

61:03-10/129-2

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. М.В. ЛОМОНОСОВА

Филологический факультет

На правах рукописи

МАЛЮТИН Иван Александрович

ДЖ.М. СИНГ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕАТР В ИРЛАНДИИ

Специальность 10.01.05 – Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Соловьева Н.А.

Москва, 2002

Содержание

<u>Введение</u>	3
<u>Глава первая. Литературный театр</u>	11
<u>§1 Драматическое искусство</u>	11
<u>§2 Драма литературная и драма сценическая</u>	18
<u>§3 История литературной драмы</u>	25
<u>Глава вторая. Литературный театр в Ирландии</u>	43
<u>§1 Ирландское литературное возрождение. Генезис и семантика</u>	43
<u>§2 Европейские истоки Ирландского литературного театра</u>	58
<u>§3 Ирландский литературный театр как самостоятельное явление</u>	70
<u>Глава третья. Драматургия ДжМ. Синга</u>	86
<u>§1 Синг и литературный театр</u>	86
<u>§2 Синг и европейская литературная традиция</u>	91
<u>§3 Синг и его связь с «новой драмой»</u>	96
<u>§4 Язык драматургии Синга</u>	117
<u>Заключение</u>	129
<u>Библиография</u>	134
<u>Приложение I</u>	144
<u>Приложение II</u>	151

Введение.

Фигура ирландского драматурга Джона Миллингтона Синга (1871-1909) прочно связана с феноменом Ирландского возрождения. Ирландское возрождение получило широкое освещение в зарубежной, в меньшей степени в отечественной критике. Внимание исследователей привлекали различные его аспекты: исторические, социокультурные, литературные. Сложность этого явления, однако, такова, что по мере его изучения материал для анализа отнюдь не уменьшается, а лишь выявляет собственную глубину и выдвигает всё новые проблемы.

Синг – драматург, деятель Ирландского возрождения, один из создателей литературного театра в Ирландии, мало известен в русской критике и искусствоведении. Он родился в апреле 1871 года в Ратфарнаме (современная южная окраина Дублина), до 14 лет воспитывался в частных школах, но часто болел, пропускал занятия и потому следующие три года занимался с частными преподавателями. Увлекался биологией и зоологией, в 14 лет прочитал Дарвина, под его влиянием в семнадцать отрекся от христианства и стал, таким образом, изгоем в собственном окружении. Тогда же, в 1888, поступил в Тринити Колледж, который закончил в 1892 году, получив степень бакалавра. В это же время Синг обучался игре на фортепиано и скрипке в Королевской Ирландской Академии. После окончания занятий, он уехал в Германию, чтобы продолжить музыкальное образование, но затем решил посвятить себя литературе и переехал в Италию, а потом во Францию. Какое-то время Синг жил в Париже, где посещал университет в Сорbonne и пытался заниматься литературным творчеством, которое сам впоследствии характеризовал – и не без

основания – как «нездоровое»¹. В 1896 году он встретил У.Б. Йейтса, который посоветовал ему вернуться в Ирландию, отправиться на Аранские острова – в то время один из самых далеких от цивилизации уголков страны – и там собирать материал для своих произведений. В 1897 Синг вернулся в Ирландию и вместе с Йейтсом и Леди Грегори участвовал в создании национального ирландского театра. Каждое лето несколько недель он проводил на Аранах. Заметки о жизни на островах впоследствии были выпущены отдельной книгой. С 1900 по 1909 год Синг написал все свои знаменитые пьесы: «Сумерки в долине (поставл. в 1903), «Скачущие к морю» (поставл. в 1904), «Колодец святых» (1905), «Свадьба лудильщика» (1907, поставл. в 1909), «Удалой молодец – гордость Запада» (1907, далее «Плейбой»)², «Дейрдре – дочь печалей» (1909, поставл. в 1910). Последняя пьеса, «Дейрдре», осталась незавершённой. Синг умер от рака, не дожив до 38 лет, 24 марта 1909 года. Несмотря на не слишком обширное творческое наследие, Синг по праву считается одной из главных фигур движения Ирландского возрождения. Особенности его «крестьянской драматургии» заложили основы устойчивой традиции, долгое время существовавшей на сцене дублинского Театра Аббатства, отголоски которой по-прежнему можно обнаружить в работах современных ирландских драматургов.

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. В ней находили своё отражение многочисленные тенденции, свойственные европейской литературе того времени, которые входили в соприкосновение с национальной традицией и

трансформировались благодаря ей. Благодатной почвой для развития ирландского символизма стало историческое и мифологическое прошлое страны, с которым напрямую связывалась современность. Связанное с этим внимание к народной культуре, выступавшей в качестве хранителя древнего наследия, несло на себе отпечаток романтического восприятия. Народная же традиция послужила основой для развития реалистического направления. Европейская «новая драма» оказала существенное влияние на становление ирландской драматургии. Всеобщая усталость от «хорошо сделанных» пьес была столь же сильна в Ирландии, как и на континенте, но в Ирландии, кроме того, эти пьесы были ещё и привозными, ставились гастролирующими английскими труппами. Собственного национального театра не было, и появился он только во времена Ирландского возрождения, имея своей задачей создание ирландской драматической литературы, и потому изначально позиционировался как литературный театр. Он не был привнесён со стороны и развился самостоятельно, но многие его черты в силу общих культурных предпосылок имеют сходство с «новой драмой» в Европе.

Проблема литературного театра остаётся достаточно неизученной, сложной, поскольку при её рассмотрении должны быть привлечены междисциплинарные исследования, касающиеся специфики драмы как рода литературы, развивающейся по своим законам в XX веке. Кроме того, требуется выяснить принципы сочетаемости литературных и драматических элементов при сохранении самой природы театра. Применительно к явлению Ирландского возрождения усилия театролов, искусствоведов и филологов должны быть направлены на комплексное изучение

процессов, инспирированных крупными социально-экономическими, идеологическими и эстетическими сдвигами в жизни Ирландии на рубеже веков. 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 утратившего своего значения и в наши дни.

Целью работы является осмысление самого термина *литературный театр* как феномена, его исторической обусловленности, особенности применения этого термина в период Ирландского возрождения и рассмотрение драматургии Синга в контексте ирландской и европейской литературной традиции.

Отсюда вытекают задачи исследования:

1. Изучить историю формирования понятия *литературный театр*.
2. Обосновать этот термин и его применимость при характеристике явлений искусства.
3. Исследовать связь драматургии Синга с принципами, заложенными Йейтсом при образовании Ирландского литературного театра.
4. Рассмотреть драматургию Синга в контексте литературной и мифологической традиции Европы, а также в связи с европейскими тенденциями развития литературной драмы периода Ирландского возрождения.
5. Изучить проблему языка пьес Синга, которая является актуальной не только для ирландской драмы, но и для англоязычной литературы в целом.

Собственно научных исследований по проблеме литературного театра не существует. Историю взаимодействия театра и литературы можно проследить на основе трудов А.А. Аникста³. В.Е. Хализев рассматривает проблему взаимоотношения драматурга и режиссёра, а также проводит важное разграничение литературной драмы и сценарной драматургии, описывает некоторые этапы существования литературного театра и драмы для чтения. К сожалению, исследователь выводит за пределы драмы такие промежуточные явления как эпическая драма и некоторые другие⁴. Важные положения по специфике существования литературного театра как театра без зрителя, о принципиальных особенностях эпического, драматического и кинематографического диалогов приведены в исследовании норвежского учёного Л. Лонгума⁵.

Ирландское возрождение как культурный и исторический феномен рассматривался многими зарубежными и рядом отечественных исследователей. В таких работах, как «Ирландское возрождение: Введение в англо-ирландскую литературу» Р. Фэллиса, «Изобретая Ирландию» Д. Кайберда, «Ирландское самосознание и Литературное возрождение» Дж. Уотсона, «Кельтские возрождения» Ш. Дина, Ирландское возрождение рассматривается, прежде всего как явление социально, экономически и политически обусловленное, делается значительный акцент на особенностях национальной психологии ирландского общества рубежа веков и их отражении в работах авторов Литературного возрождения.

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. Неиссякаемым источником информации о биографии Синга и его произведениях служат многочисленные работы Э. Сэддлмайер⁷. Н. Грин в книге «Синг. Критическое изучение пьес» проводит детальное исследование психологии и исследования речи персонажей. Его выводы не всегда обоснованы, особенно в том, что касается синтаксиса и построения фраз в текстах Синга. На это в исследовании «Синг и ирландский язык» указывает Д. Кайберд, чьи наблюдения о свойствах гэльского субстрата в англо-ирландском диалекте были взяты нами в качестве базы при исследования языка пьес Синга. Наблюдения о взаимосвязях между творчеством Йейтса, Синга, Беккета и Метерлинка, сделанные К. Уорт в книге «Ирландская драма в Европе от Йейтса до Беккета» легли в основу исследования взаимосвязей драматургии Синга и европейской драмы. Исследование Т.О. Джонсон «Синг: средневековое и гротеск» явилось основным источником информации об источниках пьес Синга, и хотя отдельные аналогии между драмами Синга и сюжетами кельтского эпоса кажутся

излишне отдалёнными, в целом работа очень подробно описывает составляющие раблезианского, гротескного элемента у Синга, что важно для понимания интегрированности Синга в европейскую культуру.

Новизна работы заключается в рассмотрении творчества одного из пяти ведущих драматургов Ирландского возрождения с точки зрения теоретических проблем литературного театра.

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

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. Использованы методы пристального чтения, сравнительного изучения литературы и культур.

Апробация. Материалы диссертации изложены в статьях, а также в выступлениях на конференциях Пуришевские чтения и конференции преподавателей английской литературы в Нижнем Новгороде.

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 подготовке сценических постановок произведений литературной драмы.

Примечания.

¹ Имеется в виду, прежде всего, «*Étude Morbide*» (1899), записи сумасшедшего скрипача.

² Автор часто сам использовал сокращённое название пьесы. Соответствующая традиция существует и в зарубежной критике. В недавних постановках пьесы Синга на российской сцене также фигурирует это наименование.

³ Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха Романтизма. М., 1980., Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. - М.: Наука, 1988. - 310 с., Аникст, А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга: История учений о драме. - М. : Наука, 1967. - 454 с.

⁴ Хализев, В.Е. Драма как род литературы. - М.: МГУ, 1986. - 261с., Хализев, В.Е. Драма как явление искусства. - М.: Искусство, 1978. - 240 с., Хализев, В.Е. Теория литературы. - М.: Высш. Школа, 1999. - 398с.

⁵ Longum, L. Å Lese Skuespill: En Innføring i Drama-Analyse. - 2 udg. - Bergen: Universitetsforl., cop. 1982. - 207 р.

⁶ Во второй главе данной работы есть некоторые положения, общие с высказанными в книге В.А. Ряполовой. Это объясняется общностью использованных источников.

⁷ Предисловия к третьему и четвёртому томам Synge, J.M. Collected Works in IV vol. - Bucks., Gerrard Cross, Smythe, 1988, предисловие и комментарии к The Collected Letters of J.M. Synge, II Vol./Ed. By A. Saddlemeyer. - Oxford, 1984, The Theatre Business: The Correspondence of the first Abbey Theatre directors: W.B. Yeats, Lady Gregory, J.M. Synge / Ed. by A. Saddlemeyer. - Gerrard Cross, Smythe, 1982. – 330 p.

Глава первая. Литературный театр.

§ 1 Драматическое искусство.

Драма по природе своей двулика. Одной стороной она 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. В первом случае её адресатом является читатель, во втором – зритель. 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. Положение осложняется также и тем, что драма в современном её бытovании постоянно осваивает новые формы художественной выразительности, заимствуя их из арсенала других родов литературы и видов искусства, и обилие этих промежуточных форм подчёркивает искусственность целевого разделения драмы на театральную и литературную, не снимая при этом функционального разделения.

Как род литературы драма менее универсальна, чем эпос. В произведениях эпических жанров пространственно-временные отношения имеют практически неограниченную свободу. Описание позволяет последовательно переносить внимание читателя в любые точки пространства, рассматривать одно и то же событие в различных ракурсах и задерживать или наоборот ускорять процесс протекания действия. В этом же заключается и неизбежная условность: речевое событие – рассказ о действии или впечатлении –

по временной протяжённости может не совпадать с непосредственным событием.

Действия и состояния описываются со стороны, даже если повествователь и персонаж выступают в роли одного лица. Повествователь находится на определённой психологической и временной дистанции от изображаемого. В случаях, когда повествование ведётся в настоящем времени¹, события всё равно проецируются как уже осмыслиенные и оцененные рассказчиком. Читатель воспринимает события опосредованно, через свой контакт с повествователем. Этот контакт, хотя потенциально и подразумевает существование эпической дистанции, гораздо плотнее, чем отношения между читателем и изображаемыми событиями.

Визуализирующие возможности эпоса ограничены только набором выразительных средств самого языка, что позволяет создавать иллюзию сочетания любых форм бытия, доступных человеческому сознанию. Кроме того, в произведениях эпических жанров возможно глубокое проникновение во внутренний мир персонажей, основательное исследование психики и мотиваций. Объём охватываемого материала и свобода обращения с ним в эпической форме больше, чем в любом другом виде искусства.

Драма как род литературы не обладает столь мощным набором изобразительных возможностей. В силу своей специфики она избирательно подходит к набору художественных средств, используемых эпосом. Повествование сведено к минимуму, основным текстовым наполнением является прямая речь персонажей. Ей, а также ремаркам, отведена функция сообщения,

которую в эпических жанрах выполняет повествование. Таким образом, редуцируется возможность отражения предметно-вещного мира, описания минимальны, мимика и жесты выражаются скучными одиночными штрихами, психологические портреты персонажей не проясняются за счёт комментариев повествователя и больших внутренних монологов. В некоторых случаях это компенсируется введением в пьесу персонажа, исполняющего роль повествователя в эпическом произведении, который комментирует происходящие события и даёт им свою оценку. Современная драма разнообразит эти общие положения введением в драматическую форму значительного числа эпических элементов.

Время и пространство драмы – это «здесь» и «сейчас». События разворачиваются в речи. Фактически речь и является основным действием в драме. Создание и смена ситуации происходит по причине и посредством речевого акта, который в дальнейшем продуцирует новую ситуацию, и соответственно, новые речевые действия. Читатель находится вплотную к событиям, наблюдает их в сиюминутном развитии, самостоятельно оценивает и формирует впечатление. Драма представляет собой наиболее яркий пример функционирования слова как действия. Персонаж идентифицируется, самоизменяется, изменяет внешнюю ему среду и оказывает влияние на окружающих преимущественно посредством речевого акта. По этой причине в драме на первый план выходит коммуникативная функция речи.

Содержательную сторону драматических произведений составляет «активное переживание неразрешимых противоречий»², драматизм, который, естественно, присущ не

только драме, но и произведениям других жанров. В сюжетных произведениях в изобилии встречаются конфликтные ситуации, создающие напряжение, когда, к примеру, жизненные интересы персонажей оказываются под ударом. В драме ему отведена особая роль, поскольку драматизм стимулирует развитие конфликтных ситуаций, а они, в свою очередь порождают череду речевых действий для собственного обнаружения, развития и разрешения. По этой причине в качестве фабулы драматических произведений так часто избираются наиболее напряжённые моменты человеческого существования. Причём эта напряжённость может проявляться как во внешней событийности, что особенно характерно для европейской трагедии со времён античности, а также мелодрамы³, так и во внутренних переживаниях персонажей, проявляемых в речи, что является свойством психологической драмы. Такого рода напряжённость характерна для «Невидимого театра» Клейста или Гёте, для произведений «новой драмы». Пассивные и элегические настроения, когда дисгармония и конфликт снимаются, не вызывая напряжённых переживаний, по природе своей не драматичны, не театральны в том смысле, что мало связаны с игровой деятельностью человека. Поэтому в драме они представлены столь же мало, как и внутренние переживания, не отражённые речевым или иным поведением персонажей. Среди содержательных признаков драмы В.Е. Хализев также 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

демонстрированием его собственных телесно-душевных сил, с духом праздника, игры, радостного самопреображения».⁴

Исследователь определяет исходный признак драматического рода литературы как приверженность «к замкнутым в пространстве и времени картинам («сценическим эпизодам»), которые наполнены высказываниями персонажей»⁵. Таким образом, он выводит за пределы определения драмы эпические произведения, широко использующие в своей поэтике драматические элементы, такие, как сплошные диалоги персонажей или ремарки вместо описаний или авторских комментариев. К межродовым также предлагается относить «эпическую драму» Б. Брехта, для которой непрерывное «словесное действие» не является основополагающим и должно прерываться внефабульными вставками.

Подробное изучение межродовых форм представляет собой отдельную задачу и выходит за рамки нашего исследования. Их существование, тем не менее, 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» будут обозначаться 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 драматургией⁶. Драматургия подразумевает создание не просто художественного произведения, а основы для сценической постановки. И здесь вступают в дело уже внелитературные факторы, которые в разной степени учитываются драматургами при создании произведений. Естественно, что 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"»,⁷ - 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. Как литературное произведение оно имеет все основания быть ориентированным на читателя и только на читателя. Но драматическая форма исторически позиционируется как связанная с представлением на сцене. И эта потенциальная сценичность драмы как раз и закладывается в произведение «драмоделом». Сценичность, но не сценоцентричность. Л. Андреев, с горечью рассуждая об оскудении драматического искусства своего времени, предостерегает литератора от излишнего поклонения закону сцены: «Литератор же, столь талантливый и смелый, пока он сидит в зрительном зале и ругается, сразу же признает себя виновным, как только садится писать драму, и тихонько расспрашивает режиссера о таинственных софитах - как же можно без софитов!»⁸. При этом «софиты» имеют

мало отношения к литературе, а связаны скорее с режиссурой, у которой свои собственные отношения с драматургическими текстами.

Примером текста, не являющегося подлинно литературным, но составляющего в наше время неотъемлемую часть театрального искусства, является сценарий. Это уже непосредственно театральный (кино, радио) текст, который конкретизирует, каким образом будет осуществляться данная постановка. Сценарий не предполагает обязательного литературного воплощения, завершённого текста. Он даже не обязательно существует в виде рукописи того или иного вида, поскольку может присутствовать исключительно в виде общего умозрительного плана. Это подробный конспект представления, назначение которого – максимально 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. Для хэппенинга или ролевой игры характерно полное отсутствие предварительно составленного текста, однако в той или иной форме зафиксирован сюжет, вводная установка и приблизительная цель действия. В итальянской комедии масок существовал определенный набор сюжетных ситуаций, обширный, но, тем не менее, ограниченный, представляемый при помощи лацци, сценических действий, и наполняемый текстом в процессе представления. Сценарий, в конечном итоге, представляет собой техническую совокупность текста, если он есть, и указаний о конкретном способе осуществления представления. Для конечного реципиента – зрителя – он – промежуточная форма, уже не

литература, ещё не спектакль, в то время как пьеса для читателя, даже предполагая возможное сценическое воплощение, существует в виде законченного художественного произведения. До XIX века европейская драматургия фактически обходилась без сценария. Поведение актёров на сцене задавалось самим текстом драмы. Можно сказать, что это был литературный театр в чистом виде. Многие современные драмы по своему наполнению функциональными элементами сближаются со сценариями. В них тщательно прописывается обстановка на сцене, даются указания для проведения мизансцен, ремарки увеличиваются в количестве и объёме. Такие драмы сближаются с эпическими произведениями по соотношению роли речи и сторонних описаний в прорисовке ситуаций. На сегодняшний день мы также можем наблюдать обратное течение, когда не драма в процессе подготовки спектакля становится сценарием, а сценарий постановки впоследствии перевоплощается в драму, в художественное, литературное произведение, избавляется от ненужных при чтении указаний и вновь становится речевым действием .

§2 Драма литературная и драма сценическая.

Отношения между литературной драмой и сценарием и шире между литературной драмой и сценической постановкой сложны и далеко не всегда «миролюбивы». Театр – начало интерпретирующее, волевое, он не удовлетворяется ролью передающей среды, которая если и искажает оригинал сообщения, то лишь непреднамеренно, в силу свойств самой среды. 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. Минимализм выразительных средств апеллирует напрямую к воображению читателя, который активно достраивает отсутствующие элементы. Драматург изначально приглашает своего читателя к сотрудничеству, к интерпретации текста, к воссозданию живого трёхмерного события, и при этом, наметив основные, необходимые штрихи, позволяет самостоятельно «изготавливать» в воображении недостающие фрагменты, которые в произведениях эпическихлагаются в уже готовом виде, раз и навсегда созданные автором. Чтение драмы всякий раз способствует появлению пресловутой булгаковской «коробочки» из «Театрального романа», в которой персонажи живут, движутся и обмениваются репликами. Читатель, таким образом, становится одновременно и режиссёром разворачивающегося в его воображении спектакля, и его зрителем, пассивно воспринимающим конечный продукт. Подобная скучность авторской интенции служит основанием для огромного числа разнородных прочтений одного и того же произведения. Причём как со стороны читателя, так и со стороны литературного критика или театрального режиссёра. 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 психологических, исторических, социокультурных выводов, сознательно не инспирированных автором и часто ему неизвестных, но не теряющих от того своей обоснованности.

Когда же интерпретация драматического произведения происходит на сцене, возможность домысливания и «доизображения» становится просто огромной. Звуковые и интонационные эффекты живой речи имеют принципиально иное звучание, нежели речь мысленная. Также добавляется звуковое и шумовое оформление, эффекты света, пространственные и художественные впечатления, порождаемые декорациями, костюмы и их знаковость, актёрская пластика. Всё это многообразие театральных выразительных средств существует наряду с текстом, который становится как бы их частью, и общее, суммарное сообщение постановки уже не сводится исключительно к тексту, а вбирает в себя значимость всех составляющих её элементов.

По этой причине постановка и лёгшая в её основу драма не тождественны друг другу ни по силе производимого эмоционального эффекта, ни по его природе. Впечатление от прочтения пьесы и её постановки могут быть сходны, но не могут быть одинаковы, поскольку по-разному воздействуют на читателя или зрителя.

Эффект спектакля, возможно, более сложен и многообразен за счёт полифонического звучания всех его многочисленных элементов. Однако, углубляя и развивая один из вариантов прочтения, театр тем самым перекрывает возможности свободного домысливания. Часть смыслов, потенциально присутствующих в драме, сознательно или бессознательно затушевывается при постановке. Выстраивая концепцию спектакля, режиссёр неизбежно отсекает варианты прочтения (урезание текста пьесы – частный случай редукции такого рода), а вместе с ними обрываются и

ассоциативные цепочки, связанные с каждым из потерянных вариантов. И в этом смысле литературная драма богаче своего сценического двойника. Перед читателем она предстаёт в не отретушированном виде, и ему самому приходится заниматься расстановкой акцентов. Зрителю же предлагается внешний, уже завершённый вариант интерпретации, в то время как прочтение само является процессом интерпретации и происходит изнутри. Зритель в этом аспекте гораздо пассивнее читателя. Но, с другой стороны, он получает возможность увидеть те пласти художественного произведения, которые по тем или иным причинам оказались бы для него скрыты при прочтении и оказались высвеченены постановкой. Его задачей, кроме адаптации к авторской мысли, также становится выработка «доверия» к происходящему на сцене. Читатель часто готов простить художественному произведению некоторое (ограниченное, впрочем) неправдоподобие, но как зритель потребует, чтобы это неправдоподобие было правдоподобно передано в спектакле. Этот принцип правдоподобия не универсален. Противоречивый театр XX века стремился не только к достижению жизнеподобия, но и к обнажению театральной условности. «Эпический театр» Брехта находился в оппозиции к театральной системе Станиславского и предполагал «очуждение», критическую дистанцию между персонажем и зрителем, персонажем и актёром, исполняющим эту роль. Основную задачу представляло не вживание в образ, а демонстрация образа с одновременной его оценкой. Отрицательный пример, таким образом, становился способом достижения положительного результата.

Лимитирующие свойства театральной постановки неоднократно отмечались литераторами и критиками. На протяжении существования драматического искусства неоднократно высказывались сомнения в способности театра передавать в полной мере суть драматического произведения. Рафинированный читатель бунтовал против театра и стремился общаться с текстом напрямую, без посредника. Л. Андреев негодовал против режиссёров, бесцеремонно вторгающихся в литературное произведение, и вносящих в него корректиды по собственному разумению: «Смешно сказать: чтобы дать место танцам или предоставить актеру возможность сделать несколько лишних шагов по сцене - производят купюры, т. е. мягко и нежно отрезают автору язык, полагая, что обрубка вполне достаточно для впечатления.»⁹ Творческая активность режиссёра порой проявляется в ущерб зрителю, для которого важно сохранение в спектакле авторской позиции, авторского видения изображаемых событий. Сценическое переосмысление текста способно перейти тот предел, за которым произведение, собственно, заканчивается, и начинается иное художественное произведение, неважно, хорошее ли, плохое ли, но – другое. Примеров тому множество, назову лишь один из них – спектакль «Как вам это понравится» лондонского молодёжного театра Йан Вик (Young Vic), в котором роль Розалинды исполняет темнокожий актёр.

