмы не только как театрального представления, но и как текста. Аристотель в «Поэтике» предвосхищает полемику XIX-XX веков о роли театра и литературы в театре, заметив, что сила воздействия трагедии остаётся и при её прочтении, без сценической реализации. Дальнейшее существование драмы как литературы было поддержано в средние века, когда в монастырских скрипториях библиотек Европы читались, переписывались и комментировались пьесы античных авторов. Эстафету литературной драмы переняла ренессансная драма, в особенности итальянская учёная трагедия, комедия и пастораль, создававшиеся Ариосто, Макиавелли, Тассо. Эта драма, писавшаяся в подражание античным образцам, заложила основу аристотелевской европейской театральной традиции нового времени. Многие для литературной драмы было сделано в век классицизма, когда строгость стилистических канонов заставляла с большим вниманием относиться к литературному содержанию драм. Не будет большим преувеличением сказать, что драма являлась основным родом литературы. Именно ей было посвящено наибольшее число исследований, споров, нормативных установлений. Единственным нелитературным видом театра, обретшим известность, стала итальянская комедия del arte, для которой литературный текст не был необходимым и имманентно присущим элементом постановки.

Распадение связи между театром и литературой и, вследствие этого, активное осознание драматического текста как литературы произошло в XIX век, когда после реформации в Европе и буржуазных революций главенствующее место на сцене занял коммерческий театр. Драматическое искусство раскололось на две части, с одной стороны, появились зрелищные театральные постановки, основанные на стандартных сюжетах с качественно выстроенной интригой, получившие название «хорошо сделанных пьес» – против них на рубеже XIX-XX

веков выступила «новая драма», а с другой, культивировались «драмы для чтения» (произведения Байрона, Суинберна, Шелли, Гёте), которые, были неприменимы для современной им сцены и создавались принципиально как литературные произведения. Образ автора, пишущего для театра (каким он был, начиная с античности), сменился образом автора, пишущего для читателя и при этом по своим индивидуальным резонам избравшего для самовыражения драматическую форму.

Открытие в XVIII веке Шекспира как драматического поэта внесло свой вклад в восприятие литературной ценности драмы. Колридж, рассуждая о поэтической драме Шекспира, говорит, прежде всего, о читателе его произведений, который в процессе чтения перестаёт созавать слова и просто видит то, о чём рассказывается. Сценическая постановка Шекспира представлялась нереальной и Ч. Лэмму. Он отмечает разрыв, существующий между авторским замыслом и сценической реализацией произведения. Гёте в статье «Шекспир и несть ему конца» (1813-1816) отказывает театралной постановке в возможности интерпретации Шекспира: «Шекспироские произведения не для телесных очей»⁴.

Говоря о драмах самого Гёте, Август Шлегель отмечает отсутствие внешнего движения, театральности, говорит, то это «огромные подвижные картины, которые никакое театральное искусство не в состоянии представить»⁵.

Поэтическая драма XIX века в массе своей была драмой литературной. В драматических произведениях Байрона слишком многое предназначено «не для телесных очей», индивидуальность его персонажей затмевается индивидуальностью автора. Длинные поэтические драмы Суинберна – это эпические трагедии, а не драмы в чистом виде.

Двадцатый век также тяготел к отделению литературы от театра. Т. Манн писал: «Никому не удастся меня убедить, что драматических поэтов, Шиллера, Гёте, Клейста, Грильпарцера, Генриха Ибсена и наших Гауптмана, Ведекинда, Гофмансталя лучше видеть на театре, чем читать, – да, я уверен, что, как правило, читать их лучше»⁶. В России за приоритет чтения над представлением выступал А.Блок, и его драматургия иллюстрирует этот тезис.

Но литература искала путей воссоединения с театром. Такие авторы как Шлегель и де Сталь противились эмансипации драмы от сцены и считали обособленное существование литературной драмы неестественным и недееспособным. Грильпарцер высказывался против лишения драмы театральности. Неполноту и незавершённость

⁴ Гёте И.В. Об искусстве, с. 410.

⁵ В этой оценке Шлегель не был точен, ибо драмы Гёте ставились, и ставились неоднократно.

⁶ Т. Манн Собр. Соч., Т. 9, с 395

драматического текста, лишённого театрального воплощения, подчёркивали Гоголь и Островский.

Рубеж XIX-XX всков окончательно сместил акценты в полемике между литературой и театром. В этот период особенно остро обозначился разрыв между существовавшей театральной практикой и развитием литературы. Проблемы большой литературы не могли найти своего выражения на сцене, занятой коммерческим театром, и в качестве альтернативы ему на литературном и театральном горизонте возникла «новая драма».

Аристотелевский театр подвергается переосмыслению и в отдельных случаях разрушению. В него проникают лирические и эпические элементы. Пиранделло, начинавший с новеллистики, которая была по природе своей драматургична, свои драмы или определённые их части делал повествовательными новеллами. Чехов, не создавший ни единого крупного произведения в эпическом жанре, в свои драмы вместил повести и романы, по глубине анализа и значимости родственные романам Достоевского, Толстого и Тургенева.

В середине XX века взаимопроникновение театра и литературы ярко выражено в творчестве таких разноплановых драматургов, как Брехт, экзистенциалисты, Дюрренматт, Фриш. Брехт активно включает эпический элемент в состав своих драм, демонстрируя слово звучащим в живой речи, в песне-зонге, написанным на стене, на бумаге. Сартр свои интеллектуально-философские построения облекает в драматическую форму.

Сплетение свойств литературы и театра снимает противопоставление драм по признаку сценичности / не сценичности. При современной режиссёрской и постановочной технике потенциально сценичной может считаться любая драма, не исключая «драмы для чтения».

На первый план выходит функциональное различие между литературным театром и театром драматическим. Во многих городах России существуют сейчас театры, которые позиционируются именно как литературные. В репертуаре таких театров помимо непосредственно спектаклей, основанных на литературных произведениях, также чтения поэзии, публицистики, прозы. С сольными программами выступают чтецы.⁷ Отличительной чертой многих представлений становится их камерность, что обусловлено известной элитарностью литературной драмы.⁸

В основе понимания феномена литературного театра лежит приоритет слова над действием. В сложной форме постановка

⁷ Народный литературный театр им. А. С. Пушкина

⁸ Свердловская областная академическая филармония, камерный литературный театр.

