

Татьяна Г. Прохорова

Казанский федеральный университет
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра русской литературы
420021 Казань, Россия
ул. Татарстан, д. 2

**Рецепция романтических моделей в драматургии
эпохи постмодерна
(на материале пьесы Дмитрия Липскерова *Семья уродов*)**

Постмодернизму, как известно, присущи: деконструкция ценностной системы, отрицание всех табу, принцип множественности истин, ни одна из которых не может претендовать на окончательную, размывание самого представления об истинном и ложном. Между тем, живая литературная практика свидетельствует об активизации в рамках постмодерна романтических тенденций, свидетельствующих о сохранении веры в идеальное начало, стремлении к обретению ценностных ориентиров. Естественно, возникает вопрос: что этому способствует? В свою очередь, требуют уточнения и характер проявления романтического начала в постмодернистском тексте, и, конечно, сама проблема соотношения постмодернизма и романтизма. Разумеется, в рамках данной статьи невозможно рассмотреть все эти вопросы, и все же, прежде чем говорить о том, как интерпретируются те или иные романтические образы, сюжеты, мотивы в конкретном произведении, обозначим ряд исходных положений, на которые мы будем опираться в дальнейшем.

Во-первых, методологическим фундаментом для нас служит теория о циклическом, маятникообразном развитии культуры, согласно которой в искусстве происходит периодическая смена двух архетипов: классического и барочно-романтического¹. В соответствии с этим мы исходим из понимания романтизма не только как историко-культурного феномена, но, прежде

¹ См. об этом: Дмитрий С. Лихачев, *Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили*, Наука 1973; Юрий М. Лотман, *Асимметрия и диалог*, [в:] idem, *Семь сфер*, Санкт-Петербург: Искусство 2000, с. 591–603; Игорь П. Смирнов, *Мегаистория (К исторической типологии культуры)*, Аграф 2000, с. 543.

всего, как типа художественного мышления, который обычно возрождается в кризисные апокалипсические эпохи².

Наконец, мы опираемся на работы ряда исследователей, которые отмечают „сущностное родство романтической и постмодернистской художественных парадигм”³. Так, литературовед Никита В. Гладилин по этому поводу пишет:

в произведениях современных авторов оживают такие черты литературного романтизма, как отрицание классического мимесиса, мифологический тип миромоделирования, ироническое отношение к любой реальности – внешней, внутренней, фикциональной, сомнение в тождественности субъекта самому себе⁴.

При этом исследователь подчеркивает, что типологическое сходство не исключает и ряда существенных отличий между данными художественными парадигмами:

Как известно, изначально романтизму была присуща «воля к системе»; даже ирония романтиков была формой «парадоксальной диалектики». Плюрализм реальностей для них предполагал их иерархическое соподчинение, символическое выражение трансцендентного через имманентное. Постмодернизм же [...] приемлет как данность множественность равноправных картин мира, принципиальную фрагментарность и разнородность элементов наличного бытия, [...] отрицает легитимность всякой эмансипации, индифферентно относясь и к любым бинарным оппозициям, и к требованию их снятия, находя радость именно в невозможности синтеза, в мирном сосуществовании не двух, а бесконечного множества конституирующих мир (точнее, миры) гетерогенных элементов⁵.

Учитывая сказанное, обратимся к творчеству популярного российского писателя Дмитрия Липскерова, произведения которого представляют собой сложное переплетение постмодернистских, романтических, необарочных, реалистических, сюрреалистических тенденций. Дмитрий Липскеров

² См: Николай П. Гуляев, Ирина В. Карташова, *Введение в теорию романтизма*, ТвГУ 1991; Ирина В. Карташова, *Итоги изучения проблем романтизма в отечественном литературоведении*, [в:] *Литературоведение на пороге XXI века*. Материалы международной конференции 1997, Рандеву АМ 1997, с. 277–281; Василий М. Толмачев, *От романтизма к романтизму*, Издательство МГУ 1997, с. 363.; Галина А. Токарева, *Романтизм и романтический тип сознания* [Электронный ресурс], <http://rudocs.exdat.com/docs/index-79316.html>.