Такого рода постановки представляют собой метасемиотический уровень театральной деятельности. Цитируемость, самоцитируемость и переосмыслимость в современной литературе и культуре поднялись на небывалую

высоту. Театр как вид художественной деятельности также не остался в стороне от этого процесса. Поэтому часто спектакль по тому или иному литературному произведению превращается в спектакль о нём, и всё произведение целиком, вместе со всеми ассоциациями и контекстами, которые успели возникнуть вокруг него за время его существования, становится частью представления и не столько играется, сколько обыгрывается, или даже играет свою собственную роль известной драмы в действе, посвященном ему самому.

Лучше всего это иллюстрируется приёмом театра в театре. Демонстрация сценического представления, вставленная в тело другого представления, претерпевала значительные изменения в своём развитии. 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, воспринятый Пиранделло у юенских романтиков, напряжённый и часто неразрешимый, перемешивает театр на сцене и театр в отдельном человеке, разрабатывая, таким образом, в драматической трилогии «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «Каждый по-своему» (1924) и «Сегодня мы импровизируем» (1929), вариант трагедии обыденного, свойственной «новой драме». Другим примером постановок такого рода является «Евгений Онегин» Театра на Таганке, где, помимо известного со школьной скамьи текста, в действие вплетены также пушкинские черновики, различные способы исполнения ролей

одних и тех же персонажей, литературоведческие комментарии. Это своеобразный вариант брехтовского прочтения Пушкина. Одновременно на сцене существует и авторский текст, и его оценка, и оценка существовавших в разные исторические моменты других оценок.

Требовать от театра точно следовать раз и навсегда установленным канонам авторского текста не только бессмысленно, но и вредно. Театральное искусство способно веками следовать выработанной традиции (показателен пример японского театра Кабуки, где сценические приёмы, разработанные несколько столетий назад, бережно сохраняются и передаются в артистических династиях из поколения в поколение, не теряя популярности у зрителя), но это ещё не является основанием лишать театр возможности творческого прочтения произведения того или иного автора. В конечном итоге, немалая доля конфликтов между театром и драматургом происходит именно оттого, что на определённом этапе возведённый в абсолют авторский текст оставил театру роль второстепенного механизма, коим тот ни в малейшей мере не является. Для того чтобы постановка нашла отклик у зрителя, «зазвучала», она должна находить эмоциональный и интеллектуальный отклик не только в зрителях, но и в актёрах. Найти в пьесе черты, способные эмоционально привлечь зрителя, «ввести» в неё актёра и при этом не потерять смыслового содержания драмы – вот наиболее сложный и наиболее строгий подход к сценическому освоению художественного текста.

Критерием верности прочтения литературной драмы в театральной постановке В.Е. Хализов предлагает считать наличие

«текстового, стилевого и, главное, смыслового соответствия между произведением литературным и сценическим.»¹⁰ Иными словами, при необязательном дословном следовании авторскому тексту (в истории большинства национальных театров существуют примеры того, как драматурги согласовывали свои произведения с постановщиками пьес, писали сценарии к своим произведениям и даже меняли их редакции по мере апробации на сцене) постановщику всё же предлагается не разрушать авторский замысел доступными ему средствами, а воплотить его таким способом, который он сочтёт наиболее правильным и интересным.

Такого рода компромиссный подход, действительно, способен восстановить паритет между драмой литературной и драмой сценической, драматургом и постановщиком. Однако отказать автору в возможности воплотить своё творение на сцене в точности так, как ему представляется верным (драмы Островского на сцене Малого театра), или отказать постановщику в возможности перелицевать известный сюжет, сократить или даже дополнить текст, перевести авторское произведение в иную сюжетную структуру так, чтобы его узнаваемость в сочетании со смешённой акцентуацией резко повышала напряжённость эмоционального воздействия (в качестве актуального примера приведу постановки «Удалого молодца» Синга в Москве, в театре Р. Симонова и РАМТ), означает обеднить и зрителя, и театр, и, по взаимосвязи, саму литературу.

§ 3 История литературной драмы.

Со времён своего зарождения драма была искусством публичным, ориентированным на изображение, на представление, на

игру. В отрыве от театра драматические произведения практически никогда не рассматривались и не оценивались. Главным эффектом, ожидаемым от драматического произведения, был эффект, производимый им на публику, на зрителя. Эффект же художественного слова в чистом виде редко принимался в расчёт. Но антагонизма театра и литературы не возникало, поскольку театр был в значительной степени литературоцентричен, и наиважнейшей задачей античной драматургии была адекватная передача авторского замысла.

Вместе с этим уже в эпоху античности отмечается восприятие драмы не только как театрального представления, но и как текста. Аристотель в «Поэтике» предвосхитил полемику XIX-XX веков о роли театра и литературы в театре, заметив, что сила воздействия трагедии остаётся и при её прочтении, без сценической реализации. Театр в его литературной форме был заимствован Римом у Греции, посредством переводов и переложений греческих сюжетов. Считается, что Сенека был первым создателем драмы для чтения, его трагедии были элитарной литературой и предназначались не для театральных представлений, а для чтения в домах аристократии¹¹.

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, создавшиеся Ариосто, Макиавелли, Тассо. Эта драма, писавшаяся в подражание античным образцам, заложила основу аристотелевской европейской театральной традиции нового

времени. Она рождалась в кабинетах и учебных заведениях, где написание произведений, копирующих античные образцы, становилось частью штудий¹².

Многое 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. Ни в ренессансной драме, ни в классицистической, ни в эпоху Просвещения не возникало разрыва между сценической и литературной драмой. В значительной мере этому способствовало то, что драматурги часто сами были театральными деятелями и, не сознавая себя литераторами, создавали, тем не менее, литературные произведения. Подобное положение, впрочем, не было повсеместным. В ренессансной Англии зрителя мало интересовал автор предлагаемой ему пьесы, что во многом было обусловлено тем, что аудитории часто был известен сюжет. Наибольший интерес представляла его интерпретация и актёрская игра. С другой стороны, в Испании зритель шёл не на историю о деревне у овечьего источника, а на пьесу великого Лопе де Веги или Тирсо де Молины.¹³

Единственным нелитературным видом театра, обретшим известность, стала итальянская комедия *del arte*, для которой литературный текст не был необходимым и имманентно присущим элементом постановки, а ключевым элементом была импровизация с основой на типажах персонажей. Комедия *del arte* просуществовала

относительно недолго, в определённый момент она изжила себя, потеряв в нарастающем самоцитировании живость и новизну. После своего исчезновения как жанра, она вошла в виде знаковой формы в существо литературного театра благодаря Гольдони, который воскресил маски, осовременил их и дал им текст. Так драматическое искусство пополнилась одним из своих важнейших ныне элементов, который, наряду с маской персонажа античной драмы, является ныне одним из символов этого искусства в литературе и культуре. Дань маске в своём творчестве отдали в разное время ведущие драматурги и театральные деятели - Гоцци, Тик, Клейст, Гордон Крейг, Йейтс.

Распадение связи между театром и литературой и, вследствие этого, активное осознание драматического текста как литературы произошло в XIX веке, когда после реформации в Европе и буржуазных революций главенствующее место на сцене занял коммерческий театр. Театр из искусства наполовину народного, наполовину аристократического, становился искусством буржуазным, соответствуя, как ему часто было свойственно, запросам основной массы публики. К этому же периоду значительно возрос авторитет актёра. Зритель шёл в репертуарные театры для того, чтобы увидеть конкретную роль в исполнении конкретного человека. Наибольшую известность приобретали актёры, способные к «реалистическому» изображению пластики и эмоций персонажа, что на практике часто означало уменьшение числа экзальтированных жестов и фраз, изобиловавших на сцене.

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. В ряде случаев они позиционировались как междужанровые, например, драматические поэмы¹⁴. С этого раскола и начались те волнообразные отношения взаимного притяжения и отталкивания между театром и литературой, которые просуществовали на протяжении уже двух веков и уверенно перешагнули в третий.

В начале XX века М. Левидов писал в работе «Театр: его лицо и маски»: «Когда говоришь театр - нельзя сказать: Шекспир, Байрон, Свинберн, Броунинг, Бернард Шоу (все они писали литературные произведения в диалогической форме). А нужно сказать: Пинеро, Барри, Артур Мильн, Генри Джонс. Нельзя сказать: Мольер, Гюго, Мериме, Мюссе, Метерлинк, Клодель, Дюамель. А нужно сказать: Дюма - сын, Сарду, Скриб, Бернштейн, Флерс и Кайаве. Нельзя сказать: Шиллер, Гете, Геббель, Ленау, Уланд, Гауптман. А нужно сказать: Зудерман, Фульда, и всякие Мюллеры. Нельзя сказать: Ибсен, Стриндберг, Гамсун. А нужно сказать: (здесь я не осведомлен)... И конечно нельзя сказать: Толстой, Чехов, Горький, Андреев, Найденов. А нужно сказать: Виктор Крылов, Виктор Рышков, и неизвестный мне автор гениального водевиля - "Аз и Ферт".»¹⁵ Чуть позже он, правда оговаривает, что Шекспир и Мольер в этом списке занимают особое место, и объясняет, что оба они были

величайшими, искуснейшими «драмоделами» своего времени, а новое время просто разучилось ставить их вещи и, «обратив нужду в добродетель»¹⁶, нарекла их гениальными писателями.

Так образ автора, пишущего для театра (каким он был, начиная с античности), подменяется здесь образом автора, пишущего для читателя и при этом по своим индивидуальным резонам избравшего для самовыражения драматическую форму. В качестве примера такого автора Левидов приводит Чехова, игнорируя активное сотрудничество Чехова со Станиславским во время постановки его пьес в Художественном театре. Известно, что Байрон, упомянутый в списке «нетеатральных» сочинителей, сознавая неприспособленность современной ему сцены к постановке его мистерии «Каин», драматической поэмы «Манфред», пьес «Небо и земля», «Сарданапал», «Двое Фоскари» или «Марино Фальеро», да и вообще поэтической драмы в целом, тем не менее, страстно желал увидеть их поставленными. С противоположной стороны имелись актёры (общеизвестен пример Эдмунда Кина, исполнителя ролей шекспировских персонажей), способные воплотить на сцене подобные лирико-философские произведения, но, парадоксально, между автором и актёром стоял театр, заинтересованный на тот момент в постановках совершенно иного рода.

Открытие в XVIII веке Шекспира как драматического поэта внесло свой вклад в восприятие литературной ценности драмы. Произошёл бурный всплеск поэтической драмы, поднятой романтиками на знамя литературы. Тогда же, впрочем, произошла и смысловая подмена «поэтичной» драмы на стихотворную, которая стала напрямую ассоциироваться с Шекспиром. Колридж, рассуждая

о поэтической драме Шекспира, говорит, прежде всего, о читателе его произведений, который в процессе чтения перестаёт сознавать слова и просто видит то, о чём рассказывается. Романтический культ воображения в данном случае абсолютизировал визуализирующую способность драматического стиха. Сценическая постановка Шекспира представлялась нереальной и Ч. Лэму. Он отмечает разрыв, существующий между авторским замыслом и сценической реализацией произведения. Высоко оценивая поэтический язык Шекспира, Лэм подчёркивает, что за речами персонажей скрывается их глубинная внутренняя суть. Представление же смещает акцент с того, что произносит актёр на то, как он это делает. Доказывая неспособность современного ему театра воспроизводить поэтическую драму, Лэм утверждает, что если на шекспировский сюжет будет написана новая пьеса другим языком, со сцены она произведёт тот же эффект, что и драма Шекспира. Гёте в статье «Шекспир и несть ему конца» (1813-1816) отказывает театральной постановке в возможности интерпретации Шекспира: «Шекспировские произведения не для телесных очей»¹⁷. Он обосновывает это утверждение указанием на «внутреннее чувство», воображение, которое одно только и способно адекватно воплотить изображаемое действие: «В его пьесах происходит то, что легко себе вообразить, более того, что легче вообразить, чем увидеть. Дух отца в Гамлете, макбетовские ведьмы, многие жестокие видения приобретают силу лишь благодаря нашей фантазии, а разнообразные мелкие промежуточные сцены только на нее и рассчитаны. Все эти вещи в чтении легко и естественно проходят мимо нас, тогда как на сцене кажутся тягостными, мешающими, даже отталкивающими»¹⁸.

Говоря о драмах самого Гёте, Август Шлегель, утверждавший, что «уже в самой драматической форме <...> заложены предпосылка и притязание на возможность сценической постановки»¹⁹, отмечает отсутствие внешнего движения, театральности. По его мнению, Гёте не стремился сделать свою драму театральной, а лишь использовал форму драмы для выражения собственного гения. Ни «Гец фон Берлихинген», ни «Фауст» (в особенности вторая его часть) не рассчитаны изначально на театральную постановку. В отдельных сценах действие словно бы отсутствует, а в других оно активно, но не имеет отношения к сюжету. Драмы Гёте это «огромные подвижные картины, которые никакое театральное искусство не в состоянии представить»²⁰.

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, Гофманстала лучше видеть на театре, чем читать, – да, я уверен, что, как правило, читать их лучше»²¹. В России за приоритет чтения над представлением выступал А.Блок, и его драматургия иллюстрирует этот тезис.

Но литература искала путей воссоединения с театром. Немецкие романтики постоянно культивировали идею синтеза

искусств, которая обрела такую популярность на рубеже XIX-XX веков. Гофман, рассуждая о драматическом искусстве, упоминал о близости оперы и трагедии, размышлял о природе драматизма. Новалис предвещал появление творчества Вагнера, Йейтса, Стриндберга: «Пластические искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальное произведение, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно»²².

Многие авторы противились эмансипации драмы от сцены и считали обособленное существование литературной драмы неестественным и недееспособным. Синтез искусств требовал основы, и драма естественным образом должна была стать такой основой. Ж. Де Стель подчёркивала социальную значимость драмы и, как и А. Шлегель, скептически относилась к драме для чтения. Грильпарцер высказывался против лишения драмы театральности и утверждал: «Подлинно драматическое всегда театрально, если не наоборот. Театр это рама для картины, внутри которой вещи предстают в своей наглядности и во взаимоотношениях. Если они выходят за пределы рамы, то одним взглядом их не охватить, наглядность ослабевает, всё запутывается, приобретает форму эпической последовательности, а не драматической одновременности и современности»²³. Неполноту и незавершённость драматического текста, лишённого театрального воплощения, подчёркивали Гоголь и Островский: «Только при сценическом воплощении драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то

моральное действие, постижение которого автор поставил себе целью»²⁴.

Рубеж XIX-XX веков окончательно сместил акценты в полемике между литературой и театром. В этот период особенно остро обозначился разрыв между существовавшей театральной практикой и развитием литературы. Действия и конфликты традиционной драмы потеряли часть драматизма. Литература становилась психологичнее. Рядом с любовью, завистью, честолюбием место на театральных подмостках должен был занять интеллект, «мысль, - человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе»²⁵. 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».

Своим возникновением она породила явление режиссуры. Традиционные представления о сценичности не удовлетворяли требованиям развивающегося драматического искусства. Для интерпретации произведений «новой драмы» требовалась новые методы, и точно так же, как новая драматургия стремилась интерпретировать современность, режиссура стремилась к анализу и изменению существовавшей театральной системы.

Режиссура стала своеобразным мостом, связкой между обновляемой литературой и обновляемым театром. Изначально режиссёрские прочтения применялись только к произведениям классическим, прежде всего, к Шекспиру. Но вскоре Свободный театр Антуана, Независимый театр Грейна, Художественный театр Станиславского и Немировича-Данченко, театры Гренвил-Бакера,

Мейерхольда, Евреинова, Вахтангова стали ставить именно новую драму.

Существенные изменения претерпевал язык драматических произведений, и особенно поэтической драмы. Обращение романтиков к обыденной речи получило на рубеже веков дальнейшее развитие. Вновь усиленное внимание стало уделяться поэтизму изображаемого и изыскивались средства сценического выражения этого поэтизма. Постановки поэтической драмы требовали особенно тщательного подхода к произнесению текста, к музыкальной структуре стиха. Хрестоматийным стал пример английской актрисы Флоренс Фарр, исполнявшей со сцены поэтические произведения под звуки псалтириона и арфы.

На первый план сценического искусства стала выходить личность персонажа, вопреки фоновым принципам «обстановочного» спектакля. Появление огромного числа инсценировок произведений эпических жанров вело к взаимному проникновению эпоса, лирики, драмы и публицистики. Начался поиск возможностей сценическими средствами передавать значение описаний в романах, создавать контекст, отвечающий контексту литературного произведения. Далеко не всегда этот поиск был удачен. Описания в произведениях эпического жанра обычно имеют двусторонний характер и характеризуют не только сам описываемый объект, но и оценивающий субъект, повествователя, персонажа. Ремарки же изначально объективированы и безличны. Их эмоционально-оценочная способность снижена, что в результате ведёт к смысловым потерям.

Исследовались новые возможности драматической речи в её сочетании с пластикой. В поисках возможностей передачи внутреннего, скрытого драматизма писатели шли на всевозможные ухищрения, оказываясь порой в непроходимых тупиках, на границах изобразительных возможностей: «Метерлинк все изыскивает способы, желая сказать: «жизнь» - пишет «море», и тем ставит в невозможное положение театр - написать живописцу для сцены настоящее море, море только и получится... А всем известно, что это не море, а жизнь. Написать скверное море получится просто плохое море, а жизни все не получается, все не выходит!»²⁶ В драматургии Метерлинка значимо каждое движение, каждый звук, а ещё более – его отсутствие. Космические смыслы, скрытые за словом и недоступные прямому обозначению, а лишь указуемые им, привели к открытию подтекста, разработанного в драмах Чехова и Ибсена.

Аристотелевский театр подвергается переосмыслению и в отдельных случаях разрушению. В него проникают лирические и эпические элементы. Пиранделло, начинавший с новеллистики, которая была по природе драматургична, свои драмы или определённые их части делал повествовательными новеллами. В его драмах прошлое персонажа становилось сценическим «сейчас», и словно бы два действия разыгрывались одновременно²⁷. 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. Примечательно, что некоторые рассказы Чехова названы несуществующими водевилями. «Театр – искусство настоящего. Всё, что происходит на сцене, происходит в данный момент, на

глазах у зрителя – прошлое и будущее вынесено за скобки. Но в театре Чехова ничего не происходит: конфликты завязываются, но не развязываются, судьбы запутываются, но не распутываются. Действие только притворяется действием, сценический эффект – эффектом, драматургический конфликт – конфликтом».²⁸

В середине XX века взаимопроникновение театра и литературы ярко выражено в творчестве таких разноплановых драматургов, как Бrecht, экзистенциалисты, Дюрренматт, Фриш. Brecht 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.

Новые формы взаимодействия театра и литературы открылись в документальной драме (Вайс, Кипхардт)²⁹. В пьесах документ становится новым художественным образом, отражающим действительность, служащим средством типизации.

Особым вариантом существования эпических произведений на сцене стал мюзикл. Примечательно, что этот «лёгкий» жанр, порождённый традициями американской национальной культуры, ориентирован на постановку и популяризацию крупнейших произведений мировой литературы. Для примера достаточно назвать «Мою прекрасную леди», «Отверженных», «Оливера», «Человека из Ламанчи» или современные «Нотр-Дам» и «Норд-Ост».

Взаимное проникновение литературы и театра породило проблему идентификации драматического текста. В современных произведениях эпического жанра для создания эффекта близости

читателя к происходящему событию активно используется диалог персонажей, лишенный каких бы то ни было авторских комментариев или ремарок. Диалог персонажей и его восприятие читателем как бы происходят синхронно, и это взаимное выравнивание скорости течения времени для эпического произведения и для читателя непосредственно связано с принципом «здесь и сейчас», характеризующим драму. Такого рода произведения по своей форме ближе всего к сценарию. В них несколькими описательными предложениями создаётся мизансцена, и дальнейшее изменение ситуации протекает преимущественно в речи персонажей. Скупость авторских описаний сродни ремаркам. Преобразование текста такого эпического произведения в текст драмы представляет собой проблему даже не художественную, а скорее техническую – перенести всё то, что было написано за пределами кавычек, в скобки и, таким образом, создать драматическую форму³⁰. Зачастую именно так появляются сценарии для экранизаций или театральных постановок. Наличие элементов драмы в эпическом произведении не означает, впрочем, что его можно легко адаптировать к сцене. Так веристская проза, насыщенная действием и речью, предоставляющая готовый материал для инсценировки, после переложения в драматическую форму часто оказывалась упрощённой и перегруженной бытовой деталью, замедлившей и ослабившей действие. Драматургия веристов, родившаяся из драматической прозы, оказалась чрезмерно нагруженной прозаическим элементом.³¹

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», то есть литературного произведения в диалоговой форме, специально не предназначенного автором к театральной постановке.

На первый план выходит функциональное различие между литературным театром и театром драматическим. Само понятие литературного театра на данный момент является несколько неопределённым, очевидно, в силу сформировавшейся «моды» на литературные театры. Во многих городах Российской Федерации существуют сейчас театры, часто непрофессиональные, которые позиционируются именно как литературные. В репертуаре таких театров помимо непосредственно спектаклей, основанных на литературных произведениях, имеются также чтения поэзии, публицистики, прозы. С сольными программами выступают чтецы.³² Отличительной чертой многих представлений становится их камерность, что обусловлено известной элитарностью литературной драмы.³³ Среди непрофессиональных театральных проектов много школьных или вузовских литературных театров, в которых драматическое исполнение художественных произведений становится частью процесса преподавания литературы. В некоторых случаях для обоснования литературности такого театра приводятся, например, осуществляемые постановки произведений русской или зарубежной классической литературы XVII-XIX веков. Такое обоснование, конечно, нельзя считать удовлетворительным. Ничто не мешает театру при постановке подобного спектакля пользоваться

визуализирующими методами драматического театра или драматическому театру осуществлять аналогичными постановки.

Следует учитывать, что в основе понимания феномена литературного театра лежит приоритет слова над действием. Зрительная сторона театрального искусства, равноправно присутствующая в драматических постановках наряду с текстом, в некоторых вариантах существования литературного театра игнорируется или приобретает вспомогательные функции. В сложной форме постановка 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 упрощённом виде любое озвучивание литературного произведения перед публикой может рассматриваться как проявление литературного театра. С театром в этом значении мы встречаемся, когда со сцены, экрана, из динамика радиоприёмника или с иного вида носителя информации мы смотрим или слушаем моноспектакль³⁴, когда художественное произведение независимо от его родовой и жанровой принадлежности читается со сцены. Как вид подобной театральности представляет интерес и может рассматриваться такой жанр как репортаж в драматической форме, то есть диалог, чередующийся с чтением определённых тематических художественных текстов. Концертное исполнение оперы, то есть звуковое представление произведения при

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

минимальном зрительном сопровождении, также представляет собой отдельный вариант литературного театра.

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. В последующих главах будет показано, как проблема оптимального сосуществования этих элементов на сцене решалась в ирландском театре рубежа XIX-XX веков.