литературного театра – это спектакль, в котором визуальная сторона жёстко подчинена нуждам самого текста, который является смысловым центром представления. Хорошим примером театра такого рода являются тематические коллажи из произведений одного или нескольких авторов, которые могут быть представлены как на сцене, так и в виде радиоспектакля.

В самом общем виде мы можем представить понятие о литературном театре как о постановках, в которых сценическое действие не является обязательным смысловым элементом, главенствующая роль отводится тексту и способам его речевого воспроизведения. Ключевыми элементами в данном случае становятся литературные достоинства самого текста и особенности его подачи.

Глава вторая. «Литературный театр в Ирландии» состоит из трёх параграфов - §1 Ирландское литературное возрождение. Генезис и семантика, §2 Европейские истоки *Ирландского литературного театра*, §3 *Ирландский литературный театр* как самостоятельное явление. В ней раскрываются цели и задачи Ирландского возрождения, описывается основа формирования литературного театра в Ирландии.

В **первом параграфе** раскрывается понятие Литературного возрождения. На рубеже XIX-XX веков развитие театра явилось своего рода визитной карточкой Ирландского Возрождения, воплощённым в жизнь манифестом обновления Ирландии, её эмансипации от культурного диктата Великобритании. На тот исторический момент в ирландской культуре сложилась уникальная ситуация, при которой люди, наделённые художественным талантом, не только имели перед собой готовый материал в виде народной культуры, но и были соответствующим образом подготовлены для того, чтобы этим материалом воспользоваться. Существенный резонанс литературы Ирландского Возрождения обусловлен тем, что впервые ирландская культура заговорила на красивом и звучном английском языке, понятном каждому образованному человеку, и при этом имеющем отчётливо выраженную национальную идентичность.

Отличительной чертой Литературного Возрождения было стремление создать литературу национальную, не сделав ее националистичной. Националисты протестовали против нелицеприятного изображения жизни народа и обвиняли авторов в клевете на ирландское крестьянство. Необходимость в защите образов Ирландии и ирландцев возникла в связи с тем, что в европейской - прежде всего, английской - литературе персонажи ирландского происхождения были фигурами комическими или даже гротескными, представляясь грубыми, неотесанными и сентиментальными. Однако для авторов Возрождения не это является главным объектом изображения. Их крестьянин - это, прежде

всего, - «естественный человек»⁹, по выражению В.А. Ряполовой, который не утерял связи с природой, с окружающим миром и который в силу этой близости является хранителем духовного богатства, исконной культуры. Не дать угаснуть этому пламени традиции, расширить сферу её влияния стремились молодые литераторы. Их работа была далека от чистого реконструирования. Для того, чтобы дать новую жизнь ирландской литературе, мало было только возродить и сделать всеобщим достоянием старое, - необходим был синтез заново открываемой традиции и современных литературных направлений.

Одним из основных способов приобщения к традиции стало исследование фольклора. Среди деятелей Возрождения признанным авторитетом в области фольклористики был Дуглас Хайд (Douglas Hyde, 1860-1949). Хайд делал переводы с английского на ирландский и с ирландского на английский, сам писал стихи и пьесы на ирландском языке. Им была основана Гэльская лига, в задачи которой входило массовое распространение и грамотное использование ирландского языка. Хейтс также занимался собиранием фольклора. В 1888 году он выпустил сборник под названием «Волшебные сказки ирландских крестьян» (Fairy and Folk Tales of Irish Peasantry, 1892). Внимание к сверхъестественному и чудесному было характерно для его творчества и нашло своё отражение в последующих публикациях. Джон Синг, примкнувший к движению позже других, в начале творческого пути также отдал дань фольклору. Отправившись в 1898 году по совету Хейтса на Аранские острова, Синг делал записи историй, услышанных им от стариков-рассказчиков. Позднее заметки вышли в свет под общим названием «Аранские острова» (Aran Islands, 1907).

Ирландский эпос, зарождение которого традиционно относят к рубежу нашей эры, оказывал значительное влияние на литературную традицию страны на протяжении всей её истории. Переводы мифов стали текстовой основой, на которой выросло творчество литераторов Ирландского Возрождения. На рубеже XIX-XX веков во главу угла был поставлен эстетический критерий, ставший причиной большого числа художественных интерпретаций древних сюжетов, сохраненных традицией. Переводы стали связующей нитью между письменными источниками, понять древний язык которых могли лишь немногие исследователи, и новой литературой, взыскующей новых, неизвестных сюжетов и тем. Традиции академическая и фольклорная, таким образом, оказались одновременно востребованы литературой, и это обусловило существование разнообразия сюжетных ходов, и интерпретаций характеров персонажей, и построение их диалогов.

Сам по себе пафос Ирландского возрождения приобрёл более универсальный характер и стал восприниматься не просто как

⁹ Ряполова, В. А., "Ирландия Джона Синга". - Театр (М.). №2, 1975, с. 99-104

популяризация создававшегося веками, и временно утерянного и позабытого наследия, а как работа по включению живущего и изменяющегося ирландского литературного континуума в современный контекст мировой литературы.

Во втором параграфе исследуются европейские культурные события, явившиеся предпосылкой появления театра в Ирландии. Идея создания в Ирландии собственного национального театра была продиктована мощным импульсом, который был дан развитию драматургии в конце XIX века в Европе. После расцвета натурализма во Франции и постановок «новой драмы» Генрика Ибсена (1828-1906) английские критики и литераторы, такие как Мэтью Арнольд (1822-1888), Джордж Мур (1852-1933), Уильям Арчер (1856-1924), Джордж Бернард Шоу (1856-1950), начали наступление против господствовавшего на сценах Великобритании коммерческого театра. Протест был направлен, прежде всего, против пренебрежения, которое оказывали художественной ценности тех произведений, которые ставили. Вытеснение автора на периферию театральной деятельности приводило к тому, что театр как таковой выпал из контекста литературного творчества.