³ Никита В. Гладилин, *Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария)*, Издательство Литературного института им. А. М. Горького 2011, с. 348; Георгий А. Фролов, *Немецкий постмодернизм и романтизм: диалог и вызов*, [в:] *Мир романтизма*, ТвГУ 2002, т. 7 (31), с. 62–67.

⁴ Никита В. Гладилин, *Постмодернизм и романтизм в романе Б. Штрауса «Молодой человек»*, „Известия Уральского государственного университета” 2010, № 3 (79), с. 158–169. [Электронный ресурс] [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0079\(01_\\$03-2010&xsl=showArticle.xslt&id=a16&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0079(01_$03-2010&xsl=showArticle.xslt&id=a16&doc=../content.jsp)

⁵ *Ibidem*.

известен, прежде всего, как прозаик, но не стоит забывать, что начало его творческого пути связано с драматургией. Именно в его пьесах, созданных в конце 1980-х годов, формируются те особенности поэтики, которые затем получают развитие в его рассказах, повестях, романах. Критики дают весьма разноречивые оценки прозы Липскерова, определяя ее то как пример „магического реализма”, то как феномен постмодернизма, что же касается его драматургии, то она практически не исследована. Вопрос о романтизме применительно к произведениям Липскерова также еще не затрагивался, между тем совершенно очевидно, что в его творчестве воплощается тип художественного мышления, ориентированный на пересоздание действительности.

Цель нашей работы – выяснить, как функционируют романтические модели в постмодернистском тексте. Это, в свою очередь, предполагает выявление интертекстуальных связей, адресующих к романтическим источникам, прояснение вопроса о характере трансформации типа романтического героя, конфликта, типичных сюжетных моделей, присущих романтическим произведениям. Материалом изучения в нашей работе является пьеса Дмитрия Липскерова *Семья уродов*, как наиболее показательное в плане интересующей нас проблемы произведение.

Пьеса открывается обширнейшей ремаркой, которая не просто дает описание места действия, сценической обстановки, с которой начинается знакомство читателя/зрителя с действующими лицами, но эта ремарка содержит своего рода „ключи”, значимые для понимания стилистики всей пьесы и для выражения авторской стратегии как в плане организации действия в целом, так и интерпретации образов персонажей.

Прежде всего, обращает на себя внимание гиперболическая, со множеством броских деталей, театральная образность, что уже позволяет высказать предположение о проявлении романтической традиции. И хотя в той же ремарке, казалось бы, обнаруживают себя черты, генетически восходящие к так называемой „мещанской драме” с присущей ей установкой на жизненную достоверность, приземленность, но здесь эти бытовые детали утрируются в духе сказочной поэтики. В результате создается впечатление, будто перед нами некое загадочное пространство, в котором совмещаются детали обстановки убогого жилища бедняков, избушки Бабы-яги или обиталища трех медведей из знаменитой русской сказки и детали интерьера замка эпохи раннего средневековья:

Действие происходит в центральной комнате большого дома, окна которого выходят на окраину села. Вдалеке угадывается купол часовенки или церквушки. Очертания ее размыты, потому что стекла окон засалены и закопчены. Посреди комнаты стоит саморубленный стол, тяжелый и неуклюжий, на квадратных ножках, сделанный из цельных стволов деревьев, которым придана квадратная форма. Кое-где осталась отслаивающаяся кора. На столе неровной пирамидой грязная посуда, простые тарелки, эмалированные кружки, алюминиевые и деревянные ложки, кастрюля с облупившимся боком,

мятый самовар... В стену из некрашеного посеребристого бруса вделан камин. Он лишен изыска и представляет собой квадратную, покрытую густым слоем сажи нишу, в которой среди угольев и недогоревших дров лежат металлические прутья с остатками нанизанной на них рыбы...

*Другая стена – обратная сторона русской печи, основная часть которой в другом помещении. [...] Возле камина огромное кресло, на котором свободно могли бы уместиться два взрослых человека. Пожалуй, кресло выглядело бы даже красивым, если бы оно не было таким старым и потрескавшимся... [...] Большое зеркало... [...] Всплохи заката на самоваре... Слабый колокольный звон... [...]*⁶.