Примечания

- ¹ В современной литературе появляется всё больше произведений с подобного рода «кинематографическим» повествованием. Исторический презенс в сочетании с прямой речью персонажей создаёт драматическую форму, которая может рассматриваться как вариант литературной драмы, о чём в дальнейшем будет сказано более подробно.
- ² В.Е. Хализев, Драма как род литературы. – М. МГУ, 1986., с 106.
- ³ Подробнее об этом см. Э. Бентли, Жизнь драмы. – М. Искусство, 1976., с. 182-203.
- ⁴ В.Е. Хализев, с.110.
- ⁵ В.Е. Хализев, с. 46.
- ⁶ О разграничении понятий «драма» и «сценарная драматургия» см. В.Е. Хализев, С. 46-50.
- ⁷ М. Левидов. Театр: его лицо и маски // Леф. 1923. № 4. С.172-186., с. 180.
<http://www.ruthenia.ru/sovlit/>
- ⁸ Леонид Андреев. Письма о театре. 10 ноября 1912 г. Письмо второе, с. 9.
<http://www.leonidandreev.ru:8100/index.htm>
- ⁹ Там же, Письмо первое, III.
- ¹⁰ В.Е. Хализев, с. 233.
- ¹¹ См. В.Е. Хализев, с. 250-255.
- ¹² Западно-европейский театр от эпохи возрождения до рубежа XIX-XX вв. / Отв. Ред. М.Ю. Давыдова. – М.:РГГУ, 2001, 436 с.,
- ¹³ Подробнее об этом см. Западно-европейский театр от эпохи возрождения до рубежа XIX-XX вв. / Отв. Ред. М.Ю. Давыдова. – М.:РГГУ, 2001, 436 с., с 118-120.
- ¹⁴ См. Зарубежное театральное искусство XX века. Взаимоотношения театра и литературы. Сб. науч. трудов / Ред. Е. Хваленская. - Л., 1981. - 134 с., с. 3-16.
- ¹⁵ М. Левидов, с. 172-173.
- ¹⁶ Там же , с. 181.
- ¹⁷ Гёте И.В. Об искусстве, с. 410.
- ¹⁸ Там же, с. 411.
- ¹⁹ Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н.Я. Берковского. Л., 1934., с. 222
- ²⁰ Там же, с. 417 В этой оценке Шлегель не был точен, ибо драмы Гёте ставились, и ставились неоднократно.
- ²¹ Т. Манн Собр. Соч., Т. 9, с 395
- ²² Литературная теория,с. 129
- ²³ Цит. по Аникст. С. 123-124, Grillparzers sämtliche Werke / Hrsg. V. M. Necker. Leipzig, o. J., XV, 178
- ²⁴ Островский А.Н. ПСС в 12 т., М., 1978, Т. 10., с. 63 .
- ²⁵ Л. Андреев, письмо первое, II
- ²⁶ Там же, III
- ²⁷ М. Молодцова Взаимодействие литературы и театра в театральной трилогии Луиджи Пиранделло. В кн.: Зарубежное театральное искусство XX века. Взаимоотношения театра и литературы. Сб. науч. трудов / Ред. Е. Хваленская. - Л., 1981. - 134 с.
- ²⁸ П. Вайль, А. Генис. Родная речь. – Незав. Газета, 1999, 270 стр., - с. 265.
- ²⁹ Зарубежное театральное искусство XX века. Взаимоотношения театра и литературы., с. 12.
- ³⁰ О том, как при этом меняются смысловые акценты см. Longum, L. Å Lese Skuespill: En Innføring i Drama-Analyse. - 2 udg. - Bergen: Universitetsforl., cop. 1982. - 207 p.
- ³¹ М. Молодцова, с. 33-34.
- ³² Народный литературный театр им. А. С. Пушкина
- ³³ Свердловская областная академическая филармония, камерный литературный театр.
- ³⁴ Слово «спектакль», обозначающее «зрелище», вынужденно используется в данном контексте.

Глава вторая. Литературный театр в Ирландии.

§ 1 Ирландское Литературное Возрождение. Генезис и семантика.

Для того, чтобы в полной мере определить значение литературного театра в современной ирландской культуре, необходимо иметь представление об условиях, в которых происходило его становление. На рубеже XIX-XX веков развитие театра явилось своего рода визитной карточкой Ирландского возрождения, воплощённым в жизнь манифестом обновления Ирландии, её эманципации от культурного диктата Великобритании.

Среди исторических, политических, экономических, социальных, культурных и иных процессов, происходивших в Европе на исходе XIX - в начале XX столетий, Ирландское возрождение занимает не самое заметное место, однако это явление, корни которого можно обнаружить еще в сороковых годах XIX века, а апогей пришёлся на девяностые и первые три десятилетия века XX, во многом определило существование современной Ирландии в том виде, в каком она нам известна поныне.

Борьба с колониальным правлением Великобритании, которая в Ирландии шла постоянно, временами разгораясь или затухая, набрала силу после Великого Голода (1845-1848), вызванного массовыми неурожаями картофеля. В последовавшие за голодом годы в стране началась кампания по пересмотру законов о землевладении в пользу прав арендаторов под предводительством Майкла Дэвитта во главе Земельной лиги.

Наряду с этим с конца XVII века продолжалась борьба за

урезанные со времен Кромвеля права католического большинства, которая достигла определённых положительных результатов в начале века XIX. Накопление подобных факторов привело к тому, что в конце века начались активные выступления за независимость от Великобритании.

Националистическое движение в различных его формах набирало силу. Возникало множество группировок, обществ, объединений, целью которых было возрождение ирландских обычаев и традиций во всех сферах жизни. Они были разнородны по своему составу, численности и направленности. Были и небольшие «семейные» клубы, и такие крупные организации, как Гэльская Атлетическая Ассоциация, пропагандировавшая национальные виды спорта, которые и по сей день чрезвычайно популярны в Ирландии и практически неизвестны за её пределами, или Гэльская Лига, ратовавшая за сохранение ирландского языка. Одни из них имели скорее развлекательную направленность, другие - ярко выраженный националистический характер. В целом их деятельность вела к тому, что в обществе всё больше пробуждался интерес к национальным корням. Наряду с успехами и неудачами политической борьбы происходила активизация культурной деятельности, апофеозом которой стало Ирландское литературное возрождение.

Принято считать, что подъём национального самосознания и активное развитие культуры в Ирландии явились результатом реакции на политический спад, который произошёл после краха карьеры и гибели Чарльза Стюарта Парнелла в 1891 году. Так свое обращение к литературной деятельности объясняли некоторые из писателей Ирландского возрождения, а вслед за ними и многие критики. Но это явно не единственная причина. Изящный

комментарий к этому явлению даёт Э. Коксхед в книге «Леди Грегори: литературный портрет» (Coxhead, E., Lady Gregory. A Literary Portrait, 1961), который, несмотря на размер цитаты, стоит привести целиком: "Я склонна верить, что любое масштабное творческое движение – дело удачи. Люди, наделённые талантами, причём талантами такого рода, что могут воздействовать друг на друга, неким образом соединяются во времени и пространстве. К тому же, в Ирландии они успели застать последние искры гаснущего языка и далёкую от умирания традицию народной культуры и памяти, а научные исследования их предшественников обнажили древнюю литературу, которая могла стать источником вдохновения и точкой отсчёта. Я думаю, что всё пошло бы почти тем же путём, даже если бы не было никакого политического вакуума. На самом деле те, чьей истинной склонностью была политика – Артур Гриффит, к примеру, или Мод Гонн – никогда полностью не принадлежали Возрождению, и вскоре начали относиться к нему с ненавистью, как к чему-то, рассеивающему энергию и стоящему у них на пути."¹ Действительно, объяснить столь мощный всплеск в литературе только политическим спадом невозможно. На рубеже веков в ирландской культуре сложилась уникальная ситуация, при которой люди, наделённые художественным талантом, не только имели перед собой готовый материал, о чём шла речь в приведённой цитате, но и были соответствующим образом подготовлены для того, чтобы этим материалом воспользоваться. Столь существенный резонанс литературы Ирландского возрождения обусловлен, прежде всего, тем, что впервые ирландская культура заговорила на понятном, красивом и звучном английском языке, понятном каждому образованному человеку, и при этом имеющем отчётливо выраженную, осознанную и преднамеренную национальную

идентичность. В предшествующие века Ирландия была представлена в литературе либо с точки зрения чужака, представителя иного этноса, каким бы благожелательным он ни был, в результате чего она не выдавала своей сущностной стороны, либо же её сущность пытался выразить первом соотечественник, для которого английский язык не был полностью и до конца родным и потому не предоставлял достаточного инструментария художественных выражительных средств.

Силы, из которых складывалось Ирландское возрождение, не были ни однородны, ни единообразны: различны были таланты и интересы, индивидуальные устремления и культурное происхождение людей, принимавших в нём участие. На начальном этапе, когда ещё не выкристаллизовались отдельные направления, а объединяющим началом был энтузиазм в стремлении раскрыть потенциальные возможности исконной ирландской культуры, каждый, в меру сил, пробовал себя в различных сферах культурной и общественной деятельности. Поэт-символист, в будущем оратор и общественный деятель Джордж Расселл (1867-1935) написал единственную пьесу, ставшую одной из первых в истории национального театра. Мод Гонн, националистка и революционерка, предмет многолетней любви У.Б. Йейтса, вышла на сцену в роли Кэтлин в его пьесе “Кэтлин, дочь Холиэна” (Cathleen ni Hoolihan, 1902). Йейтс со своей стороны отдал дань политическим выступлениям. Позднее леди Грегори, участвовавшая в создании ирландского театра с первых его шагов, вспоминала со свойственной ей холодноватой иронией: «Лично я никогда не понимала значения слов «кельтское движение», к которому нас причисляли. Когда меня об этом спрашивали, я всегда говорила, что это было движение,

организованное с целью заставить шотландцев покупать наши книги, в то время как мы по-прежнему не будем покупать их.»²

Отличительной чертой Литературного возрождения было стремление создать литературу национальную, не сделав ее националистичной. Принцип противопоставления национального националистическому был заложен в основу движения еще на самых ранних стадиях его становления Джоном О'Лири, легендарным ирландским революционером, вернувшимся из изгнания и возглавившим в 80-х годах кружок молодых литераторов, среди которых были У.Б. Йейтс, К. Тайнан, Дж.У. Рассел и Д. Хайд. О'Лири, националист в политике, был уверен, что искусство и литература не должны быть узко националистичными, иначе они быстро выродятся и измельчат. Только национальная литература могла стать значительной: “Не бывает великой литературы без национальности, не бывает великой нации без литературы”³. Без преувеличения можно сказать, что деятели Литературного возрождения оставались верны этому постулату на протяжении всей истории движения и не ставили свое творчество в зависимость от позиции националистов⁴.

Приоритеты деятелей Литературного возрождения отличались от задач националистов и потому вызывали яростный протест. Националисты протестовали против нелицеприятного изображения жизни народа и обвиняли авторов в клевете на ирландское крестьянство. Порочный путь, по которому пошло ирландское националистическое движение, приводил к созданию постулата о непогрешимости всего ирландского, и, прежде всего самого ирландского народа. Всё зло, все отрицательные черты людей и их жизни стали жертвой своеобразного этнического вытеснения, тем

более что носителя этого зла долго искать не приходилось, – негативный образ Англии, как магнит, притянул к себе всё то, что националисты не хотели видеть в собственной культуре. Подобного рода отношение впоследствии ещё не раз сослужило дурную службу самой Ирландии и нередко приводило к ситуациям трагическим и абсурдным. Хрестоматийным стал пример «Графини Кэтлин», которую сочли клеветой на моральные и духовные качества ирландских крестьян, поскольку персонажи в ней согласились продать души дьяволу.

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. “Англо-ирландским стереотипическим образом ирландца /.../ был Падди Обезьяна, необузданный, пьяный, нищий, суеверный. /.../ Более рафинированный образ ирландца в глазах англичанина-викторианца был едва ли более лестным и в некотором смысле более неприятным – ирландец инфантилен, неуравновешен, эмоционален, сплошная болтовня и никакой солидности.”⁵ Протесты националистов были направлены против сходных черт у персонажей литературы Ирландского возрождения.

Сходства, действительно, имеются. Изображаемые крестьяне и бедны, и эмоциональны, и грубоваты. Однако не это является главным объектом изображения. Для авторов Литературного возрождения крестьянин – это, прежде всего, – «естественный человек»⁶, 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. Отсутствие лоска и обезличивающего налёта цивилизованности в данном случае рассматривается как положительное свойство людей, чья грубость и эмоциональность являются следствием неразомкнутости связи между прошлым и настоящим, реальностью и сверхъестественным, природным и человеческим в душах. Не дать угаснуть этому пламени традиции, которое, подобно торфяному огню, неярко горело в крестьянских хижинах, 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.

Разница в подходах и способах переосмыслиения традиций и определила все то многообразие форм, которые существовали внутри Возрождения, и которые, в силу своей множественности и многозвучности, обеспечили вызванный этим явлением резонанс.

Одним из основных способов приобщения к традиции стало исследование фольклора. Через собирание народных историй, песен и баллад прошли, в той или иной мере, все участники движения. Для кого-то это было предварительным этапом, послужившим основой для дальнейшего творчества, кто-то, наоборот, собственное творчество направил в русло фольклорной традиции. В любом случае, материал, накопленный самостоятельно, а также собранный известными предшественниками деятелей Ирландского возрождения, такими как Крокер, Кеннеди, О'Грэйди, имел чрезвычайно большое значение.

Среди деятелей Ирландского возрождения признанным

авторитетом в области фольклористики был Дуглас Хайд (Douglas Hyde, 1860-1949). Великолепно владея ирландским языком, он имел возможность общаться со многими людьми по всей стране. По воспоминаниям современников, он умел стать своим человеком в любой крестьянской хижине. Хайд делал переводы с английского на ирландский и с ирландского на английский, сам писал стихи и пьесы на ирландском языке. Комедия «Витьё верёвки» (*Twisting of the Rope*, 1901), в которой сам автор сыграл главную роль поэта Рафтери, стала первым драматическим произведением на гэльском языке в истории ирландского театра. Кроме литературы и этнографии он занимался также общественной деятельностью. Им была основана Гэльская Лига, в задачи которой входило массовое распространение и грамотное использование ирландского языка. Активисты движения работали в школах по всей стране. Хайд, в будущем – первый президент Эйре⁷ (1938-45), был значительной фигурой среди деятелей Литературного возрождения: “Если Йейтс был литературным лидером движения, Хайд был хранителем его стандартов на лингвистическом и социальном флангах.”⁸

Йейтс 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. Истории, услышанные и записанные им в окрестностях Слайго, легли в основу сборника эссе «Кельтские сумерки» (*The Celtic Twilight*, 1893), получившего большую известность благодаря тому, что это были рассказы живых людей о необычных и удивительных вещах, они доносили до читателя сообщение о том, что традиция

устного творчества не только не угасла, но жила яркой, полнокровной жизнью. Выход в свет «Кельтских сумерек» совпал с опубликованием книги Д. Хайда «Любовные песни Коннахта» (Love Songs of Connacht, 1893), знакомство с которыми привлекло к движению внимание вдовы известного общественного и политического деятеля Сэра Уильяма Грегори Изабеллы Августы Пирс Грегори (1852-1932), ставшей впоследствии одним из самых активных его членов: “Благодаря «Сумеркам» она узнала, что фольклорная традиция не умерла, а благодаря «Любовным песням», что лирическая традиция тоже не погибла.”⁹

Леди Грегори самостоятельно изучила ирландский язык, и хотя не владела им свободно, как Хайд, она весьма успешно собирала фольклорный материал в окрестностях своего поместья в Куле в графстве Голуэй. Общественная работа и благотворительность дали ей возможность общаться с самыми разными людьми в крестьянских семьях и работных домах. Услышанные и записанные ею истории впоследствии часто ложились в основу сюжетов её собственных пьес и работ других авторов Литературного возрождения.

Джон Миллингтон Синг (1871-1909), примкнувший к движению позже других, более всего известен как драматург. Однако и он в начале творческого пути отдал дань фольклору. Отправившись в 1898 году по совету Йейтса на Аранские острова, Синг, одновременно с этнографическими заметками, делал также записи историй, услышанных им от стариков-рассказчиков. Позднее эти заметки вышли в свет под общим названием «Аранские острова» (Aran Islands, 1907). Сюжеты многих пьес Синга можно соотнести с отдельными эпизодами из его воспоминаний о жизни на островах.

Таким образом, исследования фольклора явились значительной частью того материала, который был заложен в основу литературы Ирландского возрождения. Конечно, каждый из авторов использовал этот опыт по-своему. Кроме Хайда, пожалуй, только леди Грегори рассматривала его с позиций фольклористики. Йейтс интерпретировал фольклорный материал с позиций мистики и мифологии, Синг – с позиций диалектологии.

Это связано с индивидуальными особенностями творчества каждого из авторов, по-своему открывавших мир ирландской культуры. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что большинство из них, принадлежа к различным слоям аристократии, были потомками англичан, переселившихся в Ирландию в XVI-XVII веках. Трёхвековое присутствие на этой земле позволяло переселенцам считать себя ирландцами, однако во всём, что касалось экономики, политики и культуры, общество ориентировалось на Англию и, шире, на Западную Европу. Исконная ирландская культура, последовательно уничтожавшаяся со времён Генриха VIII, была неизвестна образованному сословию. Каждый из представителей Ирландского литературного возрождения был вынужден знакомиться с иной традицией, с которой он, не ведая, жил бок о бок с самого детства, и тем не менее открывал заново, сначала для себя, затем для других. При этом опыт каждого из них уже заключал в себе многочисленные элементы современной европейской эстетики, по преимуществу континентальной, и в сочетании двух этих начал зарождалась новая ирландская литература.

Энтузиазм "первооткрывателей" был обусловлен ещё и тем, что в ирландской традиции они обнаружили своего рода противовес

европейской философии разрушения и упадка. В то время, когда английские неоромантики с ностальгией вспоминали о безвозвратно ушедших временах «доброй старой Англии» (например, английские стихи и рассказы Киплинга) или искали проявлений живого человеческого духа и незамутнённых чувств в отдалённых уголках мира (как, к примеру, Конрад), ирландцы увидели, что подобный «отдалённый уголок» имеется совсем рядом, в их собственной стране, которая тоже была периферией европейского мира. В ирландской традиции они обнаружили неразрывную связь доисторического прошлого с историческим настоящим и обусловленную этим одухотворённость жизни. В 1907 году в предисловии к «Удалому молодцу» Джон Синг писал: “На протяжении ещё нескольких лет в Ирландии будет существовать великолепное, пылкое, восприимчивое народное воображение, и тем из нас, кто желает писать, дан шанс, которого не имеют другие писатели в местах, где весна местной жизни уже забыта, где пожинают только память, а из соломы понаделали кирпичей.”¹⁰

В связи с этим следует сказать ещё об одном способе приобщения к традиции, тесно соприкасающемся с собиранием и исследованием фольклора, - о мифологии.

Ирландский эпос, зарождение которого традиционно относят к рубежу нашей эры, оказывал значительное влияние на литературную традицию страны на протяжении всей её истории. Ирландские саги существовали как в устной, так и в письменной традиции¹¹, изменяясь под влиянием внешних обстоятельств, принимая новые формы, заимствуя локальные варианты, уточняясь, усложняясь и варьируя сюжетные ходы и характеристики персонажей. Пришедшее в Ирландию христианство лояльно отнеслось к существовавшей

мифологической традиции, и именно деятельности монастырских скрипториев мы обязаны сохранением ирландского эпоса в письменной форме. Традиция не уничтожалась, а закреплялась, хотя в тексты и вносились определённые изменения, обусловленные цензурой со стороны монастырских переписчиков. Какая-то часть знаний была безвозвратно утеряна, какая-то искажена и завуалирована, но немалая часть была сохранена и запечатлена письменностью. Согласно поверью, от самого Святого Патрика, покровителя Ирландии, исходит завет сохранять древние легенды для развлечения и поучения потомков.

В Ирландии, где слово и мудрость почитались с древнейших времён, быстро развивалась монастырская учёность. Обилие созданных рукописей являлось поистине национальным богатством. Недаром долгое время Ирландию называли «островом святых и учёных».

Однако в более поздние времена письменная, а затем и устная традиции подвергались жестоким ударам сначала при разорении монастырей викингами в VII-XI веках, впоследствии при завоевании страны норманнами в XII веке и особенно англичанами. Последние проводили политику планомерного искоренения традиционной ирландской культуры.

Поэзия и учёность, процветавшие в Ирландии с первых веков нашей эры, к шестнадцатому веку были значительно ослаблены. Многие рукописные богатства сохранились только за пределами страны в университетах континентальной Европы, как это случилось, например, со знаменитой Лейнстерской книгой (*Lebor Laigen*, вторая половина XII века). Долгое время считалось, что письменная ирландская традиция вообще перестала существовать.

Конец XVIII века положил начало научным исследованиям в области ирландских литературных памятников. Сохранившиеся рукописи были собраны и систематизированы. В Европе и в самой Ирландии началась кропотливая работа по дешифровке и анализу накопленного материала. Было бы несправедливо утверждать, что до начала XX века не делалось никаких попыток популяризации результатов этих исследований. Со времен выхода в свет переработки шотландских мифов, которую исследователь, поэт и переводчик Джеймс Макферсон опубликовал по названию «Оssиан» (1761), пробудив тем самым интерес к кельтской культуре, неоднократно издавались пересказы и переводы легенд. Современные критики отмечают академизм и сухость этих переводов, сложность их языка. Однако они были той необходимой основой, на которой впоследствии вырастало творчество литераторов Ирландского возрождения. Именно тогда во главу угла был поставлен эстетический критерий, ставший причиной большого числа художественных интерпретаций древних сюжетов, сохраненных традицией. Переводы стали своего рода связующей нитью между существовавшими письменными источниками, прочитать и понять древний язык которых могли лишь немногие исследователи, и новой литературой, взыскиющей новых, неизвестных сюжетов и тем. В 1899 году вышли в свет «Литературная история Ирландии» Дугласа Хайда¹² (Hyde, D., *Literary History of Ireland*), пересказывающая сюжеты мифов, и «Сага о Кухулине» Элеоноры Халл¹³ (Hull, E., *Cuchulain, the Hound of Ulster*), описанная Сингом как «шаг навстречу» древней литературе, хотя он и отмечал, что “композиция её книги выполнена не совсем удачно, а сами переводы не имеют единства стиля.”¹⁴ Рассматривая сюжет одной из саг, Г. Фэклер писал: “Для тех, кто мог читать по-

гэльски, <...> существовали рукописные версии легенды и рукописные же аллюзии на неё; для тех, кто не знал гэльского, имелись литературные аналоги и аллюзии, несколько переводов, множество легендарных историй и псевдоисторий Ирландии, и, конечно, устная традиция.”¹⁵ Традиции академическая и фольклорная, таким образом, оказались одновременно востребованы литературой, и это обусловило существенное разнообразие и сюжетных ходов, и интерпретаций характеров персонажей, и построение их диалогов. Новая литература осуществила сближение двух пластов национальной культуры, что и было необходимо на тот момент для её обновления. В результате к концу XIX века сложилась следующая картина: “В ирландском национальном движении <того> времени существовало две основных литературных школы: одна, ориентированная на героические легенды о Кухулине и древних героях, другая на представление о крестьянине с запада как о мирском святом и гэльском мистике”.¹⁶ Обе эти тенденции, естественно, имели много общего, так как являлись отражением «живого» существования мифа в письменной и устной традиции с ориентацией на сам миф и на его носителя соответственно. Поэтому нельзя утверждать, что тот или иной автор придерживался одного лишь направления, никогда не участвуя в другом.

По мере развития Литературного возрождения само по себе использование ирландского материала перестало быть самоцелью. Каждый из авторов в меру собственного таланта стремился придать выраженную индивидуальную обработку своему материалу. Прежде всего, это, конечно, относится к «постфольклорному» творчеству, то есть ко времени, когда каждый сменил роль компилятора и в той или иной мере интерпретатора на роль творца и занялся

индивидуальными литературными экспериментами. Йейтс, чьи фольклорные изыскания проходили параллельно с поэтическим творчеством, пришёл к этому раньше других, однако окончательно подобное отношение утвердилось лишь в первые годы XX века. Тогда сам по себе пафос Литературного возрождения приобрёл более универсальный характер и стал восприниматься не просто как популяризация создававшегося веками и временно утерянного и позабытого наследия (возрождение в этом значении уже действительно было осуществлено), а как работа по включению живущего и изменяющегося ирландского литературного континуума в современный контекст мировой литературы.

Иными словами, Ирландское возрождение началось с того, что была обнаружена сильная древняя традиция, считавшаяся прежде маргинальной. В большинстве случаев она была анонимной и надиндивидуальной, и это же свойство приобрели работы литераторов, стремившихся сделать её всеобщим достоянием. «Ирландские волшебные сказки» Йейтса являются примером такого «неавторского» произведения. Всё внимание в них уделено пересказу сюжетов народных сказаний. Сборники Леди Грегори «Кухулин из Муиртемне» (*Cuchulain of Muirthemne*, 1902) и «Боги и Воины» (*Gods and Fighting Men*, 1902) были индивидуальны в сфере их компоновки и языкового оформления, но их образность, по словам Элизабет Коксхед “та же, что и у анонимных поэтов”.¹⁷ Рассказы местных жителей из «Аранских островов» Синга - это скорее этнографические заметки, чем литературное творчество. На начальном этапе авторы ориентировались, прежде всего, на то, что было создано ранее и, способствуя распространению традиции, вбирали и усваивали её.

Авторизация творчества пришла позднее. Результатом освоения традиции явилось то, что она, во многом, буквально стала «своей», и каждый мог, как Йейтс, сказать: «Я родом из Ирландии...» Только тогда литературное творчество начало быть её частью и её продолжением и, следовательно, обрело намеренную индивидуальность. С этого момента развитие национального искусства шло по пути возрождения и утверждения ирландской традиции как части мировой культуры.

Этот процесс был динамичным и многосторонним, каким только и мог быть в обществе, занятом проблемами поиска национального самосознания. Шёл непрерывный эксперимент по созданию новых форм самореализации культуры, призванных соответствовать меняющейся исторической обстановке. Одной из таких форм стал ирландский национальный театр, вобравший в себя многие замечательные творческие достижения того времени.

§ 2 Европейские истоки Ирландского Литературного Театра.