Мур выступил за необходимость создания в Англии театра по образцу Свободного театра Ангуана в Париже, на сцене которого могли осуществляться альтернативные постановки. Его желание осуществилось в 1891 году, когда в Лондоне Дж. Т. Грейном был основан Независимый театр, программой которого была постановка пьес, имеющих не столько коммерческую, сколько художественную и литературную ценность.

Независимый театр просуществовал в Англии семь лет и в 1898 году закрылся. Литературное движение распалось на многочисленные группировки последователей различных континентальных течений, и плоды их деятельности на английской сцене до поры оставались незамеченными. Положительным результатом деятельности Независимого театра стало появление непрофессиональных актёрских трупп, которые получали горячее одобрение со стороны Шоу именно за то, что они не могли по чисто экономическим причинам имитировать постановки коммерческих театров, и при этом ставили переводы произведений Ибсена, де Лиль-Адана, Метерлинка.

Столь плачевное положение дел на английской сцене подвигло Йейтса, участвовавшего в деятельности многочисленных литературных объединений по обе стороны Ирландского моря и даже написавшего к тому моменту пьесу "Страна сердечных желаний" (The Land of Heart's Desire, 1894), которая была поставлена в том же году в Театре Авеню в Лондоне, задуматься о создании собственного театра в Ирландии.

В 1898 году состоялась историческая встреча¹⁰ на западном побережье Ирландии, где салонная беседа о драме переросла в реальный план создания нового театра. Новый проект получил название Ирландский Литературный Театр. Вот выдержка из манифеста, который рассылался всем, кто мог быть заинтересован в участии: «Мы собираемся весной каждого года ставить в Дублине кельтские и ирландские пьесы, которые, какова бы ни была их художественная ценность, будут написаны с высокими целями, и, таким образом, создать кельтскую и ирландскую школу драматической литературы. Мы надеемся найти в Ирландии публику неиспорченную и наделённую богатым воображением, наученную слушать, благодаря своей любви к красноречию, и мы верим, что наше стремление вознести на сцену глубинные мысли и эмоции Ирландии будет встречено с пониманием и обеспечит нам ту свободу экспериментирования, которой нет в английских театрах и без которой ни одно новое движение в искусстве и литературе не может иметь успех. Мы покажем, что Ирландия – не прибежище буффонады и легковесных чувств, как это часто представляли, а родина древнего идеализма»¹¹. Принципиально, что театр должен был стать именно вотчиной литераторов, что и подчёркнуто в первом номере журнала «Белтайн».

Йейтс утверждал, что коммерческий театр развил в театральной публике леньность ума, и приводил примеры греческого театра и елизаветинской поэтической драмы, в которой всё сценическое пространство, все чудеса и мировые катаклизмы создавались, прежде всего, в воображении аудитории посредством драматической речи.

Йейтс был всячески готов использовать опыт успешного развития скандинавской драматургии в собственном ирландском, однако концепция ибсеновского театра Йейтса не устраивала. Он видел в нём ярко выраженным то научное, позитивистское направление, против которого выступал как символист и мистик.

Альтернативу ибсенистской и натуралистской моделям новой драмы он увидел в театре французского символизма. На долгие годы его восхищённое, но при этом всегда критическое внимание было приковано к работам Метерлишка. Символистов, призывавших восстать против всего, что объявляло внешний мир единственно реальным, он сравнивал с величайшими религиозными художниками прошлого и утверждал, что поэзия неминуемо перестанет восприниматься как «критика жизни» и станет выражением скрытого бытия.

Эти идеи Йейтс связывал с другой важной теорией Кельтского возрождения, которая получила распространение после выхода в свет в

¹⁰ Впоследствии неоднократно проводилась историческая параллель между этим событием в истории становления ирландского театра и знаменитой встречей в «Славянском базаре», положившей начало русскому Художественному театру.

¹¹ Gregory, J. Our Irish Theatre., p 8-9

Одним из определяющих качеств человека кельтской культуры в восприятии Арнольда была его духовность. Эта черта оказывалась главной для Йейтса, когда он нащупывал связи между кельтской мифологией и современным символизмом и находил её в идентичном отношении человека к сверхъестественному. Кельтская мифология предоставляла обширное пространство для поиска таких очищенных идеальных чувств, и Йейтс непосредственно связывал с ней надежды на развитие ирландской драмы.

В третьем параграфе Ирландский литературный театр рассматривается как самостоятельное явление, выявляются принципы, заложенные Йейтсом в само понятие литературности театра и результаты воплощения этих принципов на сцене.

Дж.М. Синг отмечал в записях 1908 года: «Всё самое высокое в поэзии достигается тогда, когда мечтатель опирается на реальность или человек реальной жизни приподнимается над ней, и величайшие из поэтов обладают обоими этими элементами, то есть они в высшей степени поглощены жизнью, но необузданность фантазии всё время выводит их за границы того, что просто и очевидно. /.../ В Ирландии г-н Йейтс, один из поэтов страны воображения, интересуется жизнью, и потому его поэзия жизнеспособна сама по себе, а А. Е., с другой стороны, который живёт только воображением, закончил свою поэтическую карьеру после первого же сборника.»¹³

В 1889 году Йейтсом была написана поэма «Странствия Ойсина» ('The Wonderings of Oisín'), в которой чувства и размышления автора были облачены в одежды древней кельтской легендой о языческих и раннехристианских временах. В том же году он начал писать пьесу «Графиня Кэтлин» ('Countess Cathleen')¹⁴, где речь шла уже о поверьях христианской Ирландии.

Пьеса стала первой постановкой Ирландского литературного театра. И точно так же, как и первая попытка в Независимом театре, она завершилась скандалом. Возможно, в целом ирландская публика могла воспринимать «театр идей», но дублинская публика 90-х годов, имевшая достаточный опыт посещения коммерческих театров, увидела в пьесе Йейтса то, чего сам автор в ней не предполагал. Первая постановка литературой драмы на ирландской сцене выявила многие слабые места в самой концепции театра без крыши и без труппы.