В этой же ремарке проявляет себя интертекстуальность, присущая данной пьесе. Причем тексты, к которым отсылает нас автор, тоже в основном принадлежат романтической традиции. Прежде всего, это роман Виктора Гюго *Собор Парижской Богоматери*. На связь с этим выдающимся произведением французского романтизма, во-первых, прямо указывает характерная деталь интерьера, которая будет неоднократно повторяться в дальнейшем, обозначая некий перелом в ходе развития действия, – иллюстрация, на которой „изображен Квазимодо, умирающий на груди Эсмеральды [...]” (79). Во-вторых, в этом плане примечательна интерпретация образа горбуна, появляющегося сразу после упоминания о колокольном звоне:

В комнату входит Хатдам. Это огромного роста горбун. Его горб тяжел и покат, как холм. Из-под густых сросшихся бровей смотрят цепкие азиатские глаза. Горбун одет в грязную робу [...] Хатдам, сильно хромя на левую ногу, проходит в комнату, оглядывает грязный стол, глухо рыча, ставит возле камина лопату, снимает рюкзак. Мельком взглянув на себя в зеркало, снимает верхнюю часть робы, оставаясь в нательной рубахе. Идет к рукомойнику, долго и тщательно моется, разбрызгивая вокруг себя воду. [...] Тяжело вздохнув, направляется к шкафу, [...] Достает из него черную рубаху с большим белым воротником, похожим на жабо. Надевает ее. Снимает сапоги и грязные штаны, взамен надевает чистые полотняные и обувает ноги в крепкие башмаки с блестящими пряжками. Порывшись в карманах штанов, выуживает перстень с зеленым камнем. Включает свет, некоторое время любуется на него камнем. Надевает перстень на средний палец. Закрывает глаза и, стоя спиной к двери, что-то бормочет... (79–80).

В приведенной цитате обращает на себя внимание присущая произведениям Липскерова установка на карнавализацию и театрализацию поведения героев. Горбун словно намеренно демонстрирует условность всей ситуации и свою готовность к трансформации одной роли в другую. В контексте сказанного выше примечателен тот факт, что горб в народных действиях часто являлся атрибутом ряженого. В связи с этим вполне оправданной видится и намеренная „ошибка”, содержащаяся в ремарке: у Виктора

⁶ Дмитрий Ликсперов, *Семья уродов*, [в:] idem, *Школа для эмигрантов: пьесы*, АСТ: Астрель 2007, с. 78–79. В дальнейшем ссылки на данное издание будут даваться в тексте работы с указанием в скобках цитируемой страницы.

Гюго умирающий Квазимодо никак не мог оказаться на груди Эсмеральды, поскольку она погибает раньше, чем он. Такое расположение фигур на иллюстрации можно воспринять как пластическое воплощение принципа инверсии, который у Липскерова становится концептуально значимым, структуро- и сюжетообразующим. Инверсия обозначает не просто перестановку, не просто нарушение принятого порядка, но и взаимодействие противоположностей, то есть она напрямую связана с мотивом трансформаций и метаморфоз, который лежит в основе практически всех произведений Д. Липскерова, как драматургических, так и прозаических.

В качестве своеобразных знаков, предвосхищающих карнавализованные превращения, которые будут происходить в пьесе, можно воспринять и упоминание в ремарке о том, что изображено на других иллюстрациях, висящих на русской печи: „то ли Ричард III, то ли Тулуз Лотрек, а может, и еще кто...” (79). [Выделено мною – Т. П.]. Именно готовность к трансформациям, превращениям в кого и во что угодно отличает героев Липскерова и саму художественную реальность в его произведениях.

В контексте всего сказанного вполне логично появление еще одного персонажа, о котором говорится в первой ремарке:

Скрипит дверь... Появляется Александро.

Александро в обтягивающей полную с небольшой грудью фигуру кофте. Ноги Александро обтянуты штанами, похожими на лосины. Отчетливо виден мужской бугорок. Волосы на затылке стянуты в пучок и перевязаны красной лентой. В руках удочка и небольшое ведерко [...] (80).