Идея создания в Ирландии собственного национального театра была продиктована тем мощным импульсом, который был дан развитию драматургии в конце XIX века в Европе. В ирландских литературных кругах внимание к тому, что происходило на континентальной европейской и английской сценах, было очень велико. Перемены, происходившие там, были весьма значительны. После расцвета натурализма во Франции и нашумевших 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 на господствовавший на сценах Великобритании коммерческий театр. Протест был направлен, прежде всего, против пренебрежения, которое менеджеры театров оказывали художественной ценности тех произведений, которые они ставили. Авторская идея, стоящая за текстом пьесы, полностью растворялась в великолепии шоу, которое достигалось посредством использования дорогостоящих костюмов и декораций, дававших пищу для глаза, но не для ума. Вытеснение автора, драматурга на периферию театральной деятельности приводило к тому, что театр как таковой выпадал из контекста литературного творчества. Отсутствие спроса со стороны театра, способного принять на свою сцену произведения драматической литературы, в свою очередь порождало отсутствие стремления писать для сцены. Симптоматично в этом аспекте звучит название статьи Джорджа Мура в «Пэлл Мэлл Газетт» «Почему я не пишу пьес», в которой он утверждает полную непричастность современного ему английского драматического материала к литературе¹⁸.

Понимая бесполезность борьбы с самим по себе явлением коммерческого театра, Мур выступил за необходимость создания в Англии театра по образцу Свободного театра Антуана 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. Когда же такая пьеса была впервые поставлена, а это были «Привидения» (1881, поставлена в Лондоне в 1891) Ибсена, реакция публики и критики

была единодушно негативной. Общественное мнение Англии – как, впрочем, и других стран до неё, где появлялась драма Ибсена, – оказалось не готово к восприятию критики в собственный адрес, привыкнув видеть в драме преимущественно развлечение для себя. Вследствие этого драматургия Ибсена ещё долго не могла пробиться на английскую сцену, режиссёры коммерческих театров отказывались ставить пьесы, заведомо, в силу создавшегося стереотипа, обречённые на провал.

Независимый театр просуществовал в Англии семь лет и в 1898 году закрылся, осуществив в общей сложности двадцать восемь постановок, из которых новыми и английскими были тринадцать, в их числе «Дома вдовца» Бернарда Шоу (1892). Основная задача – открыть миру новое поколение английских драматургов – осталась практически не выполненной. Литературное движение распалось на многочисленные группировки последователей различных континентальных течений, и плоды их деятельности на английской сцене до поры оставались незамеченными. Только в первом десятилетии XX века стремление создать театр для новых современных постановок дало ощутимый результат в виде основанного в 1904 году Театра Корт, который принял на свою сцену пьесы современных английских драматургов. Другим 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. Однако на момент распада Независимого театра эти перспективы были еще

малозаметны, зато отчётливо проявились препятствия, неизбежно встававшие на пути нового начинания: отсутствие единства в рядах обновителей театра, отсутствие подготовленной зрительской аудитории и, наконец, отсутствие актёров, способных сыграть новые роли. Об актёрах старой школы и об их способности играть новую драму Шоу писал: «Они не понимают этих речей и не сумели бы сыграть их по-настоящему, даже если бы их удалось уговорить»¹⁹.

Йейтс, который в своей критике коммерческих постановок не уступал Шоу по полемичности и остроте высказываний, отмечал, что английские актёры бесчувственны к языку, что пьесы, «тешащие глаз женской красотой», невозможно слушать: «Они позабыли благородное искусство красноречия и полностью погрузились в низкопробное лицедейство, которое возбуждает лишь нервы, так что, в конце концов, любители поэзии предпочли уединиться за чтением в собственных комнатах».²⁰ 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. Проект сулил немалые перспективы хотя бы потому, что в Ирландии собственного театра не было с тех самых пор, как по приказу Кромвеля закрылся первый ирландский театр – единственный на британских островах за пределами Лондона – который основал в 1637 году Джон Огилби, учитель танцев семьи Томаса Уэнтвортта, графа Страффорда, наместника короля Карла I в Дублине.

Отсутствие театра означало, помимо всего прочего, меньшую

конкуренцию для английских коммерческих предприятий, которые осуществляли в Дублине привозные постановки. На волне национализма создание собственного национального театра не могло не вызвать большой общественный интерес. Все эти положительные моменты имели и свои подводные камни, которые в сочетании с препятствиями, возникшими ранее на пути драматического движения в Англии, могли потопить строящийся корабль ирландского театра, однако Йейтс и его соратники Эдвард Мартин, Джордж Мур и леди Грегори вряд ли на тот момент подозревали об этом.

Леди Грегори вспоминала о встрече с Йейтсом в Лондоне в 1898 году: «Он весь погружен в драматургию... С помощью мисс Флоренс Фарр, актрисы, которую романтические пьесы привлекают больше, чем прибыльные, он хочет снять или построить небольшой театр где-нибудь на окраине, чтобы ставить романтическую драму, его собственные пьесы, Эдварда Мартина, одну Бриджеса, и он хочет убедить Стэндиша О'Грейди и Фиону Маклеод написать что-нибудь. Он полагает, что после реализма Ибсена наступит реакция, и настанет черёд романтических пьес. Он вложил «большую часть себя» в свою пьесу «Туманные воды» и сильно поразил меня, сказав, что у половины его персонажей орлиные лица».²¹ В том же году состоялась историческая встреча²² на западном побережье Ирландии, где салонная беседа о драме переросла в реальный план создания нового театра. Решено было собрать денежный залог и дать в одном из дублинских театров представления «Верескового поля» Мартина и «Графини Кэтлин» Йейтса. Первый залог в размере 25£ внесла сама леди Грегори.

Новый проект получил название *Ирландский Литературный*

Teatr, и программа его была не менее амбициозна, чем название. Вот выдержка из манифеста, который рассыпался всем, кто мог быть заинтересован в участии, и был в состоянии оказать материальную или моральную поддержку: «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»²³. Принципиально, что театр должен был стать именно вотчиной литераторов, что и подчёркнуто в первом номере журнала «Белтайн», официального печатного органа нарождающегося театрального предприятия. Прекрасно понимая невозможность создания качественной драматической литературы из ничего и потому допуская низкую «художественную ценность», авторы определяли «литературной» любую драму, «вдохновлённую идеями» иными, нежели «достижение немедленного коммерческого успеха».²⁴

Никто из основателей, за исключением, пожалуй, Йейтса, не имел опыта участия в театральной деятельности, что в их

собственных глазах являлось несомненным достоинством. Создать и удержать драму в руках драматургов – такова была изначально декларированная установка. Кроме того, необходимо было определить, в каком направлении должно происходить развитие нового театра. Перед глазами создателей был обширный и не всегда успешный опыт их предшественников в Англии и на континенте.

Йейтс крайне негативно отзывался об игре английских актёров и о красочных постановках. Его художественный вкус, воспитанный на живописных принципах прерафаэлитов, восставал против намеренной гипертрофированности зрелищной стороны театрального искусства. Много нелестных слов было сказано им в различных ситуациях в адрес методов Герберта Бирбома Три, «главного представителя коммерческого театра, которому мы противостоим»²⁵, великолепие постановок которого он в письме к леди Грегори назвал «трижды вытощенной плотью».

Искусство такого рода Йейтс обвинял в том, что оно явилось причиной деградации поэтической драмы. Превыше всего ставя свойства самой поэзии, абсолютизируя воображение, он утверждал, что коммерческий театр развил в театральной публике леность 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. В низком качестве английской драмы XIX века Йейтс обвинял постановщиков, которые в погоне за дешёвыми эффектами приучили зрителя, актёра и – что хуже всего – автора к тому, что декорация, костюм, грандиозность постановки стали не менее важны, чем произносимый со сцены текст. «Такие изменения

постепенно создали коммерческий театр, шедевр этого движения ко всему внешнему в жизни, в мысли и в искусстве».²⁶ Йейтс – для которого наибольшую важность представляли именно внутренние, вечные аспекты жизни и искусства, тот самый «древний идеализм», который выдвигался в качестве предмета изображения на сцене нового театра – обвинял поэтов-драматургов XIX века в том, что они изменили основному принципу творчества и писали не ради искусства, а для аудитории.

Естественно, что в силу этого он всячески поддерживал стремление европейских реформаторов театра вернуть значение автора в драматическом искусстве. Неудачу подобного начинания в Англии Йейтс объяснял тем, что в качестве предмета подражания была избрана неверная модель – Ибсен и натуралистская драма.

Это ни в коей мере не означало, что Йейтс недооценивал значения совершенного Ибсеном прорыва в драматургии. Он отмечал в автобиографии, что хотя у них и были разные друзья, враги были одни и те же. Он был всячески готов использовать опыт успешного развития скандинавской драматургии в собственном ирландском театре и упоминал, что норвежский театр при этом явился «вдохновляющим примером». Вдохновляющей и одновременно немаловажной для создания положительного общественного мнения была аналогия между политическими и культурными взаимоотношениями между Англией и Ирландией и соответственно Данией и Норвегией, прежде чем Бьёрнсон и Ибсен возглавили литературное возрождение в Скандинавии.

Однако концепция ибсеновского театра Йейтса не устраивала. Он видел в нём ярко выраженным то научное, позитивистское направление, против которого выступал как символист и мистик.

Отзываясь о постановке «Привидений» в Независимом театре, он писал о тюрьме, в которую будто бы погружены все персонажи, настолько половинчаты их движения, жесты и речи, настолько скован их дух. Символизм в пьесах Ибсена Йейтс не воспринимал, считая реалистическую форму и поэзию символов несовместимыми. Так, размахивание флагом в finale «Маленького Эйольфа» (1894) он счёл просто «глупым»²⁷. Реалистическое действие, по его мнению, требовало определённого неизменного темпа протекания событий и темпа диалога, не позволяя замедляться и останавливаться для погружения воображения в глубину символических действий.

Альтернативу ибсенистской и натуралистской моделям новой драмы Йейтс увидел в театре французского символизма. На долгие годы его восхищённое, но при этом всегда критическое внимание было приковано к работам Метерлинка. Символистов, призывающих восстать против всего, что объявляло внешний мир единственным 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 не менее важной теорией Кельтского возрождения, которая получила распространение после выхода в свет в 1897 году знаменитого эссе Мэтью Арнольда «Об изучении кельтской литературы».²⁸ Эта работа послужила отправной точкой к популяризации исследований ирландских и европейских историков, литературоведов и археологов, опровергавших устоявшееся мнение о том, что в Ирландии до прихода туда норманнов цивилизации не существовало.

Арнольд искал пути выхода английской культуры из той стагнации, в которую она вошла в период промышленной революции при бурном подъёме среднего класса и распространении идей Дарвина. Примером ему послужило национальное возрождение в Германии. Арнольд отмечал, что в Веймаре Гёте соединил достижения классического греческого искусства с мифологией германцев и тем самым поднял немецкую культуру на новую высоту. Такую же модель он предлагал и для развития английского искусства, которое должно было возродиться благодаря «кельтскому духу», который обладал столь же незыблемыми достоинствами, что и дух античности. Таким образом, Арнольд призывал «детей Оссиана» подобно грекам «завоевать своих завоевателей».

Одним из определяющих качеств человека кельтской культуры в восприятии Арнольда была его духовность, которая очень скоро превратилась в клише и зачастую наносила больше вреда, чем пользы. Однако в 90-х годах эта черта оказывалась главной для Йейтса, когда он нашупывал связи между кельтской мифологией и современным символизмом и находил её в идентичном отношении человека к сверхъестественному. Во всей Европе он видел обращение людей искусства к доисторическому прошлому, где эмоции представляли в их очищенном, героическом виде. Кельтская мифология предоставляла обширное пространство для поиска таких очищенных идеальных чувств, и Йейтс непосредственно связывал с ней надежды на развитие ирландской драмы. Всё в том же первом номере «Белтайн» заявлялось, что: «пьесы будут отличаться от тех, которые ставились литераторами Лондона и Парижа, потому что времена изменились, и потому что интеллект Ирландии можно скорее назвать романтическим и

духовным, чем аналитическим и научным».

Так с самых первых шагов нового театра закладывалась основа конфликта, который впоследствии должен был возникнуть между его создателями, потому что Джордж Мур и Эдвард Мартин, которые в не меньшей степени, чем Йейтс, были противниками засилья коммерческой драматургии, придерживались прямо противоположных ему эстетических позиций. Достаточно сказать, что и Мур и Мартин были активными приверженцами драматургии Ибсена.

Эдварда Мартина (1859-1923) Йейтс, по словам Мура, однажды описал как «набросок великого человека». Не многие люди в его общественном положении сделали столько для развития ирландской культуры и словесности, сколько сделал он. Его финансовую и моральную поддержку в разное время получали Гэльская Лига, Шин Фейн, проекты по возрождению традиционных ирландских ремёсел и музыки. Роль Мартина в движении Ирландского возрождения Элизабет Коксхед обозначила так: “Его положение богатого и образованного католика впоследствии сделало его важным человеком в Ирландском возрождении, он стал связующим звеном между различными сторонами движения; через него люди знакомились и оставляли его позади.”²⁹

Театр был важным аспектом концепции национализма Мартина. Для него национальная драма была оружием борьбы против английского влияния. Отковать это оружие можно было из огромного потенциала ирландской культуры, но шаблон ни в коем случае не должен был быть английским. Лучший пример он видел в традиции, заложенной норвежскими драматургами.

Сходных воззрений на судьбы ирландского и скандинавского театров придерживался и Джордж Мур (1852 – 1933), который, потеряв надежду на успех литературного театра в Англии, становлению которого он во многом способствовал, приехал в Ирландию, считая её единственной оставшейся в Европе страной, чьё историческое предназначение ещё не выполнено.

Драматургия Мартина, по мнению исследователей, не выдерживала никакой критической оценки. Джеймс Флэннери называет её пародией на всё, на чём Йейтс основывал ирландское литературное и драматическое движение³⁰. И «Вересковое поле» (The Heather Field), поставленное в 1899 вместе с «Графиней Кэтлин» Йейтса, и появившаяся зимой следующего года «Мэйв» (Maeve) являли собой пьесы, написанные в ибсенистском духе, с подчёркнутой реалистичностью (или, в случае с «Мэйв», историчностью) сюжета и диалога, и при этом производящие на зрителя впечатление эффектами, характерными для драматургии XIX века. Достаточно упомянуть развязку «Мэйв», в которой на сцене выстраивается красочная процессия арфистов, пажей в туниках и гирляндах цветов и самой королевы Мэйв в золотых одеяниях. Третья пьеса Мартина, «Повесть о городе» (The Tale of the Town, 1900), социальная сатира, показывающая, как англичане используют в своих целях нежелание ирландцев действовать сплочённо, по настоящему Йейтса не была допущена к постановке.

Мур, не хуже Йейтса понимавший, что художественное достоинство новой пьесы невелико, считал, что её, тем не менее, следует ставить, ибо её злободневность перевешивала все её недостатки. Мур взялся переписать пьесу, и во втором сезоне под названием «Как согнули сук» (Bending of the Bough, 1900) она

вышла на сцену. Новая версия по качеству не намного превосходила оригинал Мартина, однако Мур сделал несколько существенных изменений. Во-первых, он перенёс действие из Ирландии в Шотландию, сделав, таким образом, из сугубо пропагандистской пьесы зарисовку из жизни, а проводить аналогии предоставил уже зрителю. Во-вторых, он переработал речь персонажей, которая приобрела большую поэтичность по сравнению с исходным текстом. Мур оказался первым среди ирландских драматургов-реалистов, кто выразил отношение ирландца к земле, к месту поэтизированной, музыкальной, возвышенной прозой.

Примечательно, что постановки драм Мартина и Мура, в отличие от пьес Йейтса, неизменно встречались публикой с энтузиазмом. Ирландская аудитория оказалась гораздо менее готова к театральным экспериментам, чем предполагал Йейтс, более того, она предпочитала незатейливую наглядную агитацию, вызывавшую презрительное отношение молодого Джойса. Предложенная Йейтсом драма высоких идеалов, опирающаяся на идеи символизма, нашла гораздо меньше понимания, чем работы, пусть и далёкие от совершенства, в духе европейского реализма и натурализма. И всё же именно Йейтсу предстояло продолжить работу по созданию национального театра в Ирландии, после того как Ирландский литературный театр прекратил своё существование в 1902 году.

§ 3 Ирландский Литературный Театр как самостоятельное явление.

У.Б. Йейтса вполне можно назвать первопроходцем ирландской драмы. Его пьесы начали появляться задолго до того,

как зашла речь о создании театра. Вполне естественно, что, как проза и стихи, драмы Йейтса основывались на национальном ирландском материале. Норман Джефарес (Norman Jeffares), известный исследователь творчества Йейтса, так описывал его отношение к традиции: "Он рассматривал языческие и христианские элементы в ирландской традиции как своего рода двуглавый фонтан вдохновения."³¹

Этот "двуглавый фонтан" - только часть тех различных ингредиентов, которые одновременно находились в эпицентре Ирландского возрождения, образуя причудливый сплав. Синтетизм как свойство литературы этого времени был наилучшим способом отображения ирландской действительности. Его не приходилось изобретать или привносить со стороны, он был имманентно присущ самой культуре. Народная традиция, а вместе с ней и сознание людей, носителями этой традиции являвшихся, сохраняли в целом, нерасчленённом виде представление о бытии, сочетавшие в себе черты дня сегодняшнего и память о древних мифологических временах, христианскую веру и языческие поверья, ни в коей мере не враждующие между собой. Литературе возрождения осталось только подхватить и продолжить эту тенденцию в желаемых направлениях для того, чтобы создать по-настоящему значительные национальные произведения. Синтез прошлого и настоящего, общего и индивидуального, мифологии и истории – характерные признаки лучших работ авторов Ирландского возрождения.

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.”³²

Суждение Синга тем более справедливо, что его можно отнести и к нему самому. В главном своём достижении, в драматургии, Синг, двигаясь с позиций, прямо противоположных Йейтсу, изначально исходя из «реальной жизни», поднимается над ней, и его драма ничуть не менее жизнеспособна.

В 1889 году Йейтсом была написана поэма «Странствия Ойсина» (*'The Wonderings of Oisin'*), 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'*)³³, 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, (и как позднее выяснилось, действительно) 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 даже не предполагал. Более того, первая постановка литературой драмы на ирландской сцене выявила многие слабые места в самой концепции театра без крыши и без труппы.

Йейтс относился к своей пьесе более чем трепетно и не переставал её дорабатывать на протяжении всей своей жизни. Сюжет пьесы является своего рода самоцитатой из сборника «Волшебные сказки ирландских крестьян». Демоны насылают на Ирландию голод и чуму, а затем предлагают страдающим крестьянам золото за их души. Благородная и сострадательная графиня Кэтлин О'Ше выкупает души крестьян свою ценой собственной души и умирает, мучаясь от содеянного. Но всевидящие Небеса не дают ей опуститься в ад, она спасена, а демоны повержены.

Для Йейтса образ самой графини был тесно связан с образом Мод Гонн, которую он непременно хотел видеть в главной роли. Гонн в его глазах столь же самоотверженно отдавала всю себя в жертву политической борьбе за независимость страны, как и графиня отдавала свою душу за ирландский народ. В пьесе Йейтс сводил воедино свои главные индивидуальные устремления этого периода: художественное творчество, мистицизм, национализм и нежные чувства к Мод Гонн.

На различных уровнях пьеса может восприниматься как метафизический конфликт добра со злом, как тот же самый конфликт, но с националистическим уклоном, если в роли зла под обличием демонов-торговцев видеть англичан. Здесь же может быть прочитан чрезвычайно важный для Йейтса античный конфликт между тем, что Гёте обозначал как «долженствование» и «воление»³⁴, так как графиня должна сделать выбор между собственной жизнью, любовью, красотой, воплощением которых является поэт Айлиль, и побуждением пожертвовать собой, отдав душу за крестьян. В ней присутствует всё, что Йейтс хотел видеть объединённым в человеке – любовь, искусство, вера. Это один из

универсальных женских образов, к которым Йейтс стремился как мистик и как человек.

Когда работа литератора была завершена, настал черёд режиссёра. И тут произошло то, чего следовало, но очень не хотелось ожидать. На репетициях Йейтс увидел воочию, что профессиональные английские актёры, которых пригласили для постановки, абсолютно не могли воплотить его идеи, и, прежде всего, не могли уловить особенностей декламации поэтического языка драмы. Единственным человеком на сцене, чувствовавшим музыкальный ритм строк, была Флоренс Фарр, игравшая Айлиля. Все же остальные говорили так, словно бы, по выражению самого Йейтса, «зачитывали что-то из газеты».³⁵

Попытки Йейтса каким-то образом заставить актёров реализовать его замысел не привели ни к чему, кроме всеобщей сумятицы и раздражения, так что Мур в конечном итоге совсем отстранил Йейтса от репетиций. Тому ничего не оставалось делать, как всё в том же первом номере «Белтань» предупредить будущего зрителя несуществующей ещё постановки о том, что актёры не скоро смогут выработать речевые навыки, необходимые для представления задуманной новой драмы. Йейтс был полон дурных предчувствий относительно звучания текста грядущей премьеры, и они не замедлили оправдаться.

Не лучше дело обстояло и со зрительным аспектом. Развязка пьесы полна звуковых и световых эффектов, подробно описанных в ремарках. Всё синтезировано – предметная сторона в виде разбивающегося зеркала, действие – бунтующий, а затем коленопреклонённый Айлиль, поэзия – плач приёмной матери графини, всё подчинено одной цели – запечатлеть в финале всех

участников как неразрывное целое, объединённое единой верой, страной и культурой.

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.

Стремление Йейтса в образе поэта Айлиля отразить национальное искусство в сочетании его языческих и христианских корней замечено не было. Зато ещё до выхода пьесы в свет в её тексте были обнаружены богохульные и еретические строки, о чём публично заявил кардинал Лог. Одного этого заявления было достаточно, чтобы истовый католик Мартин заявил о своём немедленном выходе из театрального сообщества, финансовой поддержкой которого он в немалой степени являлся. Объединёнными усилиями, в которых значительную роль сыграла дипломатия леди Грегори, Мартина удалось вернуть в лоно театра, но не ранее, чем несколько дублинских богословов прочли пьесу и не нашли в ней ничего еретического. Однако на этом неприятности не закончились. В прессе появился памфlet, обвиняющий Йейтса в том, что он возводит клевету на ирландский народ, приписывая ему собственную способность продать веру за краюху хлеба и кошель с золотом. Занятия Йейтса оккультизмом и мистицизмом только дополнили картину.

В результате пьеса была воспринята как попытка извратить

истинный дух ирландского народа, смешав чужеземное искусство, мистику и языческие мотивы с католической верой ирландских крестьян. До конца жизни, да и после смерти Йейтса в его творчестве настойчиво искали антиклерикальные устремления.

Не столь грандиозная, но всё же скандальная слава досталась и пьесе «Диармайд и Грайне», которую Йейтс и Мур писали в соавторстве. Её написание проходило под флагом конфликта двух художественных систем, несмотря на то, что в теории всё должно было пройти гладко: Мур отвечал за логику построения сюжета, Йейтс за стиль. Пьеса была основана на известнейшей истории фенианского цикла и в конечном итоге – кроме образа страстной и волевой Грайне – вылилась в простой пересказ легенды. О сотрудничестве с Муром Йейтс впоследствии вспоминал: «Поскольку Мур полагал, что любая драма должна быть о правдоподобных людях в соответствующей обстановке, поскольку в основе своей он был реалистом, ... он употреблял множество скучных и пустых слов.³⁶ Выбирая слова, он в большинстве случаев не чувствовал их самих и их исторических ассоциаций. Он много дней настаивал на том, чтобы фианну 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»».³⁷

Интерес для нашего исследования представляет не столько пьеса сама по себе, сколько реакция публики на её постановку. Попытка историзировать миф и представить его персонажей реальными людьми не нашла отклика в сердцах националистически настроенной аудитории. Пьеса была весьма симптоматично

прочитана как отрывок из жизни современного английского общества, озабоченного сексуальными проблемами, и обряженного авторами в одежды древнего ирландского эпоса с целью дискредитации последнего.

Лучший отзыв о спектакле принадлежал перу ирландского актёра-любителя Фрэнка Фэя. Он утверждал, что реальность персонажей наоборот приближает их к зрителю и делает более доступными к сопереживанию. Главный же вывод его статьи можно смело спроектировать как один из главных результатов трёхлетней деятельности Ирландского Литературного Театра: «По моему мнению, величайший триумф авторов заключается в том, что они написали пьесу, которую английские актёры не могут играть. На протяжении всего представления английские голоса терзали ухо, а вялый английский темперамент столь же мало соответствовал желаемому. Актёры не играли пьесу так, как если бы они в неё верили, они и не могли, поскольку это не в их природе. Таким образом, о самом представлении я не собираюсь говорить ничего, поскольку пьеса представлена не была».³⁸

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 долг, что для постановки новых литературных драм нет ни подходящих актёров, ни подходящего зрителя, и что, по всей видимости, всё это придётся создавать одновременно.