На репетициях Йейтс увидел воочию, что профессиональные

¹² Подробнее об этом см. Corr, Ch. Mathew Arnold and the Younger Yeats: The Manoeuvrings of Cultural Aesthetics. // Irish University Review. A Journal of Irish Studies. / ed. by Roche A. - Dublin. Vol. 28. N. 1, Spring/Summer, 1998, pp. 11-27

¹³ Synge, J.M., Collected Works., Vol. 2, Prose, p. 347-348

¹⁴ Существующее ныне название Cathleen появилось в 1895 году. В первоначальном варианте имя графини было Kathleen

английские актёры абсолютно не могли воплотить его идеи, и не могли уловить особенностей декламации поэтического языка драмы.

В многочисленных отзывах на спектакль, в основном, упоминались дешёвые и непритязательные декорации, неубедительные эффекты. Спектакль развалился, и его смысл оказался не замеченным. Возникло и ещё одно неожиданное обстоятельство. Создатели спектакля впервые серьёзно столкнулись с проблемой, которая впоследствии часто возникала в истории театра, а именно, с негативной реакцией аудитории, которая была обусловлена отнюдь не только качеством постановки.

Скандалная слава досталась и пьесе «Диармайд и Грайне», которую Йейтс и Мур писали в соавторстве. Её написание проходило под флагом конфликта двух художественных систем. О сотрудничестве с Муром Йейтс в последствии вспоминал: «Поскольку Мур полагал, что вся любая драма должна быть о правдоподобных людях в соответствующей обстановке, поскольку в основе своей он был реалистом, ... он употреблял множество скучных и пустых слов.¹⁵ Выбирая слова, он в большинстве случаев не чувствовал их самих и их исторических ассоциаций. Он много дней настаивал на том, чтобы финанну называли «солдатами»... Однако сильнее всего мы ссорились тогда, когда он пытался быть поэтичным и писать в стиле, который он считал моим. Он заставил умирающего Диармайда сказать Финну: «Я спущу тебя со ступенек звёздной лестницы»».¹⁶

Ирландский Литературный Театр просуществовал до конца 1902 года, когда Мартин и Мур отошли от движения, поссорившись с Йейтсом по вопросу концепции дальнейших постановок. Результатом его деятельности стало понимание того, что путь создания национального ирландского театра ещё долгие годы, что для постановки новых литературных драм нет ни подходящих актёров, ни подходящего зрителя, и что, по всей видимости, всё это придётся создавать одновременно.

Несколько лет в Дублине существовало Национальное Драматическое Общество (W.G. Fay's National Dramatic Society), основанное братьями Уильямом и Фрэнком Фэйями. Это была группа энтузиастов, непрофессиональных актёров-ирландцев, которые в свободное от работы время занимались небольшими театральными постановками. Перед леди Грегори и Йейтсом долгое время стояла проблема труппы, осложнённая, к тому же, тем, что профессиональным английским актёрам было крайне сложно улавливать и передавать специфику ирландского варианта английского языка, который придавал значительную долю своеобразия и уникальности пьес ирландских авторов. В этот момент в поле их зрения оказалась эта группа.

¹⁵ Примечательно, что позднее практически теми же словами определять творчество натуралистов и, прежде всего, Золя будет Синг.

¹⁶ Yeats, W.B. *Autobiographies*. – London, 1955. – p. 435

Сотрудничество не могло не быть взаимовыгодным, поскольку как авторы нуждались в исполнителях, так и актёрам были необходимы соответствующие пьесы для постановки.

Второго апреля 1902 года ими была поставлена «Дейдрэ» Расселла, где сам автор играл роль Найси, мужа Дейдрэ, и «Кэтлин, дочь Холлизна» (Cathleen ni Hooolihan, 1902) Йейтса с Мод Гонн в главной роли. Вскоре восторженная почитательница драматургии Йейтса, мисс Хорниман, предложила финансовую помощь театральному движению, и на вложенные ею средства было переоборудовано под театр здание на Эбби Стрит Лоуэр в северной части Дублина, которое стало известно как Театр Аббатства. Основанный в 1904 году, он стал самым жизнеспособным и долгоживущим из театральных проектов Возрождения. Директорами нового театра стали Йейтс, леди Грегори и Синг. Актёрами в новом театре была всё та же труппа под началом братьев Фэйев, игравших главные роли в большинстве спектаклей. Мастерство актёров, основанное на знании ирландской сцены, неуклонно повышалось, и, хотя отношение зрителей к постановкам было неоднозначным, деятельность компании, несомненно, имела успех.

Во главе театра стояли драматурги, которые были увлечены созданием и одновременно постановкой новой ирландской драмы. Исповедуемые авторами Возрождения взгляды на развитие национальной культуры не всегда были близки их современникам, и чем более силён был эффект от пьесы, тем яростнее реакция на неё могла воспоследовать. Однако, будучи директорами театра, драматурги могли отстаивать свои позиции и продолжали ставить пьесы, будь то собственные или чужие, на сцене, даже если те не давали больших кассовых сборов.

Едва ли не каждая пьеса становилась новой вехой на пути создания новой драматической традиции: многочисленные эксперименты Йейтса с формой - поэтическая драма, драма в стиле японского театра Но, структурные элементы греческой трагедии в пьесе на героический кельтский сюжет; фольклорные пьесы леди Грегори с экспериментами в сфере языка и диалога, переложения классической французской драмы на англо-ирландский диалект. Считается, что менее всего сценическими экспериментами увлекался Синг, однако и в его творчестве было место эксперименту. Таковым можно считать сам по себе способ изображения действительности, который внедрялся на сцене Театра Аббатства не без участия Синга.

Данный способ, описанный Йейтсом в различных статьях и эссе, получил название "the Abbey method" и заключался в особом типе движения на сцене, где каждое перемещение актёра было обусловлено смысловой необходимостью, во внимании к языку и качеству голоса персонажей, к оборудованию сцены. В брошюре, составленной перед первыми крупными гастролями труппы в 1906 году, вкратце описана

основа этого метода: "Народная пьеса требует особого вида игры, и все актёры труппы, участвующие в представлении, знакомы с укладом жизни ирландских крестьян и в своей игре стремятся повторять естественные движения и жесты этих людей. Их костюмы и реквизит не набраны бессмысленно из театральной кладовой, а аккуратно и надлежащим образом отобраны, в то время как декорации к каждой пьесе повторяют какой-либо выбранный оригинал; поскольку эти пьесы представляют собой отрывки из ирландской жизни, их представление на сцене осуществляется с такой тщательностью и вниманием к деталям, каких до того ещё не было"¹⁷.