Гермафродит – это, фактически, конкретное воплощение инверсии. Причем, согласно мифологии, он символизирует не только ”интеграцию противоположностей, счастье в единстве, [...] пра-божество, неразделимое супружество, прошлое и будущее, день и ночь...”, но одновременно и „внутренний конфликт, внутреннее сопротивление, [...] гармонию и дисгармонию”⁷.

Казалось бы, Александро – это типичный постмодернистский персонаж, в котором воплощается характерное для постмодерна нарушение любых табу, готовность к соединению несоединимого. Неслучайно исследователи полагают, что „постмодерный текст имеет в своей основе сугубый оксюморон – развенчивающую апологию (или апологетическое развенчание)”⁸. Но одновременно тип гермафродита, представленный в мифах самых разных народов, может быть воспринят и как новая постмодернистская модификация

⁷ См: Владислав Копалинский, *Словарь символов*, пер. с пол. В. Н. Зорина, ФГУИПП «Янтар. сказ.» 2002, с. 49.

⁸ Нонна П. Беневоленская, *Русский литературный постмодернизм: Истоки и предпосылки*. Серия „Современный литературный процесс”. Вып. 1, Факультет филологии и искусств СПбГУ 2010, с. 4.

романтического героя – исключительной личности, экзотического персонажа, к которым так тяготели романтики. В пьесе Липскерова уродство как проявление исключительности получает следующее обоснование: „совершенство – это смерть для воображения. Совершенство возбуждает лишь низменное чувства. А в человеке должен быть какой-нибудь недостаток, отличающий его от других” (85).

У Липскерова принцип исключительности еще и гиперболизируется, в результате чего возникает мир гротеска. В пьесе перед нами проходит настоящий парад уродов: хромоногий горбун Хатдам, гермафродит Александро, сиамские близнецы Соня и ее брат-олигофрен по прозвищу Дурак. При этом за каждым персонажем проступает либо литературный, либо мифологический двойник, либо и то, и другое. Образы Александро и сиамских близнецов отсылают к мифологическим персонажам (гермафродитам, андрогинам), в которых соединены мужское и женское начала, мудрость и глупость, день и ночь, и таким образом выражено стремление к обретению идеала Целого. В связи с этим неслучайно Дурак почти всегда спит, в то время как Соня бодрствует. И если ее брат слабоумен, то сама Соня – умна, это творческая личность, ее рассказы публикуются в журналах.

В Хатдаме оживает романтический тип благородного дикаря. Причем его „дикарство” намеренно акцентируется: Хатдам появляется на сцене, „глухо рыча” (79), и завершает действие его „могучий рев” (136). Одновременно ему сопутствует и мотив некой мистической, странной болезни: его мучают припадки, напоминающие эпилептические, но при этом из его горба „мощной струей вырывается дым” (96). Подобные припадки по ходу пьесы повторяются трижды. Заметим, что, согласно древним народным поверьям, горбатость, тем более в сочетании с другими аномалиями, означает принадлежность к „чужому”, нечистому миру⁹. Напомним, что Квазимодо люди также не любили за его уродство, оскорбляли и смеялись над ним.

История Хатдама в основном выстраивается по канве сюжета Гюго о любви Квазимодо к Эсмеральде. В герое Липскерова, как и в герое Гюго, сочетаются физическое уродство и внутренняя красота, бескорыстие. Его тоже мучает неразделенная любовь к красавице. Он видит в ней Эсмеральду. Правда, как выясняется, его Наташа – весьма меркантильная особа, обманывающая несчастного горбуна и использующая его в целях банальной материальной выгоды, отчего страдания Хатдама лишь усугубляются.

В финале проясняется еще одна деталь, на которой акцентируется внимание с самого начала пьесы. Она тоже связана с романом Гюго. Уже в первой ремарке подчеркиваются некие странные действия Хатдама: „внезапно останавливается, смотрит на пол, подпрыгивает, пружинит на досках. Хромает

⁹ См.: Елена Е. Левкиевская, *Горб*, [в:] *Славянские древности: этнолингвистический словарь*, Международные отношения 1995, т. 1, с. 521.

обратно к камину, развязывает рюкзак, достает из него молоток и гвозди, вгоняет несколько гвоздей в подозрительное место” (80).