К счастью создавать с нуля или переучивать актёров не пришлось. Уже 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, это было именно то, о чём мечтал Йейтс. 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 группа, способная воплотить замыслы драматургов. Сотрудничество не могло не быть взаимовыгодным, поскольку как авторы нуждались в исполнителях, так и актёрам были необходимы соответствующие пьесы для постановки. Началась долгая и кропотливая работа. О первых шагах в работе с Фэйями Э. Коксхед писала: “С невероятным упорством они арендовали маленькие залы на задворках Дублина, вручную создавали костюмы, декорации и машинерию, и ночь за ночь проводили со своими многострадальными актёрами-любителями изнуряющие репетиции, которые должны были выработать совершенную, чистую дикцию и совершенно новый стиль игры, простой, несуетливый, откровенный”³⁹.

Второго апреля 1902 года ими была поставлена «Дейрдре» Расселла, где сам автор играл роль Найси, мужа Дейрдре, и “Кэтлин, дочь Холиэна” (Cathleen ni Hoolihan, 1902) Йейтса с Мод Гонн в главной роли. К 30 октября того же года они уже назывались Ирландской Национальной Драматической Труппой (Irish National

Dramatic Company). Но и это наименование сохранилось недолго, и уже на следующий год коллектив был реформирован. Новая организация именовалась Ирландским Национальным Театральным Обществом (Irish National Dramatic Society) и состояла из: Йейтса в должности президента, Мод Гонн, Рассела и Хайда - вице-президентов, Фредерика Райана - секретаря и Уильяма Фэйя - администратора.

Вскоре восторженная почитательница драматургии Йейтса, мисс Хорниман, предложила финансовую помощь театральному движению, и на вложенные ею средства было переоборудовано под театр здание на Эбби Страт Лоуэр в северной части Дублина, которое стало известно как Театр Аббатства. Основанный в 1904 году, он стал самым жизнеспособным и долгоживущим из театральных проектов Ирландского возрождения, хотя и более противоречивым и даже скандальным, чем они. Директорами нового театра стали Йейтс, леди Грегори и Синг, примкнувший к тому времени к движению и также занявшийся драматургией, которая впоследствии принесла ему известность. Актёрами в новом театре была всё та же труппа под началом братьев Фэйев, игравших главные роли в большинстве спектаклей. Многочисленные репетиции, описанные Э. Коксхед, дали свои результаты. Мастерство актёров, основанное на знании ирландской сцены, неуклонно повышалось, и, хотя отношение зрителей к постановкам было, мягко говоря, неоднозначным, деятельность компании, несомненно, имела успех. В 1922 году, уже в ретроспективе, и слегка преувеличивая собственную роль, Б. Шоу писал: «Успех театра дублинского Аббатства был обусловлен тем, что, когда он начал свою деятельность, в его труппе не было ни одной звезды,

хотя теперь некоторое его актёры способны восторгать своей игрой и лондонскую публику. Поэт Йетс и леди Грегори побуждали актёров непреложно следовать моему принципу: надо убеждать публику в подлинности людей и событий, показываемых на сцене. Актёров не учили никаким трюкам, потому что Йетс и леди Грегори сами их не знали. Экспериментируя, они достигли всего, чего только могут достичь два высокоинтеллектуальных человека с тонким вкусом, вдохновлённые идеей создать хороший театр»⁴⁰.

В этом высказывании Шоу скрыто несколько ключевых моментов, способных пролить свет на особенности феномена Театра Аббатства. Во-первых, это личности самих директоров, в число которых можно также включить и Синга⁴¹. Во главе театра стояли драматурги, причём все они были увлечены созданием и одновременно постановкой новой ирландской драмы. Подобная тесная связь между авторами пьес и их исполнителями не могла не отразиться на самой концепции постановок, поскольку актёры могли контактировать непосредственно с авторами, и это взаимовлияние позволяло по возможности точно воссоздавать авторскую идею, с одной стороны (что, впрочем, получалось отнюдь не всегда, особенно это касалось драматургии Йейтса), и быстро вносить необходимые сценические корректизы, с другой,

Авторы имели представление о манере игры того или иного актёра, о его внешнем виде и голосе. Роли, таким образом, часто писались если не «под актёра», то, по крайней мере, ориентированно на него. Это также способствовало усилинию оказываемого на зрителя эффекта при осуществлении постановки. При этом, однако, увеличивался риск неприятия пьесы зрителем, что зачастую и происходило, поскольку исповедуемые авторами взгляды на

развитие национальной культуры далеко не всегда были близки их современникам, и чем более силен 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. «Сумерки в долине» Синга шли в 1904 году при полупустых залах, но Йейтс ни за что не соглашался снимать их с репертуара, а постановка «Удалого молодца» сопровождалась невиданным скандалом по обе стороны Атлантики, и снова Йейтс, памятуя постановку «Привидений» в Лондоне, настоял на продолжении демонстрации спектакля до тех пор, пока публика не будет приучена к пониманию подобных произведений.

Другой момент, обозначенный в словах Шоу, - это экспериментальность творчества нового театрального объединения, что признавалось и критиками, и самими драматургами. В 1910 году Йейтс в письме писал, что он и его коллеги “должны были осуществлять (свои) эксперименты пред всем светом”⁴². Едва ли не каждая пьеса (а работ Йейтса это касалось более, чем чьих-либо ещё) 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, его пьесы по форме достаточно близки к романтической драме XIX

века, и, единожды появившись, их текст почти никогда не менялся, в то время как пьесы Йейтса часто имеют несколько редакций. Это позволяло Йейтсу в том же письме сравнивать, несколько, впрочем, идеализируя, работу Синга с прекрасной статуей. 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, и упоминание о котором содержится в словах Шоу о «подлинности людей и событий».

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”⁴³.

Более подробный анализ некоторых постановок первых лет существования Театра Аббатства и способов реализации принципов,

лежащих в основе движения литературных театров, будет осуществлён в следующей главе, где развитие литературной драмы на ирландской сцене будет рассмотрено через творчество одного из ярчайших представителей ирландского драматического искусства Джона Миллингтона Синга.

Примечания.

- ¹ Coxhead, E., Lady Gregory. A Literary Portrait.-London: Macmillan, 1961, p. 41
- ² Gregory, I. A., Our Irish Theatre. – NY: G. P. Putnam's Sons, 1913, p. 9-10
- ³ Quoted from Fallis R., The Irish Renaissance: An Introduction to Anglo-Irish Literature. - Dublin: Gill & Macmillan, 1978, p. 1
- ⁴ Пример тому - волнения, вызванные в разное время пьесами «Графиня Кэтлин» ("Countess Cathleen", 1892, постановка 1899) У.Б. Йейтса, «Сумерки в долине» ("Shadow of the Glen", 1903) и «Удалой молодец - гордость Запада» ("Playboy of the Western World", 1907) Дж. М. Синга и другими постановками.
- ⁵ Watson G.J., Irish Identity and the Literary Revival.- Washington, 1994, p. 17
- ⁶ Ряполова, В.А., "Ирландия Джона Синга".- Театр (М.), №2, 1975, с. 99-104
- ⁷ Официальное наименование Ирландской республики в 1937-49 гг.
- ⁸ Coxhead E., Lady Gregory. A Literary Portrait.-London: Macmillan, 1961 ,p. 52
- ⁹ Ibid., p. 43
- ¹⁰ Synge, J.M., CW., Vol. IV, Plays, Book 2, p. 54
- ¹¹ Временем появления первых рукописных вариантов саг называют VII-VIII века. Наиболее древние дошедшие до нас рукописи датируются XII веком. Рукописи и устные версии существовали параллельно, периодически взаимно дополняя друг друга на разных этапах развития.
- ¹² Hyde, D., Literary History of Ireland, - New York, 1967
- ¹³ Hull, E., Cuchulain, the Hound of Ulster. - London: Harrap, 1911
- ¹⁴ Synge, J.M., CW, Vol. II, Prose, p. 367
- ¹⁵ Fackler, H.V., That Tragic Queen: The Deirdre Legend in the Anglo-Irish Literature.- Salzburg, 1978, p. 3
- ¹⁶ Kiberd, D., Inventing Ireland.-London, 1995, p. 171
- ¹⁷ Coxhead E., Op. Cit., p. 63
- ¹⁸ Подробнее об этом см. Flannery, J.W., W.B. Yeats and the Idea of a Theatre. The Early Abbey Theatre in Theory and Practice. – New Haven and London: Yale Univ. Press, 1989. – p 128-134.
- ¹⁹ Шоу, Б. О драме и театре. – М.: Иностр. Лит., 1963, с. 80
- ²⁰ Yeats, W.B. Essays and Introductions., p. 168
- ²¹ Gregory, I. Op. Cit., p. 2-3
- ²² Впоследствии неоднократно проводилась историческая параллель между этим событием в истории становления ирландского театра и знаменитой встречей в «Славянском базаре», положившей начало русскому Художественному театру.
- ²³ Gregory, I. Op. Cit., p 8-9
- ²⁴ Playbill to Beltaine #1, quot. from Flannery J.W., Op. cit., p. 135.
- ²⁵ Gregory, I. Op. Cit., p. 155
- ²⁶ Yeats, W.B. Essays and Introductions, Lnd, 1961, p.169
- ²⁷ Flannery J.W., Op. cit., p. 139
- ²⁸ 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
- ²⁹ Coxhead, E., Op. Cit.. p. 26
- ³⁰ Flannery J.W., Op. cit., p. 157
- ³¹ Yeats, W.B. Selected Plays, ed. by Jeffares. N.A., Lnd.- Macmillan, 1979. p. 3
- ³² Synge, J.M., Op. Cit., Vol. 2, Prose, p. 347-348
- ³³ Существующее ныне написание Cathleen появилось в 1895 году, в первоначальном варианте имя графини было Kathleen.
- ³⁴ Гёте, И.В. Шекспир и несть ему конца. В кн: Об искусстве / Сост. А. В. Гулыга. – М.: Иск-во, 1975, с. 413.
- ³⁵ Yeats, W.B. Essays and Introductions, Lnd, 1961, p.168
- ³⁶ Примечательно, что позднее практически теми же словами определять творчество натуралистов и, прежде всего, Золя будет Синг.
- ³⁷ Yeats, W.B. Autobiographies. – London, 1955. - p. 435
- ³⁸ Fay, F.J. "The Irish Literary Theatre", The United Irishman (Oct. 26, 1901). Quot. from Flannery J.W., Op. cit., p. 167
- ³⁹ Coxhead, E., Op. Cit., p. 67

⁴⁰ Шоу, Б., с. 530

⁴¹ Шоу не упоминает о нём, очевидно, потому, что Синг, умерший в 1909 году, недолго пробыл на посту директора театра, а также потому, что главными его создателями были всё-таки Леди Грегори и Иейтс. Как ни странно, имени Синга среди работ Шоу мне обнаружить не удалось, хотя творческий метод одного был близок к эстетике другого. Впрочем, справедливости ради, нужно отметить, что среди статей Синга о литературе Шоу также не упоминается.

⁴² Letter to Josef Hone. Quot. from Synge, J.M., Op. Cit., Plays, Book 1, p. xvi

⁴³ Ibid., p. xix

Глава третья. Драматургия Дж.М. Синга.

§ 1 Синг и литературный театр.

Синг присоединился к движению Ирландского возрождения, когда первые эксперименты на театральной почве были уже завершены. Его собственные драмы были задуманы в первые несколько лет XX века, как раз тогда, когда существовал Ирландский литературный театр. В многочисленных статьях и критических заметках Синга нет масштабных исследований природы театрального искусства. Он полагал, что теоретизирование и схематизирование собственного искусства художнику вредит¹. Тем не менее, он часто был готов помочь начинающему литератору практическим советом, о чём свидетельствуют сохранившиеся письма². Многие тезисы, которые Синг выдвигал по конкретным принципам искусства, близки к тезисам Йейтса. Синг так же верил в мощь поэтического воображения, коренящуюся в ирландской культуре и в необходимость живого языка, способного эту культуру выразить. «Значение драмы <...> определяется не серьёзностью затронутых в ней проблем, а силой того трудноуловимого импульса, который она передаёт воображению,» – писал он в предисловии к «Свадьбе лудильщика». Там же, подобно Йейтсу, он критически отзывался о драматургии Ибсена, но для него главным недостатком была дидактичность, в которой Синг видел залог сиюминутности, противопоставляя интеллектуальной драме творения Мольера и Бена Джонсона. «Драма, как и симфония, ничему не учит и ничего не доказывает,³» – утверждал он, не забывая, тем не менее, упоминать о необходимости вслушивания в текст. Критику европейских литературных течений он продолжил позднее в предисловии к «Плейбою», где обосновывал свой принцип

поэтического реализма. «В странах, где человеческое воображение и язык богаты и изобильны, писателю доступны богатства слов, и в то же время он может в естественных и понятных формах изображать реальность, в которой коренится поэзия.»⁴ Поэтичность обыденной речи стала одним из основных принципов творчества Синга. В европейской «городской литературе» ему виделся разрыв между «беспочвенной» поэтичностью Малларме и Гюисманса, с одной стороны, и «блёклым» реализмом Ибсена и Золя. В другом месте он, правда, отдавал должное изображению реальности у Гюисманса, упоминая его, единственного из современников, в одном ряду с Мэлори.⁵

Любопытно описание критериев литературности ирландского театрального движения, которые Синг выделил в письме к Фрэнку Фэю, написанном после лондонских гастролей театра в 1904 году: «Весь интерес нашего движения заключается в том, что наши маленькие пьесы стремятся сначала быть литературой – т.е. быть индивидуальными, откровенными и красивыми – и лишь затем драмой»⁶. Для литературного театра в Ирландии это были определяющие критерии – сохранение авторской индивидуальности, искренность изображения, языковая эстетика. Синг, таким образом, разделял с Йейтсом многие основные принципы.

Однако методы этих авторов были диаметрально противоположны. Ю. Бенсон точно описал различия между двумя системами: драма «символа и настроения» Йейтса и драма «персонажа и события» Синга.⁷

Йейтс, много сделавший для развития гения Синга, в свою очередь немало воспринял из его метода. Взаимодействие двух драматургов во многом определило направление ирландского

театрального движения в первые годы существования Театра Аббатства. В драмах Йейтса персонаж дематериализуется, уступая место маске, на сцене разворачивается драма воплощённых идей и страстей. Декорации принципиально условны и минималистичны, равно как и выбор цветов. Синг всегда привязан к живому «телесному» человеку, к неразделимому единству великого и смешного в обыденной жизни, к корням поэзии, набирающим силу «среди глины и червей»⁸. «Крестьянская драма» Синга, наряду с килтартанскими пьесами леди Грегори составили значительную часть репертуара и надолго стали визитной карточкой Театра Аббатства.

Грустный парадокс литературной истории заключается в том, что в театре, обязанным своему появлению, прежде всего, Йейтсу, его идеалистическая драма не получила широкого признания, а многие обертона пьес Синга, положившего начало «крестьянской драме» на сцене ирландского театра, затерялись в череде позднейших реалистических постановок.

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. Синг был особенно настойчив и последователен в применении этих принципов. Когда в 1906 году встал вопрос о постановке классики на сцене Театра Аббатства, Синг в категорических выражениях отверг подобную возможность. Он был убеждён, что писатели

Литературного возрождения, впитавшие и ирландскую, и европейскую традиции, должны и способны создавать произведения, равные мировым образцам, и потому считал необходимым сохранить авторский театр, как уникальное явление, способствующее развитию национальной литературы. 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. Обычно осторожный в оценках, Синг резко отзывался о тех, кто «не смеет стать европейцами из опасения что уличный торговец назовёт их англичанами»⁹.

Литературные достоинства пьес ставились во главу угла, и особенное внимание Йейтс уделял языку драматических постановок, поскольку на сцене литературного театра непременно должна была зазвучать поэтическая драма, требующая от исполнителя ясной дикции и совершенно особой музыкальной интонации. «Стихотворный текст, произносимый без внимания к его музыкальности, воспринимается как искусственный и неуклюжий способ сказать то, что может быть естественно и легко сказано прозой,»¹⁰ – писал он.

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

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

§2 Синг и европейская литературная традиция.

Любой человек, читавший произведения Синга, наверняка отметит принципиальную литературность и традиционность его творчества. 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 окружающей действительностью. Как следствие, он знал огромное количество фольклорных и литературных вариантов толкования одних и тех же паньевропейских 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.

Значительную роль в увлечении средневековьем, и, что особенно важно, народным средневековьем, сыграло полученное Сингом гуманитарное образование. В Тринити Колледже он изучал историю Ирландии и древнеирландский язык. Обучение языку в то время проводилось по каноническим религиозным текстам, но тогда же под знаменем кельтского возрождения впервые в поле зрения ирландских учёных попали и начали изучаться тексты, составляющие корпус древней ирландской литературы. Тогда Синг познакомился с многими сюжетами кельтских легенд, в частности с «Изгнанием сыновей Уснеха», легендой, легшей в основу многочисленных произведений писателей Ирландского Литературного возрождения, и в их числе «Дейрдре – дочь печалей» Синга.

Увлечение средневековой литературой, в особенности её народной составляющей, получило своё развитие во Франции, где Синг прожил достаточно долго после того, как решил отказаться от музыкальной карьеры. Посещение в Сорбонне лекций Поля Пасси по сравнительной фонетике, Луи Пти де Жюлевиля по средневековой французской литературе, в которых тот особое внимание уделял взаимосвязи средневековой и ренессансной литератур, и Анри Д'Арбуа де Жюбанвиля по древнеирландскому языку и сопоставительному анализу древнеирландской и греческой литератур. С де Жюбанвилем Синг впоследствии на протяжении долгих лет поддерживал дружеские отношения, хотя и сетовал порой, как в письме леди Грегори после выхода её «Кухулина» (“Cuchulain of Muirtheimne”, 1902): «Пару недель назад я рассказал старику Жюбанвилю о Вашей работе, и его это очень заинтересовало, но, боюсь, он слишком по-научному подходит ко

всему ирландскому, чтобы оценить её литературное значение»¹¹. На лекциях и семинарах де Жюбанвиля Синг, в частности, изучал легенду о пире у Брикrena, отголоски которой Тони О'Брайен Джонсон в её книге «Синг: средневековое и гротескное» (*“Synge: the Medieval and the Grotesque”*, 1982) находит в отдельных эпизодах «Плейбоя».

Занятия с профессором де Жюлевилем также имели большое значение для Синга, они укрепили его интерес к низовой народной культуре, развивавшийся со времен изучения им ирландских эпических текстов в Тринити. Исследования де Жюлевиля также снабдили Синга источником сюжета для «Колодца святых», «Моралите о слепом и хромом» (*“La Moralité de l’aveugle et du boiteux”*, 1496) Андре де ла Виня, который сам Синг называл «домольеровским французским фарсом». Обозначение его именно как «фарса» не лишено основания, поскольку сам Жюлевиль категоризировал его как *moralité joyeuse* на основании слишком весёлого для жанра *moralité* завершения¹².

В эссе «Смерть Синга» Йейтс вспоминал, как в Париже Синг однажды сказал ему: «Мы должны объединить стоицизм, аскетизм и экстаз. Два из этих принципов часто сосуществуют, три никогда»¹³. 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. Он вспоминал, что на Аранских островах жители часто и с удовольствием расспрашивали его о войне, находя удовольствие в мрачных деталях. Принципиальное обращение Синга к раблезианству как противовесу жалости, сентиментальности или слащавости, с одной стороны, и контрапункта к возвышенному

стоицизму и аскетизму с другой, Т.О. Джонсон объясняет тремя основными причинами: неприятием отрицания радости и естественной эмоциональности человека, с чем Сингу пришлось столкнуться в собственной протестантской семье, неприятием аналогичного отрицания в ирландском обществе и, наконец, в викторианской литературе. 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. Он вспоминал, как однажды в поезде на Дублин ехал в одном купе со скромной и застенчивой девушкой из Коннахта, а вместе с ними в вагоне находилось несколько старииков, ведших в углу неторопливую беседу на гэльском языке, и моряк, не дававший никому покоя своими темпераментными речами, которые порой были «жестокими и остроумными».

Присутствие этой девушки рядом со мной создавало удивительный контраст брутальности, сотрясавшей перегородку позади нас. Казалось, что в этом поезде едет сам дух Запада Ирландии, с его странным сочетанием сдержанности и буйства. ¹⁴

Гротескный элемент в пьесах Синга объединял эти противоречивые качества, позволяя тем самым избегать сентиментальности и создавать эмоционально напряжённые драматические ситуации. В драматургии и поэзии Синга много того, что Честертон, один из величайших апологетов радости, писал о народной литературе: «Народная литература всюду одна и та же. Она слагается из высочайшей печали и самых низменных шуток. Её печальные повести рассказывают о разбитых сердцах, весёлые – о разбитых головах»¹⁵.

§3 Синг и его связь с «новой драмой».

Связь Синга с модернистскими течениями в литературной и театральной деятельности Европы рубежа XIX-XX веков на первый взгляд весьма призрачна. Средневековые сюжеты, увлечение народной речью и фольклором, антикварный подход к сценическому реквизиту прочно связывают Синга с искусством романтизма. Стиль диалогов персонажей побуждал критиков сопоставлять пьесы Синга с драматургией Ростана. Настойчивые заявления автора об аутентичности языка пьес, его внимание к сценической детали, обилие постановок, проникнутых тем же вниманием к детали, породили клишированное представление о «реализме Синга», который в основе своей прочно связан с XIX веком.

Как и всякое клише, подобное представление порой не позволяет видеть в творчестве Синга черты, сближающие его с «новой драмой» и определяющие дальнейшее развитие драматического искусства в Ирландии и Западной Европе. Кэтрин Уорт в своём исследовании психологической драмы¹⁶ «Европейская ирландская драма от Йейтса о Беккета» (“The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett”, 1986) обозначает эту связь как линию непосредственной преемственности: «Кто не признает семейного родства между Эстрагоном, Владимиром, Хаммом <...> и одинокими бродягами Синга, которые идут своим пугающе свободным путём по канавам и мглистым обочинам дорог, отпуская свои раблезианские шуточки, рассказывая бесконечные истории, создавая и пересоздавая внутренний ландшафт, вовлекающий в себя самых невероятных персонажей, и которые при этом кажутся более реальными, чем окружающий их мир? Ирландская линия, берущая

начало от Синга, пройдя через Йейтса, О'Кейси и Беккета, стала основной линией развития современной драмы.»¹⁷

В драматургии Синга присутствует реализм весьма необычного свойства. Йейтс, всегда тонко чувствовавший течения в искусстве, отмечал в предисловии к «Колодцу святых»¹⁸ (“Well of the Saints”, 1905): “Он рассказывает о вещах реальных, но знает, что искусство никогда не брало ничего, кроме символов, из того, что можно увидеть глазами или почувствовать рукой”.¹⁹ 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. Как Чехов, не написав ни единого романа, сумел вместить их содержимое в свои пьесы и рассказы «короче воробышного носа», так и Синг писал небольшие и внешне статичные пьесы, хотя, как отмечала В.А. Ряполова, «если взять событийную сторону, действия окажется очень много, так много, что его могло бы хватить на несколько полновесных актов...»²⁰.

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. Во многом это было обусловлено внимательным изучением французской литературы, которое Синг осуществлял в Париже до исторической встречи с Йейтсом. И хотя творчество Синга того периода Йейтс оценил весьма низко, да и сам драматург впоследствии отзывался о

нём как о «нездоровом», влияние европейской литературы и интерес к ней Синг испытывал на протяжении всей жизни.

В самой ранней пьесе Синга «Когда зашла луна» (“When the Moon has Set, 1900-1903)²¹ нетрудно увидеть параллель ритуально-символической пьесе «Аксель» (опубл. 1890) Вилье де Лиль Адана (1838-1889), основоположника символистской драмы, к которому с равным пietетом относились и Метерлинк и Йейтс. В пьесе Синга монахиня отрекается от обета и уходит к своему возлюбленному, который ритуально объявляет её своей женой, провозглашая: «Во имя Лета и Солнца и Целого Мира, я беру тебя в жёны»²². Позднее этот же мотив мы обнаруживаем в «Дейрдре» (“Deirdre of the Sorrows”, 1909), когда в конце первого акта Айнле именем солнца, луны, и целого мира венчает Дейрдре и Найси. Перетекание слов, мотивов и фраз из пьесы в пьесу вообще свойственно творчеству Синга, и в репликах Норы из «Сумерек в долине», старой Мории из «Скачущих к морю» или Дейрдре часто можно найти отголоски речей персонажей «Когда зашла луна». Синг, по словам Энн Сэддлмаер, «как и Уайльд, неохотно расставался с удачной фразой или привлекательной идеей»²³. Сюжет «Когда зашла луна» не совсем характерен для Синга, хотя он так же связан с ирландской действительностью, как и другие его пьесы. В нём много ибсенистских мотивов: в сельский уголок Ирландии из Парижа приезжает молодой человек наследовать поместье умершего родственника. Его идеалы свободомыслия и антирелигиозности вступают в противоречие с традиционным провинциальным укладом. И он делает то, чего не удалось осуществить умершему – меняет этот уклад. 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 характер²⁴. Приводя пример использования языка как материала, которым пользуется поэт для создания своих произведений, Синг пишет о Йейтсе и Метрелинке: «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»²⁵. Сюжеты и образы многих драм Синга перекликаются с произведениями Метерлинка. Очевидным примером являются «Скачущие к морю» (1904) и «Вторжение смерти»²⁶ (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 – холод, темнота, звон натачиваемой косы, гаснущая лампа. 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.