Третья глава «Драматургия Дж.М. Синга» состоит из четырёх параграфов - §1 Синг и литературный театр, §2 Синг и европейская литературная традиция, §3 Синг и его связь с «новой драмой», §4 Язык драматургии Синга. В главе рассматриваются признаки, позволяющие относить драматургию Синга к литературному театру.

В **первом параграфе** описываются взгляды Синга на развитие искусства в Ирландии и их связь со взглядами Йейтса. Говоря о роли Синга в развитии литературного театра в Ирландии, необходимо выделить аспекты, связывающие его драматургию с этим понятием. В основу существования Ирландского литературного театра, правопреемником которого стал Театр Аббатства, была заложена направленность на создание ирландской драматической литературы, способной встать на равных с литературой Европы, прежде всего, Скандинавии и Франции. Кроме генерирующей функции, на театр также возлагалась функция воспитательная, ибо он должен был подготовить зрителя к восприятию новых тенденций в литературе, театре и искусстве в целом. Политикой театра для драматургов стал принципиальный отказ подчинять литературу коммерческой выгоде или националистическим нуждам. Литературные достоинства пьес ставились во главу угла, и особенное внимание Йейтс уделял языку драматических постановок, поскольку на сцене литературного театра непременно должна была звучать поэтическая драма, требующая от исполнителя ясной дикции и совершенно особой музыкальной интонации. «Стихотворный текст, произносимый без акцента на музыкальность, воспринимается как искусственный и неуклюжий способ сказать что-либо, что может быть естественно и легко сказано прозой,»¹⁸ – писал он.

В соответствии с этими принципами мы рассматриваем драматургию Синга в контексте литературной и мифологической традиции Европы, в связи с европейскими тенденциями развития литературной драмы периода Ирландского возрождения и останавливаемся на проблеме языка пьес Синга, которая является

¹⁷ Letter to Josef Hone. Quot. from Synge, J.M., Op. Cit., Plays, Book 1, p. xvi

¹⁸ Yeats, W.B. Explorations. - London: Macmillan, 1962. 453 p. - p. 74.

актуальной не только для ирландской драмы, в том числе современной, но и для англоязычной литературы в целом.

Во втором параграфе исследуется раблезианское начало в пьесах Синга и сюжетные связи с европейской литературной традицией. Нетрудно назвать целый ряд сюжетов, существующих в европейской культуре, которые можно привести в качестве исходных для пьес Синга. Однако при изучении его драматургии выясняется, что несмотря на кажущиеся прочными взаимосвязи, определить, какие именно источники привлекали внимание Синга, бывает нелегко. Прежде всего, основную массу материала для своих произведений он черпал не из сокровищниц мировой литературы, а из собственных наблюдений за окружающим миром. Как следствие, он знал огромное количество фольклорных и литературных вариантов толкования одних и тех же панъевропейских сюжетов и свободно их варьировал. Многие исследователи драматургии Синга отмечали его интерес к средневековой культуре и её использование при создании драм. Средневековые элементы в разном виде обнаруживаются в большинстве пьес Синга. «Скачущие к морю» не связаны со средними веками напрямую, но уклад жизни в пьесе и на Аранских островах, послуживших прототипом, сам Синг характеризовал как средневековый. В основе сюжета «Колодца святых» лежит французское моралите XV века. «Плейбой» также не связан непосредственно со средневековьем, но позволяет привести некоторое количество средневековых аналогий. В «Дейрдре» сам сюжет связывает нас с древностью. Помимо собственно содержания, в драмах Синга эксплуатируется одно из важнейших свойств средневековой литературы – гротеск.

Экстатическое начало, которого не хватало Сингу в литературе, он наблюдал в крестьянской среде, подмечая простые радости, грубоватые шутки, порой примитивную жестокость в речах и поступках людей. Раблезианская нота была необходима Сингу для того, чтобы уравновесить однобокое льстивое представление о людях Ирландии как о воплощении всех христианских добродетелей. Путешествуя по стране, слушая рассказы людей, бывая на ярмарках и поминках, Синг не мог не видеть инстинктивных, нецивилизованных проявлений человеческой природы в сочетании с умеренностью и достоинством. В сочетании этих начал, первобытной жестокости и искреннего сочувствия, любви к спиртному и умеренности он ощущал биение самой жизни, которую обозначал трудно переводимым в данном контексте словом «wild». «Дикость» в понимании Синга означала естественность и близость к корням культуры. Гротескный элемент в пьесах Синга объединял эти противоречивые качества, позволяя тем самым избегать сентиментальности и создавать эмоционально напряжённые драматические ситуации.

В третьем параграфе исследуется связь драматургии Синга с современнистическими течениями в литературной и театральной деятельности Европы рубежа XIX-XX веков.

Кэтрин Уорт в своём исследовании психологической драмы¹⁹ «Европейская ирландская драма от Йейтса о Беккета» («The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett», 1986) обозначает эту связь как линию непосредственной преемственности: «Ирландская линия, берущая начало от Синга, пройдя через Йейтса, О'Кейси и Беккета, стала основной линией развития современной драмы.»²⁰

В драматургии Синга присутствует реализм весьма необычного свойства. За многословием персонажей Синга, их грубоватым юмором и естественной живостью скрываются моменты напряжённой тишины и неподвижности, из-за которых порой складывается впечатление, что в драмах Синга ничего не происходит. Статичность, являющаяся одним из компонентов литературного театра, и напряжённая тишина пьес Синга как нельзя более роднит его драмы с творчеством Метерлинка, и, хотя Синг, критично относился к искусству символизма в целом, он находил в нём близкие для себя черты и источник вдохновения. В самой ранней пьесе Синга «Когда зашла луна» («When the Moon has Set, 1900-1903»)²¹ нетрудно увидеть параллель к пьесе «Аксэль» (опубл. 1890) Вилье де Лиль Адана (1838-1889), основоположника символистской драмы, к которому с равным пиететом относились и Метерлинка и Йейтс. Синг предназначал пьесу для «самого современного зрителя», что явно означает зрителя, знакомого с произведениями «новой драмы».