Эти действия Хатдам будет повторять неоднократно, и только в самом конце он признается, что в подполе похоронил убитого им отца. Мы узнаем, что пьяный отец избивал его, и именно он повредил Хатдаму позвоночник. Мотив убитого отца, о котором сам герой говорит, что он был хороший, позволяет вспомнить и об убийстве, совершенном Квазимодо, когда он сбрасывает с собора человека, которого почитал как отца – Клода Фролло.

Согласно древним представлениям, горбун не просто фигура мистическая, но одновременно он принадлежит всему тому, что связано с Началом. В связи с этим вполне закономерно, что в „семье уродов” именно Хатдам выступает в роли отца. Коммуна, которую он создал, воспринимается как реминисценция к Двору чудес из романа *Собор Парижской Богоматери*. Герои Липскерова – тоже отверженные, тоже находятся в конфронтации с обществом. И если Квазимодо делают дважды несчастным его горб и темное происхождение, то о героях Липскерова можно сказать то же самое: Хатдам забрал Александро и близнецов из интерната для инвалидов. Кстати, именно там Сониному брату-олигофрену и дали прозвище Дурак, и теперь даже сестра не называет его иначе. Все они – подкидыши, отличие лишь в том, что Александро не знает, кто его родители, а близнецам известно, что их мать – киноактриса и что именно она сдала их в интернат.

Хатдам научил этих несчастных ловить рыбу, и теперь рыбалка стала их основным занятием. Неслучайно все разговоры героев постоянно возвращаются к этой теме: что приготовить из рыбы, где лучше ловится, кто и сколько поймал, обида, что жители села стремятся прогнать их с рыбных мест... В этом можно усмотреть ироническую трансформацию романтической модели естественного человека, живущего одной жизнью с природой и тем самым противопоставленного миру цивилизации.

Само место действия – дом на окраине села – уже предполагает конфликт, бесконечно варьирующийся в романтических произведениях: мир уродов, где все не по правилам, но где есть место любви, состраданию, творчеству, и мир обычных людей, следующих стереотипам, боящихся всего странного. Неслучайно, помимо очевидных отсылок к Гюго, в пьесе также очевидны реминисценции к творчеству Александра Ивановича Куприна и, прежде всего, к его повести *Олеся*, героиню которой, как и ее бабушку Мануйлиху, селяне считали колдуньей. В пьесе Липскерова диалогические связи с Куприным особенно заметны в эпизодах, где ярко выражен конфликт жителей села и „уродов”, которых они называли дьявольским отродьем. Отсюда – камни, летящие в окна дома, запрет на хождение в церковь, избиение Сони, попытки надругаться над Александро.

Помимо отсылок к *Олесе*, в пьесе Липскерова купринский текст проступает и в сюжетной линии, связанной с тайным поклонником, который

пишет письма Александру. Здесь в пародийном ключе преломляется сюжет *Гранатового браслета*, причем пародируется не только событийная канва купринской повести, но и сам стиль писем ее героя – Желткова:

Александр. [...] он очень странный... [...] Все скрывается. Как будто невидимка. [...] Может, он некрасив? Зато у него, наверное, душа чистая. [...] Он пишет, что переполнен любовью, как река, в которую спадают снега... Как ты думаешь – это на слух хорошая фраза или штамп поэтический? [...] мне кажется, что я это уже слышала где-то....

Хатдам. Он тебя обнимал?

Александр. Я же его никогда не видела... Мы переписываемся (84, 85).

И, наконец, как косвенную отсылку к Куприну можно воспринять появление в пьесе Липскерова персонажа из цирка – импресарио Фокса, пришедшего в дом Хатдама, чтобы пригласить Соню с Дураком выступать в его труппе. Как известно, тема цирковой жизни, как и тема отверженных, – в творчестве Александра Куприна является сквозной.