На острове, где люди создали свой небольшой мир на голых скалах посреди Атлантического океана, силы природы всегда готовы

напомнить о своей беспощадной и безразличной мощи. Быт людей незатейлив, каждый предмет в нём важен и уникален, в речи и сознании героев предметы идентифицируются и индивидуализируются, приобретая черты артефакта. В совокупности они словно бы обретают собственный язык, понятный для зрителя и для старой Мории, у которой море отняло отца, мужа и всех сыновей, кроме последнего, Бартли.

Дед в пьесе Метерлинка ощущает близость смерти к его дочери. Точно так же Мория предчувствует гибель Бартли и не внимает уговорам священника, убеждающего, что Господь не заберёт у нее последнего сына. Ей, а через её видение также зрителю или читателю, открыта знаковость предметов. В доме стоят доски, купленные для гроба Майкла, другого её сына, сгинувшего в море и до сих пор не найденного, Бартли велит продать свинью, жевавшую верёвку, из которой Бартли вяжет узду, хотя верёвка предназначалась для похорон Майкла. Младшие наследуют старшим, живые наследуют мёртвым, — повинуясь этому естественному закону, Бартли надевает плащ Майкла и берёт его посох. Другие персонажи не видят в этом ничего необычного, но для старой Мории и для аудитории это знаки судьбы. В мире, где расстояние до Донегола, места похорон Майкла, оценивается со слов человека, продавшего нож, которым разрезают верёвку на узелке с одеждой утопленника, которую принесли, чтобы по ней опознать тело, — в этом мире взаимосвязанных вещей гибель Бартли предрешена с самого начала пьесы.

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. Пока он спит, 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 Бартли. Плач старой Мории – это ритуальный плач по всем усопшим. Она вспоминает каждого из членов своей семьи, погибших в море, рассказывает, как приносили в дом тех из них, кого удалось найти.

Я видела, как входили две женщины, и три женщины, и четыре женщины, и все крестились, и не говорили ничего. Я выглянула наружу, а за ними шли мужчины и несли что-то в красном парусе, с него вода капала, - а день тогда был сухой, Нора, - и след шёл до самой двери.

[Она снова замолкает, вытянув руку в сторону двери. Дверь медленно открывается, и старые женщины одна за другой входят, крестятся на пороге и опускаются на колени <...>, на головах у них красные шали.]

Плач Мории заставляет зрителя видеть события словно в треснувшем зеркале. Тело Бартли на столе – это тела всех, кого когда-либо забрало море. 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»²⁷.

Финал «Скачущих к морю» по настроению ближе к другой пьесе Метерлинка, «Смерть Тентажиля» (1894). Отчаянные слова Игрэны «Чудовище!... Чудовище!.. Я плюю на вас!» вспоминаются, когда звучит речь Мории:

МОРИЯ [поднимает голову и говорит так, словно не замечает людей вокруг себя]. Вот и не осталось никого, и уже ничего море не может со мной сделать...

Тональность этих речей прямо противоположна, но в обоих случаях звучит близкая Сингу мысль о том, что, хотя человек и не в состоянии противостоять смерти, но он может с трепетом и ужасом смотреть ей прямо в лицо.

Близость авторов не определяется лишь случаями сюжетного сходства. Пьесы Синга вообще обладают удивительным свойством вбирать в себя универсальные фабулы, принадлежащие европейской культуре, будь то классическая комедия положений, в которой муж разоблачает неверную жену, притворяясь мёртвым, или ритуально-мифологический брак между Апрелем и Декабрём. Отголоски таких архетипических фабул можно легко обнаружить в любой пьесе Синга, но это никогда не является воспроизведением старого сюжета в новых обстоятельствах. Каждый раз присутствует смена модальности, в результате которой типичная ситуация принимает странные, драматичные, гротескные формы.

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, своеобразное *memento mori*. Она, словно музыкальная тема, 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.

В эссе «В защиту скелетов» (1901) Г.К. Честертон писал: «На самом деле страх перед скелетом совсем не страх смерти. Человек, к стыду своему и славе, не так страшится смерти, как унижения. А скелет напоминает ему, что внутри он бесстыдно смешон и довольно уродлив. <...> В средние века и в эпоху Возрождения <...> унижение уродством бросало вызов тщеславию молодости и красоты. <...> И даже если лицо моё омрачает суета, или пошлая злоба, или гнусная гордыня, под ними навсегда застыл смех»²⁸. 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 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. В «Аранских островах» он отмечал, что жители отдалённых регионов не слишком доверяют властям, а клановое родство и принципы древнего права для них важнее абстрактного правосудия. Поэтому попытки разрешать проблемные ситуации по суду приводят к конфликтам, которые не возникли бы без вмешательства властей. Там же Синг рассказывает о юноше, убившем отца, которого родственники и соседи прятали от закона, а потом в складчину купили ему билет на пароход в Америку. «Такой человек, говорят они, до конца своей жизни муки не обидит, а если им сказать, что наказание необходимо в назидание другим, они спросят: «Разве кто-нибудь стал бы убивать отца, если бы мог поступить иначе?»»²⁹

«Унижение уродством», о котором писал Честертон, в драмах Синга перетекает в тему болезни и старости. Ужас уродства и разрушения, а не смерти преследует его персонажей. Не от смерти, а от старости, от исчезновения красоты и лёгкости пытаются скрыться каждый из них. Нора в «Сумерках в долине» глядит на тело своего покойного мужа и вслух размышляет о том, как удивительно жалок человек в старости. И по соседству с этим странным олицетворённым тленом, который «и при жизни-то был чудаковат», Нора не может не думать о собственной старости в тот момент, когда к ней сватается молодой фермер.

Ты будешь стареть, и я буду стареть, и скоро, говорю тебе, ты будешь сидеть в своей постели – как он сидел – с трясущейся головой, беззубый, с седыми волосами, торчащими, словно старый куст у расщелины, через которую прыгают овцы.

Она вспоминает о Пэтче Д'Арси, который к старости повредился умом, блуждая в горах. О Пегги Каванах, которая когда-

то славилась своим умением доить коров и пекать пироги, а теперь бродит по дорогам или бессмысленно сидит у дома, с беззубым ртом и выпавшими волосами, живая иллюстрация к шекспировскому описанию последней роли, играемой человеком.

И Мэри Бёрн, старуха из «Свадьбы лудильщика», убеждая свою невестку отказаться от глупой на её взгляд идеи венчания приводит самый сильный и неоспоримый довод, который Сара не в состоянии оспорить:

Разве кольцо на твоём пальце убережёт тебя от старости, или сохранит красоту на твоём лице, или облегчит твои боли, <...> которые приходятся на долю женщины в час родов...?

Тема смерти и старости особенно сильна в «Дейрдре». Вновь после «Скачущих к морю» противостояние человека этим силам приобретает трагедийный масштаб. Дейрдре 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.

ДЕЙРДРЕ <...> Я каждый день спрашиваю себя, будет ли сегодняшний день похож на вчерашний, и будет ли завтрашний день столь же хороший, как такой же день в ушедшем году, и думаю всё время, стоит ли играть в эту игру, жить, пока не иссохнешь и не состаришься, и наше счастье не исчезнет навсегда.

Дейрдре таит в себе эти мысли, но они неотступно преследуют ее. Лавархам пытается убедить ее, что ничего страшного в возрасте нет, и что всякая пора несет свои радости. Но другие персонажи – Фергус, присланный с посольством, Оуэн, шпион Конхобара, - так

или иначе, сами того не желая, утверждают ее в имеющихся страхах и опасениях. Дейрдре словно бы оказывается в западне, которую сама себе и расставила. Предсказанной угрозе смерти она противопоставила намерение прожить жизнь пусть короткую, но яркую, в беспрестанном горении красоты, молодости и любви. Но годы идут, пылание любви переходит – хотя еще и едва заметно – в более ровное, но менее жаркое пламя, а красота, ставшая залогом ее гордости, но и причиной ее несчастья, со временем тоже должна исчезнуть.

Полубезумный Оуэн – словно шут, говорящий правду королям, – произносит за нее те слова, которые она не решалась сказать сама:

ОУЭН <...> Королевы стареют, Дейрдре, красота их белокурых волос и длинных рук уходит от них, и их спины горбятся. Говорю тебе, это жалкое зрелище – видеть, как у королевы нос скребёт о подбородок.

Дейрдре стремится каким-то образом избежать этого. И слова Оуэна подсказывают ей тот выход, который приходит в голову ей самой:

ОУЭН <...> Я загадаю тебе загадку, Дейрдре. Почему мой отец не так уродлив и стар, как Конхобар? Ты не знаешь? ... Это потому, что Найси убил его.

Вот это решение – вновь последовать пророчеству и тем самым пойти на смерть. Решение странное и страшное, но в нем отчетливей, чем где-либо проявляется принцип Дейрдре «все или ничего». Свобода воли доведена здесь до абсурда, поскольку, следуя своему выбору, Дейрдре идет даже против взрастившей ее природы,

в том числе природы человеческой. Она не способна смириться с тем, что все сменяется, и старость приходит на смену юности, и мудрость загорается там, где затухает красота.

Наиболее интересной драмой Синга с точки зрения сопоставления его творчества с творчеством Метерлинка является, конечно, «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»³⁰. Декорации для неё писались очень простые, два цвета для гор, повторяющийся рисунок ветвей деревьев, никакой детализации. Сама по себе пьеса очень статична. Речь персонажей постоянно прерывается паузами, молчанием, действие замедлено – все эти черты указывают на прямую связь с драматургией Метерлинка. Йейтс чрезвычайно высоко оценил значение для ирландского театра того факта, что публика была увлечена первым актом пьесы, «хотя два главных героя сидели друг возле друга под каменным крестом от начала и до конца»³¹. Очевидно, на Йейтса эта часть первого акта произвела столь большое впечатление, что он проигнорировал в нём другие немаловажные события, как то исцеление Мартина и Мэри Доул от слепоты и последующая ихссора. Однако статика и монотонность действительно превалируют во всех разговорах персонажей между собой.

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.

Мартин и Мэри Доул живут бок о бок с существами, которые на них не похожи, которые обладают сверхъестественными способностями, по сравнению с естеством слепых. Когда-то Мартин и Мэри сами обладали этими возможностями, но с тех пор у них остались одни только смутные воспоминания, которые, к тому же, не всегда совпадают. Мартина больше интересуют внешние проявления мира. Мэри – суть. Поэтому она недоверчиво относится к «зрячей толпе», как их называет Мартин, не ожидая от непохожих на неё людей ничего хорошего. Она умеет быть довольной тем, что у неё есть, но ревностно следит за тем, чтобы у неё не пропало то, что она уже имеет. Поэтому она пресекает разговоры Мартина о красоте девушек и не завидует зрячим. Мартина же снедает неудовлетворённость и желание знать, видеть то, что скрыто за порогом его слепоты, а не принимать на веру то, что говорят другие.

Трактовка персонажей у Синга принципиально иная, чем у Метерлинка. Герои пьес Метерлинка, по выражению Кэтрин Уорт, «часто создают впечатление живущих только частью себя, они словно бы отрезаны от собственного центра»³². Они действительно слепы не только к окружающему их миру, но и к тому, что происходит в них самих, они боятся того, что находится в них самих. Уорт цитирует Элиота, сказавшего, что персонажи Метерлинка «никогда не получают осознанного удовольствия от собственной роли»³³. Персонажи Синга не только полностью осознают себя, но получают удовольствие от выпавшей им роли. В

каждой реплике, каждом монологе они активно занимаются само-созиданием, само-изменением. Кристи Мэхоун, персонаж «Плейбоя», не только в речи, но и в жизни преображается из забитого, неуклюжего, перепуганного мальчика, которого собственный отец считал идиотом, в первого жениха округи, 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. И каждому из них обязательно нужен слушатель, как зеркало, в котором они отражают собственную индивидуальность, разыгрывают её в речи.

Самовоплощение посредством «отыгрывания» собственной индивидуальности, которое для Кристи Мэхоуна 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: обыденным взором зрячих и сквозь воображение слепых. Но если в «Скачущих» это создавало эффект трагический, то в «Колодце» абсурдность и гротеск сочетания создают трагикомедию. Значительную часть первого акта занимает сцена разговора двух нищих слепых

попрошаек, мужа и жены, которые в лохмотьях, оборванные сидят в придорожной пыли и беседуют о красоте белой кожи Мэри и её прекрасных белокурых волосах.

Когда же совершается чудо и слепые прозревают, несовместимость двух взглядов на мир приводит к взрыву. Жители деревни потешаются над тем, как Мартин ищет свою красавицу-жену среди молоденьких деревенских девушек, и аудитории неловко присоединиться к этому смеху, но нет возможности и испытать жалость, потому что Мартин яростно и гневно обрушивается на всех зрячих, которых не даром опасалась Мэри, утверждавшая, что «плохие они люди, те, что могут видеть». Его гнев вызван не смехом деревенских жителей. Он горько разочарован зрением, которое разрушило прекрасный мир воображаемого и поставило его перед уродливой реальностью. «Хихикающие слезящиеся глазки» это не только глаза Томми Кузнеца, это глаза всех зрячих, всех, кто, подобно жителям деревни, посмеивается над чудной парочкой, жалеет их, возмущается их жестоким отношением друг к другу. Зрячие люди, привыкшие видеть жизнь в обыденном свете, без лишних иллюзий, не способны понять и увидеть тот мир, который видел перед своими слепыми глазами Мартин до чудесного исцеления, а значит его гнев направлен и против аудитории.

Столкнув зрителя с миром фантазий слепых, Синг идёт ещё дальше и ставит этот мир выше реального. Мартина всё время влечёт одна страсть – красота, ради неё он покинул свой идеальный мир и принял исцеление, но не обрёл искомого. Вместо этого ему приходится работать в кузнице Тимми, зарабатывая «кусок хлеба, свой угол, да и деньги впридачу». Он, измождённый бродяга, не замечая собственного внешнего уродства, начинает ухаживать за

невестой Тимми, красавицей Молли, свято веря, что его собственная неудержимая тяга к красоте может быть таким образом вознаграждена. Для прагматичной Молли ухаживания Мартина сродни сумасшествию, о чём она ему прямо и заявляет. Она далека от того ангелоподобного образа, который Мартин с ней ассоциирует. Не даром действие святой воды оказалось недолгим. Святой, совершивший исцеления Мартина и Мэри, предостерегал, что вода теряет свои свойства, если находится в руках жестокосердного человека. В первом акте пьесы к сосуду помимо Святого прикасались лишь два человека, Мартин и Молли. И ни к нему, ни к ней не подходит данное Святым определение «чистых святых людей». Но даже Молли в какой-то момент перестаёт насмехаться над убогим ухажёром и слушает его ошеломляющие речи «словно заворожённая», как указывает в ремарке Синг. И хотя она быстро спохватывается, отстраняясь, тем не менее, становится очевидно, что речевая самореализация Мартина обладает огромной силой. Фактически он на долю секунды убеждает Молли в полной несостоятельности мира зрячих людей:

МАРТИН ДОУЛ [Быстро, сдерживая напряжение. Он кладёт руку ей на плечо и встряхивает]. Лучше тебе не выходить замуж за человека, который всю жизнь видел одни лишь плохие дни, потому что теми же глазами он будет смотреть и на тебя...

И далее:

Поставь своё ведро и пойдём со мной, потому что сегодня я вижу тебя, да, вижу такой, какой тебя не видел ни один мужчина на свете.

Такова сила убеждения Мартина, такова его и Мэри тяга к красоте, что они сами оказывают влияние на чуждый им зрячий мир, когда к ним самим возвращается слепота. Тимми, принимавший участие во временном разрушении идиллии мира слепых, сам с удивлением говорит Мартину:

...Чудно, право, как из-за вас с Мэри Доул все здесь и до самой Ратванны только и говорят, только и думают о том, как они смотрятся. Наделали вы дел со своей болтовней про красоту...

Красочная, поэтическая речь слепых – их единственное средство самопроявления, и они вполне сознают важность своего дара. Мэри говорит об этом, когда, вновь ослепнув, она воссоединяется с Мартином и снова с надеждой смотрит в будущее:

Да мы и впрямь славная парочка, много ещё будет у нас славных деньков и славных разговоров до самой смерти.

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 и относится к нему с похожей иронией, хотя и более благожелательно. Он ходит по стране и звонит в свой колокол и молится за «бедный, голодающий ирландский народ», перед его внутренним взором простирается вся страна, но он и зрячими глазами не видит, что жители деревни не слишком точно соответствуют определению бедных и голодающих. Чудеса свои он совершает «Силой господней» и во славу Еgo, но люди в полном соответствии с древними, языческими ещё

поверьями, полагают, что главная сила заключена в его красивых словах.

ТИММИ Какой у него славный красивый голос, и сам он человек славный и достойный, жаль только, что постится.

БРАЙДА видели, как он руками водит?

Молли Бёрн Хорошо бы кто-нибудь в здешних местах умел молитвы читать, как он, потому что, сдаётся мне, и из нашего колодца вода подошла бы, если бы был человек, который знает, как надо молиться, и не пришлось бы тогда из такой глупи воды носить...

Святой несёт людям Божье слово, но о самих людях он знает настолько мало, что даже слепая Мэри видит больше, чем он:

МОЛЛИ БЁРН <...> Он тогда огляделся и дал нам двоим воду и свой большой плащ, и свой колокол, потому что, говорят, молодые девушки – это самые чистые и святые люди во всём мире.

(Мэри Доул подходит поближе)

МЭРИ ДОУЛ (садится, посмеиваясь) Ну и простак же этот святой, по правде сказать.

Поэтому в финале конфронтации между Мартином и Святым невозможно принять чью-то сторону. 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. Для мира Мартина Святой – нечто вроде злонамеренного колдуна, способного разрушить его привычный уклад, и Мартину приходится совершить

поистине героический поступок – обезоружить Святого, лишить его возможности вновь ввергнуть слепых в беды зрячего мира. В конечном итоге и Мэри просит Святого дать им возможность жить так, как им хочется.

Когда Мартин выбивает чудодейственную воду из немощной 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, туда, где на их внутреннем горизонте располагается юг, где у людей приятные голоса, а сами они находят примирение и успокоение в мыслях о том, какие прекрасные седые волосы будут у Мэри, и какая прекрасная белая борода у Мартина. 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 молниеносной взора и силы слова, преображающего мир. «Словами люди проторяют себе путь на свободу. – писал ирландский исследователь Шеймас Дин. – Не сдерживаемые более морем или хижиной, возрастом или политикой, герои и героини Синга своими речами перемещают себя прочь со сцены, вон из истории, в легенду»³⁴.

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. Метерлинк заставляет зрителя увидеть чуждый ему и пугающий мир. Синг позволяет видеть несколько миров сразу. Именно это качество драматургии Синга особенно ценил Йейтс. Последнего не удовлетворяла метерлинковская модель изображения внутреннего состояния человека только изнутри. Синг с неизменной иронией отражал напряжённейшие моменты внутреннего человеческого существования в формах внешнего мира. Это было именно то, что долгое время искал Йейтс, и на какое-то время метод Синга, соединяющий монотонность и неподвижную напряжённость драм Метерлинка с ясным и безжалостно точным взглядом на реальность, стал для него моделью создания собственных пьес. Свойства этого метода легко увидеть в принципах написания поэзии, которые Синг описывал в предисловии к сборнику своих стихов, опубликованному уже после его смерти в 1909 году: «Даже если мы допустим, что высокая поэзия может благополучно существовать сама по себе, животворящие силы земного также нужны поэзии, чтобы показать, что в теле возвышенного и утонченного не течет разжиженная кровь. Не слишком греша против истины, можно сказать, что, прежде чем стих снова станет человечным, он должен научиться быть животным (brutal).»³⁵

Сочетание возвышенного и животного, контраст зримого и незримого, театральность и стремление выразить причудливость и яростную активность потаённой человеческой натуры роднят пьесы

Синга сисканиями драматургов рубежа XIX-XX веков и оказывают влияние на драматургию Йейтса, О'Кейси и Беккета.

§4 Язык драматургии Синга.

Для литературного театра одной из важнейших, если не самой важной, характеристикой драматического текста является его язык. Минимализм сценических изобразительных средств, который, как уже было отмечено в предыдущих разделах, 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.

Первое, что поражает слушателя или читателя его пьес, это новизна речевых оборотов и необычность употребления лексики и грамматических конструкций. По многочисленным воспоминаниям актёров Театра Аббатства им было очень нелегко почувствовать специфический, пульсирующий ритм речи героев, Йейтс в письме к Джону Куинну писал: «Не могу представить, чтобы кто-либо уловил его особенный ритм, не будучи лично проинструктированным»³⁶. Николас Грин, анализируя язык драм Синга, демонстрировал, как искусно сконструирована диалектная речь персонажей. Синг ориентировался на гэльскую речь, но не копировал её, избегал многих конструкций, которые использовала, например, леди Грегори в своём «килтартанском 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 Ирландии) вполне могут разговаривать в его пьесах языком жителей Аранских островов. Грин писал: «Разговорный язык обработан

Сингом, он не просто транскрибировал то, что слышал, а перерабатывал услышанное в соответствии со своим знанием гэльской грамматики и синтаксиса, собственным ощущением аутентичности одних фраз и индивидуальным предпочтением других. В результате складывается особый уникальный диалект пьес Синга, идеально подходящий для реализации его драматического таланта»³⁷.

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. Основная масса грамотных и полуграмотных людей в Ирландии того времени говорила на английском языке. История зафиксировала печальный парадокс: наиболее известный сборник ирландской поэзии Дугласа Хайда, создателя Гэльской Лиги, «Любовные песни Коннахта» (*Love Songs of Connacht*, 1893) получил свою популярность, прежде всего, из-за того, что Хайд поместил на его страницах собственный параллельный перевод текстов на англо-ирландский диалект. Фактически, именно он заложил основу дальнейшего, широко распространившегося использования диалекта в литературе Ирландского возрождения, хотя изначальная цель его была прямо противоположной – переводы предназначались для облегчения изучения ирландских текстов студентами³⁸.

Как уже отмечалось во второй главе, одним из ключевых направлений развития ирландской драматургии должно было стать создание корпуса текстов на ирландском языке. Немало сил в этом

направлении было приложено самим Хайдом. Постановки пьес на ирландском языке поддерживал Эдвард Мартин. К этому же призывал Фрэнк Фэй.

Но Синг видел смысл в совершенно ином виде национальной драмы. 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.

Значительной проблемой на пути такого развития ирландской литературы вообще и национальной драмы в частности было то, что английский язык воспринимался в Ирландии как язык оккупационный, и использование его в политической борьбе было обусловлено необходимостью быть врага его оружием во время дебатов. Йейтс понимал, что добиться самостоятельности и значимости ирландской литературы можно сходным образом. Синг, гораздо лучше знавший ирландский язык, понимал также, что часть образованного общества, способная воспринимать литературу на ирландском, ничтожно мала, а часть, способная приобретать такую литературу, и того меньше. Было ясно, что создание литературы, ориентированной на такого читателя, в надежде, что когда-нибудь круг расширится, изначально обрекало её на элитарность и миноритарность.

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 Франса³⁹ и пытался применить городской диалект при написании «Баллады о нищем» (1895?), без особого, впрочем, успеха.

Собственная неудача не заставила Синга разочароваться в диалекте, и он с вниманием следил за чужими экспериментами, которые всё более убеждали его в правильности выбранного направления. Сингу предстояло ответить на вопрос, который он сам задал себе в заметках 1899 года. Рассуждая о недостатке литературного вкуса в Америке, Синг видел его причину в отсутствии общего языка, который лежал бы в основе национальной культуры и тут же задумывался, «обладал ли когда-нибудь человек, говорящий на двух языках, хорошим стилем».⁴⁰ Ему самому, а вслед за ним Беккету и многим другим предстояло дать утвердительный ответ на этот вопрос.

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 несходных

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.

Новый язык как средство художественной выразительности создавался не посредством смешения двух языковых моделей. Он словно бы вклинился в зазор между ними и развивался самостоятельно, черпая из каждого наиболее удачные, динамичные, поэтичные элементы. Литературный англо-ирландский диалект оказался привлекателен и ещё одной своей чертой, которую он позаимствовал у диалекта ирландских крестьян. В отличие от письменного варианта, устный диалект ещё обладал новизной неполного слияния чуждых языков и ещё мог удивлять необычностью типичной ирландской образности, выраженной елизаветинской лексикой.