Среди европейских драматургов рубежа веков Синг особенно выделял Метерлинка. Это имя не слишком часто встречается среди заметок Синга о литературе, но он вообще осторожно давал безоговорочно положительные оценки современникам и редко писал о тех, чье творчество ему нравилось. Упоминания же о Метерлинке встречаются в заметках разных лет и в большинстве случаев имеют благожелательный характер²². Приводя пример использования языка как материала, которым пользуется поэт для создания своих произведений, Синг пишет о Йейтсе и Метерлинке: «их стиль есть непосредственная идеализация их собственных голосов, когда они лучше всего звучат. От простого разговорного языка они отличаются так же, как Венера Милосская отличается от обычной женщины»²³. Сюжеты и образы многих драм Синга перекликаются с произведениями Метерлинка. Очевидным

¹⁹ Психологическая драма – не совсем точное определение предмета исследования. Автор использует понятие *drama of the interior*, заимствованное у Йейтса, драма, происходящая внутри человека или сообщества. Название напрямую связано с пьесой Метерлинка «Там, внутри» ('Interior').

²⁰ Worth, K. *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*. – London: Athlone Press, 1986. – 276 p., p.121.

²¹ Синг которую он начал писать ещё в Париже, но она никогда не была поставлена.

²² Подробнее об этом см. Worth, K. *Op.cit.*, p. 124.

²³ Kiberd. D. *Synge and the Irish Language*. – London: Macmillan, 1979. – 294 p., p. 214

примером являются «Скачущие к морю» (1904) и «Вторжение смерти»²⁴ (1890).

Обе пьесы объединены нагнетаемым ощущением постоянного незримого присутствия смерти и её ожидания. В пьесе Метерлинка смерть присутствует в виде обозначающих её явлений и предметов. В «Скачущих к морю» она также представлена целым рядом явлений и объектов, которые функционируют двупланово, с одной стороны, являются предметами домашнего обихода, с другой, становятся атрибутами смерти. В пьесе Синга роль фатума, грозной внешней силы играет море.

Во «Вторжении смерти» между Дедом и другими персонажами непреодолимым барьером стоит его слепота, воплощённое отчуждение, из-за которого его восприятие окружающих событий кажется неестественным остальным родственникам. Они обсуждают странности его поведения, а он тем временем видит куда больше, чем зрячие. Точно так же с жалостью и скрываемым раздражением смотрят на Морию её дочери, а сама она долгое время балансирует на грани между реальным и сверхъестественным и, в конечном итоге, полностью теряет связь с происходящим и воспринимает его сквозь транс. В её сознании историческое время исчезает и сменяется мифологическим, и она начинает свой плач задолго до того, как приходит весть о смерти сына. Плач старой Мории – это ритуальный плач по всем усопшим. Исследователь творчества Синга Николас Грин писал: «То, что мы, зрители, воспринимаем как визионерское соприкосновение со смертью, другие персонажи в пьесе видят как потерю связи с реальностью. И то, и другое одинаково верно»²⁵.

Глубинная связь драматургии Синга с творчеством Метерлинка прослеживается на уровне тематики и общей тональности пьес. Тема неизбежности смерти, столь близкая Метерлинку, которую мы видим реализованной в «Скачущих к морю», находит своё продолжение во всех без исключения пьесах Синга. Смерть всегда присутствует на периферии памяти и сознания персонажей. Она звучит в любой сцене, контрастируя с живыми, эмоциональными репликами, накладывает на них свой мрачноватый отпечаток, и выставляет напоказ гротескное, страшное и уродливо-смешное нутро жизни.

Этого отрезвляющего смеха нет у Метерлинка, он свойственен только Сингу, и из всех его пьес отчётливее всего звучит в «Плейбое». Всё странное часто провоцирует отвращение или смех. Именно эти смешанные чувства вызывает история о том, как в отдалённой деревушке графства Мэйо принимают молодого отцеубийцу. Само деяние способствует возникновению уважения среди жителей, рассказ о нём

²⁴ Здесь и далее переводы названий пьес и тексты даны по изданию Метерлинка М. Пьесы. Избранное. Пер. с нем. М.: «Гудьял-Пресс», 1999. – 528 стр.

²⁵ Grene, N. Synge. A critical study of the plays. - London, Basingstoke: Macmillan, 1975. – p. 50.

вызывает восхищение, словно это легенда о героическом подвиге. Для «цивилизованного» городского зрителя такие отношения неестественны, как неестественными они были и для дублинского зрителя начала века. Но Синг не выдумал чудовищной и фантастической истории, призванной изумить зрителя, напротив, для него важна была этнографическая точность событий, лежащих в основе сюжета.

Тема смерти и старости особенно сильна в «Дейдре». Вновь после «Скачущих к морю» противостояние человека этим силам приобретает трагедийный масштаб. Дейдре знает, что все меняется, и люди меняются со временем, и даже любовь не вечна. Юная королева, которая смело шла навстречу смерти в первом акте пьесы, опасаясь потерять свободу, во втором начинает бояться старости и приходящего с ней затухания желаний, стремлений и сил.

Наиболее интересной драмой Синга с точки зрения сопоставления его творчества с творчеством Метерлинка является «Колодец святых», в котором легко обнаружить не только сюжетную, но и интонационную связь со «Слепыми» (1890). Синг представлял себе постановку пьесы как «монохромную картину, всё в тонах одного цвета»²⁶. Декорации для неё писались очень простые, два цвета для гор, повторяющийся рисунок ветвей деревьев, никакой детализации. Само по себе пьеса очень статична. Речь персонажей постоянно прерывается паузами, молчанием, действие замедлено – все эти черты указывают на прямую связь с драматургией Метерлинка.