Композиция пьесы *Семья уродов* строится по принципу: тезис – анти-тезис – возвращение к исходному тезису, то есть, здесь тоже реализуется принцип инверсии. При этом романтическая модель – исключительные герои и враждебность мира по отношению к ним – сохраняется как некая неизменная составляющая. С самого начала герои находятся в конфронтации с миром вследствие своего уродства. Затем, когда вдруг „все перевернулось” (114), когда уродство становится приметой окружающего мира, а сами уроды его утрачивают, ситуация не меняется: для всех они по-прежнему остаются ненормальными, поэтому враждебность к ним сохраняется, в окна дома Хатдама вновь летят камни. И, наконец, когда всё вдруг возвращается „на круги своя”, отверженные остаются отверженными. Более того, как это часто бывает, повторение исходной ситуации позволяет увидеть, насколько она усугубилась. Если вначале у Хатдама была мечта о том, что Наташа его полюбит, то в конце, когда он получает письмо, разоблачающее ее истинные намерения, герой лишается этой надежды и своей любимой. Если вначале у Александру был некий тайный воздыхатель, то в конце уже никто не пишет любовных писем. И, наконец, „семью” собираются покинуть близнецы, так как Соня решила дать согласие Фоксу выступать в цирке.

Композиция пьесы *Семья уродов* еще раз демонстрирует схождение романтической и постмодернистской художественных парадигм. С одной стороны, в самом построении пьесы и отдельных ее эпизодов выражены постмодернистские идеи симулятивности реальности, относительности всех ценностей, множественности истин. Примечательно в связи с этим и то, что Александру в одних сценах выступает как женщина, в других – как мужчина, соответственно, меняются и особенности его мировидения, и манера говорить. Не менее показателен и эпизод, когда у Александру вдруг рождается

ребенок, причем происходит это именно тогда, когда „все перевернулось” и наступило „время уродов”, которые в одночасье заполнили весь мир.

Александро. Стране нужны герои, а женщины рожают уродов. А я рожу Бога (114).

Но едва только Бог родился, как сразу и умер. И тут же поумневший Дурак вдруг заявляет:

Это дьявол в личине Бога родился. А Богу незачем рождаться, он уже давно рожден. [...] Дьявол многолик. Он является под разными обличьями. А Богу-то зачем от женщины... Это уже один раз было... Это, бесспорно, дьявол, а потому его Бог тут же и низвергнул (118, 119).

В результате было решено сжечь мертвого младенца – то ли Бога, то ли дьявола. В этом эпизоде можно усмотреть пародийную версию ницшеанских идей – смерти Бога и сверхчеловека. Вообще исследователи вполне справедливо считают, что „если говорить о мыслителях, чьи идеи оказали наиболее существенное влияние на формирование и развитие идей постмодернизма, то на передний план выходит фигура Фридриха Ницше”¹⁰. Но это тема особого разговора.

В пьесе Липскерова, во всех ее трансформациях проявляет себя не только постмодернистский релятивизм, но и принцип, который сформулировал еще Николай Я. Берковский: „возможность, а не заступившая ее место действительность – вот что было важно для романтиков”¹¹. Релятивизм у Липскерова в итоге сам становится игровым приемом, за которым скрывается вполне классическая романтическая антитеза, оставляющая неизменным конфликт исключительной личности и мира посредственности. Тема уродства является в данном случае своеобразным лакмусом, проявляющим этот конфликт.

Таким образом, из всего сказанного можно сделать вывод, что в постмодернистской пьесе Дмитрия Липскерова *Семья уродов*, пусть по принципу притяжения/отталкивания, но все же продолжается романтическая традиция, обнаруживающая себя и в типологии героев, и в специфике сюжетостроения, композиции, и в характере развития конфликта, и через интертекстуальные связи.

¹⁰ Владимир А. Емелин, *Ницше и постмодернизм* [Электронный ресурс], <http://emeline.narod.ru/nietzsche.htm>

¹¹ Николай Я. Берковский, *Романтизм в Германии*, Художественная литература 1973, с. 37.

Reception of Romantic Models in Postmodern Drama
(Dmitriy Lipskerov *The Family of Freaks*)

(Summary)

The article shows how the romantic type of artistic mentality manifests itself in postmodern epoch. The main goal here is to study the reception of romantic plot, romantic heroes and conflict on the basis of Dmitriy Lipskerov's drama *The Family of Freaks* – to show their transformation, peculiarity of the structure and its intertextuality.

Key words: postmodernism, romantic mentality, transformation, inversion, parody, intertextuality, Dmitriy Lipskerov, Victor Hugo, Aleksandr Kuprin.