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. Он писал, что щель в полу комнаты в загородном доме дала ему больше, чем всё образование. В предисловии к «Плейбою» он заявлял, что «использовал одно-два слова, не более, которых не слышал среди простых ирландцев»⁴¹.

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. Но, несомненно, прав был Йейтс, утверждавший, что если бы Синг родился среди крестьян, он разговаривал бы именно так. Ритм, отличавший синговский вариант диалекта, был его собственным, особым, порождённым, очевидно, страстью драматурга к музыке и поэзии. Форма же во многом определялась тем, что Синг, чуткий к красоте языка, и ещё более чуткий к необычным конструкциям, которые привлекали его своей вычурной красотой, заимствовал в первую очередь именно их. В результате в основу создания диалекта закладывался принцип красоты, стилистического единства, а не лингвистической точности.

При чтении «Аранских островов» нетрудно заметить, что очень многие пассажи из заметок о жизни на островах перекочевали со страниц 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. В 1907 в письме к Спенсеру Бродни он признавался: ««Аранские острова» я считаю первой своей серьёзной работой – они были написаны раньше всех моих пьес. Записывая за людьми их разговоры и рассказы для этой книги, я научился писать диалоги на крестьянском диалекте, который использую в своих пьесах»⁴².

В первой части «Островов» Синг записывает за старым рассказчиком Пэттом Дайреном историю, которая случилась с тем по дороге в Дублин.

«Здравствуйте, мэм» - говорю я.

«И тебе доброго здоровья, путник» – говорит она. «Заходи, не стой под дождём».

Она провела меня в дом и сказала, что муж у неё умер и что она этой ночью за ним приглядывает.

Похожий диалог, но в более развёрнутой форме, с ритмизованными конструкциями, мы находим в начале «Сумерек в долине».

БРОДЯГА [снаружи] Здравствуй, хозяюшка.

НОРА И тебе доброго здоровья, путник, помогай тебе Бог, не лучшая сегодня ночка, чтобы ходить под дождём.⁴³

Надо сказать, что Синг использовал диалект не только в пьесах. После нескольких попыток он отказался от мысли писать на этом языке прозу, не слишком интенсивно и его использование в поэзии. Но в частной переписке постоянно появляются фразы или целые отрывки, синтаксис которых и сочетаемость слов напрямую указывают на их ирландское происхождение. Англо-ирландский диалект оказался точкой, к которой с разных сторон шли навстречу друг другу литературное и разговорное использование языка. Многие ирландцы в сельских районах перенимали английский язык от родственников и соседей и чаще всего просто заменяли гэльские слова английскими, не меняя ирландского словоупотребления. Синг, в свою очередь, достаточно хорошо знал разговорный язык, чтобы

осуществлять тот же процесс, но уже сознательно пропуская английскую фразу через фильтр ирландского языка. Джордж Мур заметил однажды, что на Синге лежит ответственность за открытие, что любая дословно переведенная ирландская фраза на английском языке начинает звучать как поэзия⁴⁴.

В «Аранских островах» Синг постоянно отмечает особенности речи жителей и потом находит применение этим заметкам.

В пьесах можно найти целый ряд примеров, иллюстрирующих такую запись:

Некоторые из них выражаются правильнее, чем обыкновенные крестьяне, другие постоянно употребляют ирландские словосочетания и говорят «он» или «она» вместо «оно», поскольку в современном ирландском нет местоимения среднего рода.

Постоянно возникают упоминания об особенностях напевной ирландской интонации. С него, фактически, начинается книга:

Я на Аранморе, сижу у торфяного огня, слушаю журчание гэльской речи, доносящееся из маленького кабачка под полом моей комнаты.

Далее в пределах трёх страниц он несколько раз возвращается к «английскому, на котором говорят с интонациями, слегка похожими на иностранные», к «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. Нужно помнить, что Синг получил не только гуманитарное, но и музыкальное образование. Из Ирландии он уехал в Германию, чтобы продолжить занятия музыкой, но скоро признал, что вряд ли сможет превзойти немцев, и решил обратиться к литературе. Он с интересом и пониманием относился к музыкальной драме Малларме. Автобиография Синга начинается с неожиданного заявления, что «любая жизнь это симфония, и главная задача художника – перенести жизнь в музыку, а обратно из музыки в литературу, скульптуру или живопись.»⁴⁵ И хотя эти строки были написаны в 1898 году, за пять лет до появления драм на сцене Театра Аббатства, заложенный в них принцип можно с успехом распространить на всё драматическое творчество Синга. 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. Всё это очень напоминает попытки Йейтса и Расселла осуществить нотную запись прочтения их собственных стихотворений. Синг пытался сделать нечто подобное со своими драмами, но безуспешно. Зато он часто говорил о необходимых в постановке эффектах, словно дирижёр о

симфонии: ироничное диминуэндо, тональность «Скачущих», мольеровская 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.»⁴⁶

К сожалению, в большинстве переводов Синга на русский язык этот «яблочный и ореховый аромат» теряется безвозвратно. По словам В.А. Ряполовой, ««русский Синг» – странное сочетание книжности и тусклой вульгарности»⁴⁷. Теряется особая лексика, построенная по принципам гэльской морфологии. Теряются неологизмы Синга, то есть слова, реально не существующие ни в английском, ни в ирландском языках, но созданные по моделям обоих. Возникают трудности с переводом ирландских слов, которые существуют в диалекте для обозначения уникальных предметов или культурных явлений. Основную массу гэльских конструкций, составляющих основу языка пьес, приходится переводить на русский язык грамматически верными – иначе смысл был бы излишне затемнён – и оттого клишированными фразами, убивающими сам дух оригинала.

Примечания.

- ¹ Одно из немногих общих рассуждений о драме содержится в заметках 1895-8 годов: «Стихи могут быть написаны неопытным человеком, драма – нет. Великой лирической поэзии, на самом деле, не много. Драма является относительно более зрелым видом литературы. Поэтому интеллектуальная зрелость большинства наций отмечена моментом создания драмы. Сейчас это чувствуется в Ирландии. Лирика – искусство периода взросления нации. Драма изначально искусство детское – отражение внешнего опыта, без формы и философии; затем, после лирического интервала мы получаем зрелую драму, изучающую глубины жизненной правды, обладающую формой и зрелой философией». Synge, J.M. CW II., p 350.
- ² См. The Collected Letters of J.M. Synge, II Vol./Ed. By A. Saddlemeyer. - Oxford, 1984, например, письмо г-ну Ноулану от 31 января 1909.
- ³ Synge, CW IV, – p. 3.
- ⁴ Synge, CW IV, – p. 53.
- ⁵ Synge, CW II, - p. 348.
- ⁶ Цит. по Synge, CW III, p. xxvii.
- ⁷ Benson, E. J.M.Synge. – London: Macmillan, 1982. – p 40.
- ⁸ Также об этом см. Комментарии в Приложении I.
- ⁹ Synge, CW II, - p. 400.
- ¹⁰ Yeats, W.B. Explorations. – London: Macmillan, 1962, 453 p. – p 74.
- ¹¹ The Theatre Business: The Correspondence of the first Abbey Theatre directors: W.B. Yeats, Lady Gregory, J.M. Synge. / Ed. by A. Saddlemeyer, Gerrard Cross, Smythe, 1982, p. 36
- ¹² См. подробное исследование Johnson, T. O. Synge: the Medieval and the Grotesque. – Gerrards Cross: Smythe; Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1982, 209 p. – p. 29-53.
- ¹³ Yeats, W.B. Dramatis Personae. – p. 127.
- ¹⁴ Курсивом выделены цитаты из художественных произведений Синга в переводе автора исследования.
- ¹⁵ Честертон, Г.К. Эссе, статьи и «Чарльз Диккенс»/Пер. с англ. Н. Трауберг. – М., 1995, 367 с. – с. 340.
- ¹⁶ 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').
- ¹⁷ Worth, K. The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett. – London: Athlone Press, 1986. – 276 p., p.121.
- ¹⁸ В русских переводах эта драма традиционно называется «Источник святых». Понятие «святой источник» для русского языка более естественно, чем «святой колодец», однако ирландские исторические реалии и авторский контекст заставляют настаивать на корректировке заглавия. Наиболее существенным основанием для этого является сценография второго акта, действие которого разворачивается вокруг стоящего посередине сцены колодца. Во втором акте драматизируется контраст иллюзии и реальности, и этот контраст усиливается сопоставлением обычного колодца с тем далёким полусказочным, из которого бралась вода для исцеления слепых персонажей. Кроме того, колодец, якобы даровавший чудесные исцеления, действительно существовал на острове Аранмор (современный Инишмор), самом крупном из группы Аранских островов в Голуэйском заливе. Упоминание об этом находим в первой части книги Дж.М. Синга «Аранские острова»: «В нескольких милях от деревни мы свернули в сторону, чтобы посмотреть на развалины старой церкви Ceathair Aluinn («Четырёх святых») и на святой колодец рядом с ней, который известен тем, что лечит слепоту и эпилепсию».
- ¹⁹ Synge, CW III, – p. 67.
- ²⁰ Ряполова В.А., Театр Аббатства (1900-1930 гг).Очерки. – М.: «Индрик»; «Летний Сад», 2001. – 176 с., - с. 44.
- ²¹ Синг которую он начал писать её ещё в Париже, но она никогда не была поставлена.
- ²² Synge, CW III, p. 177.
- ²³ Op.cit., p. xv.
- ²⁴ Подробнее об этом см. Worth, K. Jp.cit., p. 124.
- ²⁵ Kiberd, D. Synge and the Irish Language. – London: Macmillan, 1979. – 294 p, p. 214
- ²⁶ Здесь и далее переводы названий пьес и тексты даны по изданию Метерлинк, М. Пьесы. Избранное. /Пер. с нем. М.: «Гудъял-Пресс», 1999. – 528 стр.

-
- ²⁷ Grene, N. Synge. A critical study of the plays.- London, Basingstoke: Macmillan, 1975. – p. 50.
- ²⁸ Честертон, Г.К. Эссе, статьи и «Чарльз Диккенс»/Пер. с англ. Н. Трауберг. – М., 1995, 367 с. – с. 8-9.
- ²⁹ Synge, CW II, p. 95
- ³⁰ 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.
- ³¹ Yeats W.B. Essays and Introductions. – London: Macmillan, 1961. – p.528.
- ³² Worth, K. Op.cit., p.128.
- ³³ Ibid., p. 128.
- ³⁴ Deane, S. Celtic Revivals: Essays on Modern Irish Literature 1880-1980. - Lnd.; Boston: Faber and Faber, 1985. – p. 58.
- ³⁵ Synge, CW I, p. xxxvi.
- ³⁶ «The Letters of W.B. Yeats», ed.Allan Wade, p. 510. Quot. from J.M. Synge: CW IV, p. 177
- ³⁷ Grene, N. Op. cit. P. 29
- ³⁸ См. об этом., Kiberd, D. Op.cit.,p. 196-197.
- ³⁹ См. об этом Synge, CW II, p. 395-6.
- ⁴⁰ Synge, CW II, p. 350.
- ⁴¹ Ibid., CW IV, p. 53
- ⁴² Ibid., CW II, p. 47.
- ⁴³ Cp. «Аранские острова»:
“Good evening, ma’am,’ says I.
‘Good evening kindly, stranger,’ says she. ‘Come in out of the rain.’
Then she took me in and told me her husband was after dying on her, and she was watching him that night.”
- и “Сумерки в долине”:
“TRAMP [outside]. Good evening to you, lady of the house.
NORA. Good evening kindly, stranger, it’s a wild night, God help you, to be out in the rain falling.”
- ⁴⁴ Kiberd, D. Op.cit., p. 206.
- ⁴⁵ Synge CW II., p. 3.
- ⁴⁶ Synge CW III., p. 54.
- ⁴⁷ Ряполова В.А. Цит. соч., с. 53.

Заключение.

В диссертации теоретически обоснованы и сформулированы основные понятия литературного театра, театра и литературы, литературной драмы и драмы для чтения. Прослежена история развития литературной драмы на протяжении длительного периода времени и выделены специфические черты ирландского литературного театра, различные вариации которого существовали в произведениях Йейтса, прежде всего, затем уже Синга, ведущих представителей драмы Ирландского возрождения. Таким образом, в работе впервые в отечественной критике рассмотрен один из важнейших аспектов Ирландского возрождения – собственно литературность театра, не привлекавшая специального внимания исследователей.

Драматургия Синга анализируется в контексте не только Ирландского возрождения и развития ирландского национального театра, но и в связи с европейской литературной традицией, новейшими тенденциями в истории театрального искусства рубежа веков, в частности, даются возможные пути к сопоставлению синга и Метерлинка, что, несомненно, способствует более полному и объективному представлению ирландской драмы как части мировой.

Литературоведческий анализ пьес Синга охватывает все произведения драматурга. Особо выделены проблемы сопоставления «Слепых» и «Колодца святых», «Вторжения смерти» и «Скачущих к морю». Впервые достаточно полно разработана тема взаимосвязи драматургии Синга с совершенно не изученными у нас произведениями – статьями, эссе, письмами, «Аранскими островами».

Прослеживается сближение Синга с европейской литературной и театральной традициями, определявшее национальный подход драматурга к известным темам и сюжетам. Введение англо-ирландского диалекта при отсутствии стремления к этнографической точности парадоксальным образом способствовало успеху ирландской драмы на европейской, в частности, английской сцене, а также инициировало обновление собственно английского литературного языка. В произведениях Синга легко угадывались хорошо известные европейскому читателю и зрителю раблезианские мотивы, сочетающие черты национального характера с универсальными категориями культуры. Гротеск в произведениях Синга часто выполнял двойную функцию. С одной стороны, он способствовал выявлению уникальных национальных принципов постижения взаимодействий между человеком, природой и социумом, в основе чего лежат элементы мрачного фарса, эмоциональности на грани трагизма, которые Синг, применительно к драматургии Бусико, выделял как характерно «ирландские». С другой стороны, гротеск акцентировал внимание на реалистических деталях в изображении ситуаций и персонажей, что часто игнорировалось другими представителями Ирландского возрождения. Последняя функция вводит проблематику драм Синга в контекст европейской «новой драмы». В сочетании комического и трагического исследуется психологическое восприятие неразрешимых жизненных противоречий, таких как конфликт красоты, старости и смерти. Акцентуация темы старения как одной из неразрешимых трагических проблем является индивидуальным вкладом Синга в современную драму. Гротеск служил средством разрушения социальных, религиозных и сексуальных стереотипов на ирландской сцене и в общественном сознании и противодействовал

романтизированному восприятию персонажей из низших социальных слоёв, не разрушая при этом красоты и привлекательности их внутреннего мира. Последнее обстоятельство роднит драмы Синга с творчеством Беккета. Таким образом, гротеск по сути дела являлся средством локализации действия и культуры с одновременной их универсализацией.

Ритмика текста, его музыкальность, обусловленная ориентацией на подчёркивание поэтических возможностей, имманентно присущих англо-ирландскому диалекту позволяют рассматривать пьесы Синга как своеобразный вариант нестихотворной поэтической драмы. Это обстоятельство особенно важно, если учесть сложности, возникающие при переводе и постановке пьес Синга. Персонажи Синга, обладающие огромным внутренним потенциалом и богатым воображением, материализуют своё «я» в языке, который способен полностью реализовать эти возможности.

Рассмотрение драматургии Синга в контексте литературного театра и Ирландского возрождения позволяет выйти на более универсальные исторические категории, связанные с европейскими литературными и драматическими традициями и увидеть преемственность открытых им принципов в эволюции поэтической драмы, стихотворной драмы, драмы абсурда, современной новой драмы.

Из всей драматургии Синга российскому зрителю наиболее известна комедия «Плейбой». Переводы пьес существуют с начала XX века. Один из них принадлежал К. Чуковскому и назывался «Герой» (1915), второй Метальникову «Удалой молодец – гордость запада» (1926). Оба перевода крайне неудачны.

В последние годы на российской сцене после некоторого перерыва стали вновь появляться постановки пьес Синга, и, прежде всего, конечно, «Плейбой», самая знаменитая и на какой-то исторический момент самая скандальная из его пьес.

Комедия Синга, вызвавшая ожесточённые протесты среди дублинских зрителей начала XX века, за красочным и сбалансированным диалогом, построенном на народном наречии, за любовной историей и историей возникновения и самоопределения личности скрывала жёсткую сатиру, направленную против иллюзий слепого национализма, критику существовавшей экономической модели ведения сельского хозяйства и взаимоотношений местного населения и колониальных властей.

В современных постановках пьеса Синга становится фарсом или притчей. На сцене театра Рубена Симонова в Москве притча «Плейбой» (1999) рассказывает историю Кристи Мэхоуна как историю инициации, прохождение которой подтверждается его «воскресшим» отцом, который и не умирал вовсе, а приходит, чтобы принять участие в ритуале финального испытания, после чего оба они покидают жителей деревни. В новосибирском театре «Красный факел» комедия «Playboy – гордость запада» ставится в виде ожившей примитивистской картины, дополняя авторское действие песнями, танцем – то есть, синтезируя драматургические принципы Синга с теми, которые стремился привить театральному искусству Ирландии его современник У.Б. Йейтс. На первый план выходит проблема социума как массы. Национальный колорит уходит на второй план, превращаясь в фетиш, лубочный фон, кич, однако и это прочтение небезосновательно, ибо соответствует гротескному

изображению национальных стереотипов, присутствующему в тексте драмы Синга.

Произведение, многогранность которого подчёркивал сам автор, привлекает к себе постановщиков заложенной в нём возможностью отразить в себе чуждые исторические и социальные контексты. Проблемы современного общества входят в соприкосновение с архетипами, лежащими в основе фабулы, и на основе пьесы, насыщенной национальным колоритом, возникают универсальные комментарии к настоящему.

В одном из ранних эссе «Поезд в Париж» (1897?) Синг запечатлел поразившую его встречу с танцовщицами, заставившую его усомниться в том, что жизнь есть театр, а не арена, где гладиаторы вступают в безнадёжную схватку с хищниками. Но он также запомнил весёлость, воодушевлённость и здоровую иронию этих девушек, из-за которых его сочувственное отношение к ним сменилось восхищённым. В своём творчестве Синг сумел совместить эти качества с собственным трагически видением мира, что наполнило его пьесы драматическим единением сдержанности и страсти.

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты

1. Исландские саги. Ирландский эпос. - БВЛ, серия 1, т.8, М.: Художественная литература, 1973. – 862 с.
2. Метерлинк, М. Пьесы. Избранное. /Пер. с нем. М.: «Гудъял-Пресс», 1999. – 528 стр.
3. Похищение быка из Куальнге. - М.: Наука, 1985. – 496 с.
4. Поэзия Ирландии. – М.: Художественная литература, 1984. – 479с.
5. Предания и мифы средневековой Ирландии. - Л.: Издательство МГУ, 1991. – 282 с.
6. Смирнов А.А. Ирландские саги, - Л.: Академия, 1929
7. Сказания красного дракона. Волшебные сказки и предания кельтов. Серия "Золотая ветвь" (под общей ред. А. Платова). - М.: Менеджер, 1996. – 415 с.
8. Сквозь волшебное кольцо. - М.: Правда, 1988. – 479 с.
9. Честертон, Г.К. Эссе, статьи и «Чарльз Диккенс»/Пер. с англ. Н. Трауберг. – М., 1995. – 367 с.
- 10.Шоу, Б. Письма / Общ. Ред. А.А. Елистратовой. – М.: Наука, 1971. – 398 с.
11. AE Deirdre: a legend in three acts / Introd. by Herbert V. Fackler. - Chicago (Ill) : De Paul University, 1970. - 34р. Впервые пьеса была опубликована в "All-Ireland Review" / ed. by O'Grady S. Act One "The Flight of Deirdre" on July 6, 13, 20, 1901; Act Two "The Recall of the Sons of Usna", October 26, November 3, 1901; Act Three "The fate of the Sons of Usna", February 8, 15, 1902)
12. AE Letters from AE / Selected and edited by Alen Denson.- London, 1961
13. Celtic Fairy Tales / Ed. by Jacobs J. - London: Studio Editions, 1994.

– 330 p.

14. The Collected Letters of J.M. Synge, II Vol./Ed. By A. Saddlemeyer. - Oxford, 1984
15. Gregory, I.A. Cuchulain of Muirtchemne: the Story of the Men of the Red Branch of Ulster.- Gerrard Cross, Smythe, 1970. – 272 p.
16. Gregory, I.A. Lady Gregory's Journal, 1916-1950 / Ed. by L. Robinson. - Dublin: Putnan, 1946
17. Gregory, I.A. Poets and Dreamers: Studies and Translations from the Irish. - Gerrard Cross, Smythe, 1974. – 286 p.
18. Gregory, I.A. Seventy Years: being the autobiography of Lady Gregory. - Gerrard Cross, Smythe, 1974
19. Hull, E. Cuchulain, the Hound of Ulster. - London: Harrap, 1911. – 279 p.
20. Hyde, D. Literary History of Ireland. - New York, 1967. – 654 p.
21. Synge, J.M. Collected Works in IV vol. - Bucks., Gerrard Cross, Smythe, 1988
22. Synge, J.M. The Complete Plays / with an introd. and notes by T.R. Henn.- London: Methuen, 1981
23. Pearsall R. Legends of Ireland. Tales of Magical and Mysterious Past. - Todtri productions, 1996
24. Robinson T. Stones of Aran: Pilgrimage. - Penguin Books, 1990. – 298 p.
25. Yeats, W.B. Selected Plays / Ed. By N.A. Jeffares.- London: Macmillan, 1979. – 277 p.

ОБЩИЕ РАБОТЫ

1. Андреев, М. Средневековая европейская драма: происхождение и

- становление (Х-ХIII вв.). - М.: Искусство, 1989. - 213 с.
2. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха Романтизма. М., 1980.
 3. Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. - М.: Наука, 1988. - 310 с.
 4. Аникст, А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга: История учений о драме. - М. : Наука, 1967. - 454 с.
 5. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. - М.: Прогресс, 1976. - 554 с.
 6. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. - М.: Худ. Лит., 1986. - 542 с.
 7. Бентли, Э. Жизнь драмы. - М.: Искусство, 1978. - 368 с.
 8. Гёте, И.В. Драмы в стихах / Вступ. ст., ред. И прим. Н.Н. Резанова. – М.-Л.: Худ. Лит., 1933. – 502 с.
 9. Гёте, И.В. Об искусстве / Сост., вступ. ст. и прим. А.В. Гулыги. - М.: Искусство, 1975. - 623 с.
 - 10.Гёте, И.В. Статьи и мысли об искусстве. Сб. ст. / Ред. А.С. Гущин. - М.;Л.: Искусство, 1936. – 410 с.
 - 11.Западно-европейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв.: Очерки / Рос. гос. гуманит. ун-т. Ист. - филол. фак.; Отв. ред. М.Ю. Давыдова. - Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001.- 435 с.:
 - 12.Зарубежное театральное искусство XX века. Взаимоотношения театра и литературы. Сб. науч. трудов / Ред. Е. Хваленская. - Л., 1981. - 134 с.
 - 13.Зингерман, Б. Очерки истории драмы 20 века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
 - 14.История западноевропейского театра. В 4 томах / Ред. С.С. Мокульский. – М.: Искусство, 1956

- 15.История западноевропейского театра. Том 5 / Общ. ред. Г.Н. Бояджиева, Е.Л. Финкельштейна. – М.: Искусство, 1970. – 670 с.
- 16.История западноевропейского театра. Том 6 / Общ. ред. Г.Н. Бояджиева, Б.И. Ростоцкого, Е.Л. Финкельштейна. – М.: Искусство, 1974. – 656 с.
- 17.История зарубежного театра. Часть 2. Театр Западной Европы XIX- начала XX века, 1789-1917 / Ред. Г.Н. Бояджиев, А.Г. Образцова, А.А. Якубовский. – М.: Просвящение, 1984. – 272 с.
- 18.Мокульский, С.С. О театре. – М.: Искусство, 1963. – 544 с.
- 19.О'Кейси, Ш. За театральным занавесом / Сост. Г. Злобин, ред. М. Тугушева. - М.: Прогресс, 1971. - 288 с.
- 20.Пропп, В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа.) / Коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстолог. comment. И.В. Пешкова. - М.: Лабиринт, 1998. - 512 с.
- 21.Теория метафоры: Сборник / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой, общ. ред. Н.Д. Арутюновой и Н. А. Журинской - М.: Прогресс, 1990. – 511 с.
- 22.Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы. - М.: Прогресс, 1978. - 325 с.
- 23.Хализев, В.Е. Драма как род литературы. - М.: МГУ, 1986. - 261с.
- 24.Хализев, В.Е. Драма как явление искусства. - М.: Искусство, 1978. - 240 с.
- 25.Хализев, В.Е. Теория литературы. - М.: Высш. Школа, 1999. - 398 с.
- 26.Шоу, Б. О драме и театре. - М.: Иностр. Лит., 1963. – 639 с.
- 27.Abel, L. Metatheatre. A New View of Dramatic Form. - New York: Hill and Wand, 1963. - 146 p.
- 28.Barry, J. Dramatic Structure. The Shaping of Experience. - Berkely: Univ. of California Press, 1970. - 261 p.