Действие обеих драм, «Колодца» и «Слепых», авторы переносят в удалённые места – древний лес под холодным северным небом и горы на востоке Ирландии. Синг удаляет происходящие события не только в пространстве, но и во времени, на одно-два столетия назад. Колодец с чудодейственной водой переносится ещё дальше, на запад, на остров среди моря. И Синг и Метерлинк заставляют своих читателей и зрителей взглянуть на мир глазами своих слепых персонажей, почувствовать их чувствами, ощутить их заботы и, наконец, воспринять их мир воображения как единственно реальный.

Трактовка персонажей у Синга принципиально иная, чем у Метерлинка. Герои пьес Метерлинка слепы не только к окружающему их миру, но и к тому, что происходит в них самих, они боятся того, что находится в них самих. Элиот говорил, что персонажи Метерлинка «никогда не получают осознанного удовольствия от собственной роли»²⁷. Персонажи Синга не только полностью осознают себя, но получают удовольствие от выпавшей им роли. В каждой реплике они активно занимаются само-созиданием. Кристи Мэхонн, персонаж «Плейбоя», не

²⁶ Fay, W.G. and Carswell, C. The Fays of the Abbey Theatre. – London: Rich and Cowan, 1935. – p. 167-168. Цит. по: Synge, CW III, p. xiii.

²⁷ Ibid., p. 128.

только в речи, но и в жизни преобразуется из забитого, неуклюжего, перепуганного мальчика, в первого жениха округа, победителя всех состязаний и «удалого молодца».

Точно так же и слепые персонажи «Колодца» очень интенсивно ощущают собственную уникальность. У них очень красочная речь, что всегда отличает главных героев Синга. Они рассказывают бесконечные истории, приукрашивают быль небылью и создают мир собственных образов, который для них естественнее и богаче реального мира. Самовоплощение посредством «отыгрывания» собственной индивидуальности, которое для Кристи Мэхуона было своего рода навязанной необходимостью, до тех пор, пока он, полюбовавшись на своё отражение в кривом зеркале, взятом у крестьянской девушки, не начал сам творить свой собственный облик, для Мартина и Мэри это самовоплощение является естественной потребностью.

Метерлинк в «Слепых» даёт зрителю возможность увидеть мир слепыми глазами и понять, что любые глаза – слепы. Синг снова, как в «Скачущих к морю», заставляет аудиторию смотреть на происходящее двумя разными способами одновременно: обиденным взором зрячих и сквозь воображение слепых. Но если в «Скачущих» это создавало эффект трагический, то в «Колодце» абсурдность и гротеск сочетания создают трагикомедию.

Оппозиция реального и фантастического миров, представленных жителями деревни и слепыми бродягами, в «Колодце святых» дополняется также третьим идеалистическим видением мира, носителем которого является Святой. Он также в буквальном смысле не от мира сего, и аудитория воспринимает его почти как слепца, наравне с Мартином и Мэри. Он ходит по стране и звонит в колокол, перед его внутренним взором простирается вся страна, но он и зрячими глазами не видит, что жители деревни не слишком точно соответствуют его представлениям. Чудеса свои он совершает «Силой господней» и во славу Его, но люди в полном соответствии с древними, языческими ещё поверьями, полагают, что главная сила заключена в его красивых словах. Святой рисует перед взором слушателей прекрасный ландшафт, но слепой взор Мартина ещё шире и грандиозней, а мощь слов, которыми он отстаивает право на свою прекрасную слепоту, настолько сильна, что она заставляет кое-кого из зрячих усомниться в том, что зрение – благо.

Когда Мартин выбивает чудодейственную воду из руки Святого, он окончательно рвёт связь между двумя мирами. Слепые не могут более оставаться среди зрячих. И это разделение происходит не только на уровне идей, но и на физическом уровне. Действие распадается надвое. В одну сторону уходят Мартин и Мэри, нарушенная гармония внешнего и внутреннего обликов вновь восстанавливается, и насыщается жажда красоты. В другую сторону уходит свадебная процессия, и жители

деревни уверены, что Доулы найдут свой скорый конец в ближайшей речке.

Зритель остаётся на перепутье, не в состоянии принять ни выбора слепых, ни видения зрячих, ни пути Святого. Точно так же уходили в неизвестность Нора и Бродяга из «Сумерек в долине», персонажи, наделённые столь же сильным даром слова и воображения, что и Доулы. Выбор между двумя путями невозможен. Но у зрителя остаётся ощущение потрясающей мощи внутреннего взора и силы слова, преобразующего мир.

Возвращаясь к сопоставлению драмы Синга с произведениями Метерлинка, нужно сказать, что первую отличает осознанная внутренняя сила персонажей, театральность их поведения и откровенная комедийность отдельных ситуаций. Метерлинка заставляет зрителя увидеть чуждый ему и пугающий мир. Синг позволяет видеть несколько миров сразу. Сочетание возвышенного и животного, контраст зримого и незримого, театральность и стремление выразить причудливость и яростную активность цотаённой человеческой природы рождают пьесы Синга с исканиями драматургов рубежа XIX-XX веков и оказывают влияние на драматургию Йейтса, О'Кейси и Беккета.

В четвёртом параграфе исследуются свойства языка драм Синга, определяющие принадлежность его пьес к литературному театру. Для литературного театра одной из важнейших, если не самой важной, характеристикой драматического текста является его язык. Минимализм сценических изобразительных средств, который, необходим при постановке пьес Синга, заставляет предъявлять высокие требования к средствам языковой выразительности. Помимо внутреннего драматизма текст также должен обладать поэтичностью. И язык драм Синга как нельзя лучше соответствует предъявляемым требованиям.

По многочисленным воспоминаниям актёров Театра Аббатства им было очень нелегко почувствовать специфический, пульсирующий ритм речи героев. Синг ориентировался на гэльскую речь, но не копировал её, избегал многих конструкций, которые использовала, например, леди Грегори в своём «скилтартанском диалекте», порой использовал английские слова или фразы вместо существующих англо-ирландских вариантов, если не находил их достаточно красивыми и выразительными. При создании языка он не стремился к этнографической точности – крестьяне графства Уиклоу (восток Ирландия) вполне могут разговаривать в его пьесах языком жителей Аранских островов.

Необходимость появления диалекта была обусловлена самой проблемой сосуществования двух культур – английской и ирландской – и двух языков, которые уживались в ирландском социуме на протяжении нескольких столетий. В годы становления национального театра необходимость в ирландской литературе на английском языке была

огромной. В статье «Можем ли мы вернуться в чрево матери» (“Can We Go Back Into Our Mother’s Womb”, 1907) и других критических работах он обосновывал сложность и в конечном итоге бесперспективность создания исключительно гэльской культурной традиции. В современной ситуации он, напротив, видел впервые появившуюся возможность для ирландских авторов создавать настоящие великие произведения ирландской литературы на английском языке, которые с полным правом вошли бы в европейский контекст.

Деклан Кайберд, изучавший взаимоотношения Синга с ирландским языком и культурной традицией, подробно описывает этапы поиска Сингом языка, который соответствовал бы его целям и эстетике. Он обращает внимание на то, что Синг с большим интересом относился к использованию диалекта в произведениях французских авторов: Ги де Мопассана, Жорж Санд, Анатоля Франса и пытался применить городской диалект при написании «Баллады о нищем» (1895?), без особого, впрочем, успеха.

Создавая литературный диалект английского языка, привив ему для этого ирландские гены, Синг, наряду с другими писателями Ирландского возрождения не только обеспечил ирландской культуре обрести свой голос в европейском контексте. Он также инициировал обновление самого английского языка, который неожиданно для англичан зазвучал с новой красотой, живостью и поэтичностью, которые, по отзывам зрителей первых спектаклей ирландского театра в Лондоне, уже давно были забыты на английской сцене. Диалект рождался на стыке двух несхожих культур и языков, один из которых пребывал в состоянии стагнации, а другой медленно угасал, и взял лучшее от обоих. Всплеск английской колониальной литературы случился много позже, но его основные принципы закладывались именно в Ирландии в конце позапрошлого века.

Диалект открыл для Синга возможность сочетать «реализм и радость», которые он считал основой основ любой драмы. Неполное освоение английского языка делало ирландского крестьянина создателем собственной речи, каждый речевой акт был одновременно актом творчества. Радость же творчества дополнялась неизменной реальностью живого звучания речи. Синг постоянно настаивал на достоверности использованных им речевых оборотов слов и конструкций. В предисловии к «Плейбою» он заявлял, что «использовал одно-два слова, не более, которых не слышал среди простых ирландцев»²⁸. В то же время, ни один ирландский крестьянин никогда не разговаривал на языке персонажей пьес Синга. Диалект в пьесах прежде всего литературен, он не предназначен к тому, чтобы быть языком разговорного общения.

При чтении «Аранских островов» нетрудно заметить, что очень многие пассажи из заметок о жизни на островах перекочевали со страниц

²⁸ Ibid., CW IV, p. 53

записных книжек Синга в его драмы. Это касается не только сюжетов историй, записанных во множестве из уст рассказчиков или сцен, запечатлённых самим автором, но и собственно диалогов, которые в пьесах часто очень схожи с теми, что Синг записывал, переводя на английский язык свои разговоры с жителями островов. Он достаточно хорошо знал разговорный язык, чтобы осуществлять этот же процесс, сознательно пропуская английскую фразу через фильтр ирландского языка.

В «Аранских островах» постоянно возникают упоминания об особенностях ирландской «трудноуловимой экзотической интонации, полной очарования, и <...> напевной». Вероятно, именно такой интонации добивался от актёров Синг, и о ней Йейтс говорил, что вряд ли кто-либо способен уловить её самостоятельно. Актёрам приходилось буквально выпевать свои роли, вычленять ритмические конструкции, которые связывают воедино нескончаемые фразы и предложения, и говорить свои слова так, словно бы произносят какой-то мелодичный речитатив.

Мелодика пьес Синга - это отдельная и очень интересная тема, которая напрямую связана с проблемами постановки пьес. Он действительно ощущал собственные драмы как музыкальные произведения и в заметках к планам пьес или репетициям часто обозначал необходимые смысловые акценты в музыкальных терминах. Размышляя о поэзии, он часто сожалел о том, что невозможно зафиксировать музыкальные интонации, возникающие при чтении автором стихотворного произведения. Зато он часто говорил о необходимых в постановке эффектах, словно дирижёр о симфонии: ироничное диминуэндо, тональность «Скачущих», мольтеровская кульминация.

Поэзия, содержащаяся в текстах драм Синга, была замечена сразу же, как только они были поставлены. По мнению самого драматурга, она явилась следствием поэтичности мышления и самовыражения людей, среди которых он жил и черпал материал для творчества. «В хорошей пьесе, - писал он, - каждая реплика должна быть такой же зрелой, как орех или яблоко, а подобные реплики невозможно написать среди людей, чьи уста неспособны к поэзии.»²⁹

В заключении делаются выводы о проделанной работе, обобщаются результаты исследования драматургии Синга как варианта существования литературной драмы, указываются черты, связывающие метод Синга с современной ирландской и европейской драматургией и анализируются способы прочтения произведений драматурга на отечественной сцене.

²⁹ Synge CW III., p. 54.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. И.А. Малютин. «Скачущие к морю» Джона Синга и культура Гэлтахта. // XI Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов. – М., 1999. – с. 109

2. И.А. Малютин. Дж.М. Синг (вступительная статья, перевод с английского, комментарии) // Equus: студенческий альманах. – М.: изд-во МГУ, 2001. – сс. 88-94

3. И.А. Малютин. «Гордость запада» в Ирландии и России. Национальное и универсальное в постановках «Героя» Дж.М. Синга // «Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры»: Сборник материалов XI Ежегодной с международным участием конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы. – Тамбов, 2001. – с. 145.

4. И.А. Малютин. Апология весёлости. Дж.М. Синг и комедийность. // XIV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов. – М., МПГУ, 2002. – с. 191

Издательство ООО "МАКС Пресс".

Лицензия ИД № 00510 от 01.12.99 г.

Подписано к печати 24.09.2002 г.

Усл. печ. л. 1,75 . Тираж 100 экз. Заказ 740.

Тел. 939-3890, 928-2227, 928-1042. Факс 939-3891.

119899, Москва, Воробьевы горы, МГУ.