- 29.Clark, B.H. European Theories of the Drama. - New York: Crown, 1945. – 576 c.
- 30.Gregory, I.A. Our Irish Theatre. – New York; London, 1913
- 31.Hewitt, K. Understanding English Literature. – Oxford.: Perspective Publications, 1997.- 279 p.
- 32.Longum, L. Å Lese Skuespill: En Innføring i Drama-Analyse. - 2 udg. - Bergen: Universitetsforl., cop. 1982. - 207 p.
- 33.Playwrights on Playwrighting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco / Ed. by T. Cole; Introd. by J. Gassner. - New York: Hill and Wang, - 1982. - 299 p.
- 34.Rowe, K.Th. A Theater in your Head. - New York: Funk and Wagnalls, 1960. - 438 p.
- 35.20th century Literary Criticism / Ed. by D. Lodge. – London; N.Y., 1972. – 683 c.
- 36.Valency, M. The End of the World. An Introduction to Contemporary Drama. - New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1980. - 469 p.
- 37.Wells, S. Literature and Drama. With Special Reference to Shakespeare and his Contemporaries. - London: Routledge&Kegan Paul, 1970. - 177 p.
- 38.Yeats, W.B. Dramatis Personae. – New York: Macmillan, 1936. – 200 p.
- 39.Yeats, W.B. Essays and Introductions. – London.: Macmillan, 1961. – 530 p.
- 40.Yeats, W.B. Explorations. – London.: Macmillan, 1961. – 453 p.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ РАБОТЫ

- 41.Ирландская литература XX века: Взгляд из России. - М.: Рудомино, 1997. -
- 42.Мельницев, Г.З. Драматургическая поэтика У.Б. Йейтса.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. - М., На правах рукописи, 1998

43. Михайлова, Т.А. Кровь на снегу // Вестник Московского Университета, серия 9, Филология, М., Изд-во МГУ, 1996, №2, с. 48-56
44. Полюдова, Т.М. Драматургия У.Б. Йейтса конца XIX - начала XX веков: (Теория поэтической драмы, мастерство драматурга). - Автореферат диссертации (10.01.05.), М., 1978. – 16 с.
45. Прозорова Н.И. Драматургия Джона Синга. (К проблеме становления ирландской национальной драмы). Автореферат диссертации (10.01.05.). – М., 1977. – 15 с.
46. Ряполова, В.А. Ирландия Джона Синга. - Театр (М.), №2, 1975, с. 99-104
47. Ряполова, В.А. У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура. - М., Наука, 1985. – 270 с.
48. Ряполова, В.А. Театр Аббатства (1900-1930-е годы). Очерки. - М., «Индирик»; «Летний сад», 2001. – 176 с.
49. Саруханян, А.П. Объятия судьбы: Прошлое и настоящее ирландской литературы. - М.: Наследие, 1994. - 222 с.
50. Саруханян, А.П. Современная ирландская литература. - М.: Наука, 1973. - 317 с.
51. Тишунина, Н.В. Театр У.Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма. - Спб.: "Образование", 1995. – 234 с.
52. Benson, E. J.M.Syng. – London: Macmillan, 1982. – 167 p.
53. Bushrui, S.B. Yeats's Verse-Plays. The Versions 1900-1910. – Oxford: Clarendon Press, 1965. – 240 p.

- 54.Clark, D.R. W.B. Yeats's 'Deirdre': The Rigor of Logic // Dublin Magazine, 1985, Jan.-March, p. 13-21
- 55.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
- 56.Coxhead, E. Lady Gregory. A Literary Portrait.-London: Macmillan, 1961. – 241 p.
- 57.Coxhead, E. J.M. Synge and Lady Gregory.- Longmans, 1962. – 35 p.
- 58.Critical Approaches to Anglo-Irish Literature / Ed. by M. Allen, A. Wilcox. - Gerrard Cross, Bucks: Colin Smythes, 1989. - 193 p.
- 59.Davis, R.B. AE.- Boston, 1977. – 163 p.
- 60.Deane, S. Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature, 1880-1980.- Lnd.; Boston: Faber and Faber, 1985. – 199 p.
- 61.Denson, A. Printed writings by G.W. Russell.- Evanston: Illinois, 1961. – 255 p.
- 62.Derlin, J. J.M. Synge's "The Playboy of the Western World" and the culture of Western Ireland under late colonial rule // Modern Drama.- Ann Arbor, MI, 1998.- Fall (#2). – pp. 771-785
- 63.Dillon, M. Early Irish Literature.-University of Chicago Press, 1948. – 192 p.
- 64.Etherton, M. Contemporary Irish Dramatists. - London: macmillan, 1989. - 253 p.
- 65.Fackler, H.V. That Tragic Queen: The Deirdre Legend in the Anglo-Irish Literature.- Salzburg, 1978. – 161 p.
- 66.Fallis, R. The Irish Renaissance: an Introduction to Anglo-Irish Literature.- Dublin: Gill & Macmillan, 1978. – 319 p.
- 67.Flannery, J.W., W.B. Yeats and the Idea of a Theatre. The Early

Abbey Theatre in Theory and Practice. – New Haven and London:
Yale Univ. Press, 1989. – 404 p.

68. Grene, N. Synge. A critical study of the plays.- London, Basingstoke:
Macmillan, 1975. – 202 p.
69. Irish literary Portraits (AE).- London, 1972. – 236 p.
70. Irish Writers and the Theatere / Ed. by Masaru Sekine. - Gerrards
Cross: Smythe, 1986. - 246 p.
71. Johnson, T. O. Synge: the Medieval and the Grotesque. – Gerrards
Cross: Smythe; Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1982, - 209 p.
72. Kiberd, D. Inventing Ireland. - London, 1995
73. Kiberd, D. Synge and the Irish Language. – London: Macmillan, 1979.
– 294 p.
74. Laity. W.B. Yeats and Florence Farr: the influence of the "new
woman" actress on Yeats's changing images of women. // Modern
Drama. - Ann Arbor, 1985, v.24, #4, pp. 620-637
75. Malone, A. The Irish Drama. - Benjamin Blom, 1965. - 351 p.
76. Marcus, Ph. Yeats and the beginning of the Irish Renaissance.- Cornell
Univ. Press, 1970.
77. Maxwell, D.E.S. A Critical History of Modern Irish Drama, 1891 -
1890. - Cambridge Univ. Press, 1984. - 250 p.
78. Myth and Reality in Irish Literature / Ed. by J. Ronsley. - Waterloo
(Ont.): Wilfrid Laurier Univ. Press, 1977. – 329 p.
79. Nathan, L. The Tragic Drama of W.B. Yeats: Figures in a Dance.-
N.Y.: Columbia Univ. Press, 1965. – 307 p.
80. O'Rourke, K Did the great Irish famine matter? // J. of econ. history. -
Wilmington, 1991. - Vol. 51, N 1. - P. 1-22. - Bibliogr.: p. 20-22
81. Parkin, A. Women in the Plays of W.B. Yeats // in: Women in Irish

- Legend, Life and literature / Ed. by Gallagher, S.F. - Totowa ,(N.J.): Barnes and Noble, 1983
- 82.Quinn E.G. Longas Mac n-Uisnig, in Irish Sagas / Ed. by Dillon M. - Dublin, Cork, 1985
- 83.Reinolds, L. Irish Women in legend, Literature and Life / in: Woman in Irish Legend, Life and Literature / Ed. By Gallagher, S.F. - Totowa (N.G.): Barnes and Noble, 1983
- 84.The Theatre Business: The Correspondence of the first Abbey Theatre directors: W.B. Yeats, Lady Gregory, J.M. Synge / Ed. by A. Saddlemeyer. - Gerrard Cross, Smythe, 1982. – 330 p.
- 85.Ure P. Towards a Mythology. Studies in the Poetry of W.B. Yeats. - N.Y., Russel & Russel, 1968. – 123 p.
- 86.Watson G.J. Irish Identity and the Literary Revival. - Washington, 1994
- 87.Woman in Irish Legend, Life and Literature / Ed. by S.F. Gallagher. - Totowa (N.G.): Barnes and Noble, 1983. – 157 p.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 88.Зарубежная драматургия XX века: Библиографический указатель рус. перев. и крит. лит. на рус. яз. 1945-1980. Ч. 1-2 / Отв. ред. А.Г. Образцова. - М.: ВГБИЛ, 1982
- 89.Ирландия: Прошлое и настоящее: Указ. лит. / Сост. Е.П. Гришина, Т.П. Семёнова. - Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1998. - 62 с.
- 90.Мифы народов мира. Энциклопедия в 2х тт. - М.: Российская энциклопедия, 1997
- 91.Театральная энциклопедия. В 5 т. - М.: Советская энциклопедия, 1961 - 1967
- 92.Contemporary Dramatists. 4 Edition / Ed. by D.L. Kirkpatrick. -

Chicago; London: St. James Press, 1988. - 785 p.

93. Dictionary of Irish Literature. Vol. 1-2 / Ed. by R. Hogan - London:
Aldwych Press, 1996

94. Dramatic Criticism Index. A Bibliography of Commentaries on
Playwrights from Ibsen to the Avant-Garde / Ed. by P.F. Breed, F.M.
Sniderman. - Detroit: Gale Research Company, 1972. -1022

95. Dramatists / Ed. by J. Vinson, assoc. ed. D.L. Kirkpatrick. - London:
Macmillan, 1979. - 648 p.

96. Ellis P.B. A Dictionary of Irish Mythology.- Oxford Univ. Press,
1991. - 240 p.

97. Eyewitness Travel Guide: Ireland. - London.: Dorling Kindersley,
1997. - 384 p.

98. Griffiths T.R., Waddis C. Bloomsberry Theatre Guide. - London.,
Butler & Tanner,

99. McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. Vol. 1-4 / Gen. adv. D.
Dukore. - New York a.o.: McGraw-Hill, 1972.

100. Mercantante A.S. The Facts of File Encyclopedia of World
Mythology and Legend.- Oxford, 1988. - 807 p.

101. Stam, R. Film Theory: An Introduction. - Malden, Mass; Oxford:
Blackwell, 2000. - 381 p.

Приложение I. Поэзия Дж.М. Синга.

От переводчика.

Поэзия Джона Миллингтона Синга на русском языке существует в достаточно небольшом количестве переводов, и само поэтическое наследие писателя так же невелико. Существующий ныне корпус текстов насчитывает около шестидесяти авторских стихотворений, не считая сделанных Сингом переводов из европейских поэтов, представляющих интерес для исследователя стилистики, и сохранившихся отрывков стихотворных пьес, имеющих значение, прежде всего, для исследователя драматургии автора.

Из девяти стихотворений, опубликованных в сборнике «Поэзия Ирландии» (1988) в переводе Дубровкина, шесть принадлежат к раннему периоду творчества Синга. Период же с 1906 по 1909 год представлен несколько фрагментарно. Восполнить этот пробел призваны публикуемые пять стихотворений.

Стихи данного периода можно условно разделить на четыре категории: баллады, любовная лирика, лирика философского характера и стихотворения, имеющие социальную направленность.

Жанр баллады привлекал Синга возможностью выразить в форме стиха живое, материальное дыхание жизни. Его глубоким убеждением была необходимость оживить поэзию, приблизив ее к обыденному. В предисловии к первому сборнику своих стихов, вышедшему в 1909 году после его смерти, Синг писал: «Поэзия возвышенного всегда будет высочайшей, но когда люди теряют ощущение поэтичности обыденной жизни и не могут создавать поэзию обыденных вещей, их возвышенная поэзия легко теряет силу своей возвышенности, так же, как люди перестают строить прекрасные церкви, утеряв способность радоваться постройке торговых рядов.»

В восемнадцатом веке, по мнению Синга, связь земного и возвышенного распалась, причем первое лишилось поэтичности, а второе – человечности. «Даже если мы допустим, что высокая поэзия может благополучно существовать сама по себе, животворящие силы земного также нужны поэзии, чтобы показать, что в теле возвышенного и утонченного не течет разжиженная кровь. Не слишком греша против истины, можно сказать, что, прежде чем стих снова станет человечным, он должен научиться быть животным (*brutal*).»

Это требование Синга к поэзии имеет мало общего с эстетикой натурализма, представителей которого он обвинял в «блеклости и безрадостности» языка. «Животность» в его представлении есть не иное, как яркое чувственное восприятие действительности, находящее свое выражение в столь же яких естественных эмоциональных реакциях, свойственных народной культуре. Неудивительно, что всегда, и с большим почитанием, Синг отзывался о Рабле: «Я верю в веселость, которая, несомненно, является жизненным импульсом, данным человечеству свыше, и я думаю, что Рабле равен любому из святых».

Этот принцип, вполне очевидно применяемый автором при написании фольклорных баллад, прослеживается и в других его стихотворениях.

Любовная лирика, примером которой являются указанные три стихотворения из сборника «Поэзия Ирландии», весьма индивидуальна, основана на вполне конкретных событиях жизни автора и несет на себе отпечаток все того же живого восприятия земных радостей и горестей бытия.

Большинство философских стихотворений Синга (которые до некоторой степени могут быть объединены с любовной лирикой, в частности – *Вопрос*) затрагивают тему смерти. Во многом это обусловлено его болезнью (разновидностью рака), во многом – свойственным в целом ирландской народной культуре вниманием к смерти как одному из наиболее ярких и значительных моментов человеческого существования. Все это не могло не отразиться в его работах.

Стихотворений, имеющих выраженную социальную окраску, в творчестве Синга немного. В них часто прослеживается противопоставление возвышенного из земного, а также особым образом осмыслиается связь с традицией. Подробнее об этом см. комментарий к стихотворению *Проклятие*.

Пэтч-Шанин

Жил Шон и Мойра Прендергаст
К востоку в Карнарой
С копною сена и козой,
С дворнягою своей.

Пять фунтов роста было в нем,
Четыре фунта в ней,
Он подаяния просил
В долине Глен Карей.

Она же собирала все,
Что выбросит прибой,
И на одолженном осле
Возила торф домой.

Но как-то ночью на Самайн
Вдруг стало не до сна:
Он понял, что лежит она
Тиха и холодна.

Доныне бродит он один,
И на закате дня
Бросают женщины тюфяк
Шанину у огня.

Когда же петушиный крик
Взвьется из долин,
«Неужто, Мойра, ты мертвa?» –
Заплачет Пэтч-Шанин.

1907.

Бег-Иниш.

Пойдем плясать со мной, Катин,
На остров Бег-Иниш,
Артель вернется из Данквин –
Ты их развеселишь,
Зови и девушек с долин,
Что ткут, не разгибая спин,
И семь прядильщиц из Данквин
Плясать на Бег-Иниш.

Я стану джиги вам играть
Среди сетей сырых,
Хромые заплясать должны,
Едва услышав их.
Четыре шелковых струны
Из дальней я привез страны,
И звезды заплясать должны
Среди сетей сырых.

Не ждем ни рясу и мундир
К себе на Бег-Иниш,
А ждем, когда придет баркас
В предутреннюю тишину
С бочонком портера для нас,
Чтоб пена через край лилась,
Пока не сядем на баркас,
Покинув Бег-Иниш.

1905/1906.

Проклятие

Сестре недруга автора, которая неодобрительно отозвалась об «Удалом молодце»

Покарай, Господь, сестрицу,
Чтобы ей всю жизнь лечиться,
Порази ей почки, печень,
Дай разлиться желтой желчи,
Чтоб ей вечно побираться!
Волдырями покрываться!
Приговор произнеси,
С уважением, Дж. М. Синг.

1907.

Вопрос

Я раз спросил: А если б умер я,
За катафалком шла бы ты, любовь моя?
Стояла б рядом посреди молитв и слов,
Когда меня положат в узкий, тесный кров?

И «Нет,» - сказала ты; увидев вдруг
Живых тупиц, столпившихся вокруг
Меня – лежащего, всех остальных – живых,
Ты бы рвала зубами – в клочья – их.

1908. (Черновик датирован 28.09.08.)

(Конец книги.)

Я прочитал о Бласкетс, о Данквин,
О графстве Уиклоу, где я бродил один,
Читал про Голвей, Мэйо, Аранмор,
О людях, водоросли кладущих на костер.
Потом я вспомнил, что тот «я» был я,
И что осталось мало – смерть моя.

Ноябрь 1908.

Комментарии.

Пэтч-Шанин.

Шон, Шанин, Пэтч-Шанин – Варианты имени Шон (Sean).

Когда же петушиный крик – петух в ирландском фольклоре часто является символом связи земного и потустороннего мира.

Бег-Иниш.

Бег-Иниш – один из группы островов Бласкет в графстве Керри.

Данквин - город в графстве Керри на западном побережье Ирландии.

И семь прядильщиц из Данквин – В эссе Синга «В западном Керри» имеются следующие строки: «Шерсть для фланели иногда прядут на острове (Большой Бласкет – прим. пер.), иногда ее отдают женщинам в Данквин, которые прядут ее дешево, по столько-то за фунт. Потом ее ткут, а под конец материю отправляют на фабрику в Дингл для очистки и окончательной обработки».

Я стану джиги вам играть – Синг получил музыкальное образование и хорошо играл на скрипке, чем вызывал расположение местных жителей во время своих путешествий.

Не ждем ни рясу, ни мундир – в юношеском возрасте Синг отказался от соблюдения религиозных обрядов, и большинство священников в его произведениях – фигуры скорее комические. *Мундир* имеется в виду, прежде всего, полицейский. Полиция в Ирландии не пользовалась большой популярностью. Для обозначения стражей порядка Синг использует слэнговое слово ‘*peeler*’ от имени Сэра Роберта Пила (Sir Robert Peel, 1788-1850), английского государственного деятеля, основавшего полицию в Великобритании. Слово имеет также второе значение – шелушитель, от глагола ‘*to peel*’ – очищать, обдирать.

Проклятие.

Стихотворение относится к малочисленной категории социально-направленных и является собой любопытный пример развития жанра проклятия в ирландской литературе.

Автор использует черты древнеирландских *песен-поношений* и *песен-проклятий*, смешивая их между собой. В древней Ирландии *песнь-поношение* исполнялась профессиональным поэтом-филидом и чаще всего была направлена против короля или иного властителя. Поэт использовал силу собственного дара Слова для достижения целей. *Проклятие* было прерогативой святого и произносилось в виде возмездия за греховные поступки, причем гарантией его исполнения была не индивидуальная сила святого, а призыв к Богу или другим святым.

Синг явно не ставил перед собой цель следовать определенному канону и использовал черты обоих типов как стилистический прием, однако формально текст стихотворения ближе ко второму типу: в нем содержится апелляция к Господу и просьба об исполнении желаемого, тогда как песнь-поношение грамматически обычно оформлялась как уже исполнившееся желание.

Из традиции песен-поношений автор почерпнул тему *волдырей*, которые появлялись в результате пения на челе короля, лишая его возможности управлять народом в силу физического несовершенства.

Из других черт, свойственных ирландской поэтической традиции, следует отметить аллитерацию в строках, а также наличие не только конкретного адресата, но и вполне определенного автора. Подробнее об особенностях проклятий и песен поношений см. Т.А. Михайлова «К «грамматике» заговора (О словесной магии в древнеирландской традиции.)»

Стихотворение было написано Сингом против Маргарет Кэллендер (Margaret Callender), старшей сестры его невесты Молли Олгуд (Molly Allgood). Отношения Синга и миссис Кэллендер были натянутыми, и когда во время скандала, разразившегося после постановки пьесы Синга «Удалой молодец – гордость Запада» в январе 1907 года, она заняла позицию противников драматурга, тот ответил ей – и другим оппонентам – **Проклятием**. Первого февраля Синг писал Молли, игравшей в пьесе одну из ролей: «Мне жаль, что Пегги (уменьш. от Маргарет – прим. пер.) тебя допекает, когда тебе и без этого нелегко». А двадцать пятого марта он сообщал: «Я написал прелестное проклятие «нашей ветренице», но я почти боюсь посыпать его тебе».

Надо отметить, что, несмотря на вольное обращение Синга с древней поэтической традицией, **Проклятие** все же возымело свой «магический» эффект. В дневниках У.Б. Йейтса содержится упоминание о том, как Синг рассказал ему об этой женщине, что «с тех пор как он написал его (стихотворение), ее муж напился пьян, отправился к проститутке, заразился сифилисом, и наградил им свою жену...» «Я не знаю, - добавлял Йейтс, - откуда он узнал факты о жене и муже, но от рассказывал об этом очень правдиво и незатейливо».

Проклятие было исключено по настоянию издателя из основного текста первого сборника, но Йейтс включил его в свое предисловие к нему.

Вопрос.

Разрушительное воздействие болезни отражалось в творчестве Синга. Йейтс в эссе «Смерть Синга» (1928) писал: «Я спросил Молли, послужили ли какие-то ее слова причиной, побудившей Синга написать «Я раз спросил», и она ответила: «Он часто шутил со мной о смерти и однажды спросил: «Ты пойдешь на мои похороны?» – и я сказала: «Нет, потому что я не вынесла бы вида тебя – мертвого, а остальных – живых.»».

(Конец книги.)

Авторский текст названия не имеет. Название в скобках дано по изданию Дж.М. Синг «Собрание сочинений в 4х томах» (1982).

Бласкетс – группа островов в графстве Керри, крайняя западная точка Ирландии. Описаны Сингом в эссе «В западном Керри».

Данквин – см. комментарий к стихотворению **Бег-Иниш**.

Уиклоу – графство в восточной части Ирландии, к югу от Дублина. Там находилось поместье Сингов, где автор часто жил летом. Описано в сборнике

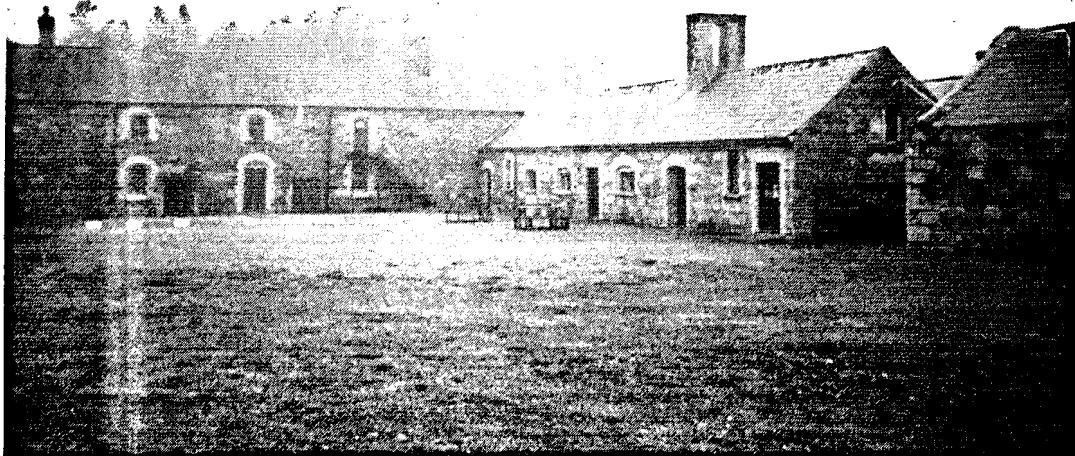
эссе «В графстве Уиклоу», а также в пьесах «Сумерки в долине» и «Источник святых».

Голвей, Мэйо, Аранмор. – Голвей, Голуэй – графство и город-порт на западе Ирландии, Мэйо – графство на западе, к северу от Голвея, где происходят события пьесы «Удалой молодец – гордость Запада», Аранмор – самый большой из Аранских островов в Голуэйском заливе. Сейчас называется Инишмор – буквально – «большой остров». Описан в крупном прозаическом произведении Синга «Аранские острова» (1907), составленном на основе заметок, сделанных автором во время поездок на острова в 1898-1902 годах.

О людях, водоросли кладущих на костер... - земледелие на скалистых Аранских островах затруднено практически полным отсутствием пригодной для этого почвы. Во время осенних штормов жители островов собирают на побережье водоросли и, пережигая их особым способом, получают искусственную почву – келп (kelp). Этот способ ограниченно практикуется до наших дней.

...Осталось мало – смерть моя... - стихотворение написано Сингом в ноябре 1908 года, вскоре после смерти матери автора и менее чем за полгода до его собственной смерти.

Приложение II. Иллюстрации.



Графство Уиклоу. Долина Дьявола. Ферма Тиглин. Здесь была написана большая часть “Дейрдре” Синга.



Аранские острова. Инишмор. Традиционный каменный дом с соломенной крышей.



Инишмор. Руины церкви Четырёх святых, около которой, по преданию, находился чудодейственный колодец, описанный в “Колодце святых”.



Инишор. “Чуть позже я шёл по единственной на острове хорошей дороге, оглядывая голые каменные поля за низкими заборами по обеим её сторонам.”
(Дж.М. Синг, “Аранские острова”)