

motives in “The Sisters” are colour motives, religious and death themes as well as the theme of spiritual paralysis of dubliners.

Key words: literary text; decoding stylistics; thematic field; types of foregrounding; James Joyce.

УДК 830-21

МОТИВ ПОБЕГА В ПЬЕСЕ В. ХЕРРНДОРФА И Р. КОАЛЯ «ЧИК. ГУДБАЙ, БЕРЛИН!»

Д.С. Шаманова

*Научный руководитель: Н.Э. Сейбель,
доктор филологических наук, профессор (ЮУрГГПУ)*

В статье рассматривается мотив побега в пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!». Дается обзор литературных эпох, для которых «побег» становится наиболее важным мотивом. Выстраивается типология осознанного/неосознанного, целенаправленного/бесцельного, связанного и не связанного с возвращением побега. Пьеса Херрндорфа и Коаля анализируется с точки зрения побудительных причин побега, того, как выстраиваются отношения главных героев со встреченными ими людьми, специфики возвращения. Итог этого побега – переосмысление отношений с близкими и своей собственной жизни.

Ключевые слова: мотив; побег; немецкая драма; современная драма.

Понятие «мотив» разрабатывается в литературоведении с начала XX века и не утратило своей актуальности. При всей его изученности существует несколько подходов, дающих разные направления исследования. Так, А.Н. Веселовский, формалисты и структуралисты понимали мотив как минимальный элемент сюжета. В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо и М.Л. Гаспаров разложили его на отдельные функции и сузили до глагола-действия. В.И. Тюпа и отчасти И.В. Силантьев расширяют понятие мотива, относя к нему детали, ситуации и т.д. «Мотив как таковой, – пишет И.В. Силантьев, – представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий..., в центре <которой> собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий нарратива» [Силантьев 2009: 39]. В своей монографии Н.Э. Сейбель выделяет следующие черты феномена «мотив»: обусловленность мифологическими, психологическими, бытовыми факторами, фольклорная природа, связь с общекультурной традицией; неразложимость; предикативность; репродуктивность, связь с другими мотивами [Сейбель 2006: 34–37].

Рассматривая мотив побега в пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!», мы будем опираться на следующее определение: «Мотив – это воплощенный через повторяемость и сочетание с другими

мотивами, обладающий динамичностью внутри текста вариант универсального инварианта, семантически целостную основу которого составляет действие или состояние персонажа» [Сейбель 2006: 39].

В нашей статье мы будем рассматривать мотив побега в пьесе современных немецких драматургов В. Херрндорфа и Р. Коала «Чик. Гудбай, Берлин!».

Путь является устойчивым мотивом в литературе «побега», так называемой литературы «escape», где предстает как бегство от самого себя, от проблем, от взросления.

Мотив побега появляется в литературе еще со времен романизма (В.-Г. Вакенродер «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» (1797), А. де Мюссе «Исповедь сына века» (1836), М.Ю. Лермонтов «Мцыри» (1840) и т.д.), где романтический герой убегает от привычной жизни ради обретения свободы, творчества, счастья – своего или чужого. Например, Октав, главный герой «Исповеди сына века», в конце романа уезжает в Берлин, оставив свою возлюбленную, чтобы не причинять ей страданий: «Час спустя почтовая карета спускалась с невысокого холма у заставы Фонтенбло. Молодой человек сидел в ней один. Он в последний раз взглянул на свой родной город, видневшийся в отдалении, и порадовался тому, что из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным» [Мюссе 1958]. Литература конца XIX – начала XX века также активно обращается к мотиву побега. Например, в романе М. Твена «Приключения Гекельберри Финна» (1884) побег является частью приключенческого сюжета.

В XX веке литература «побега» изначально представляла собой сюжеты «о бегстве из лагерей военнопленных во время первой и второй мировых войн» [Николюкин 2001: 1246] (Г. Хервей «Птицы в клетке» (1940), Э. Уильямс «Деревянная лошадь» (1949), К. Воробьев «Это мы, господи!» (1943), М. Шолохов «Судьба человека» (1957), В. Быков «Сотников» (1970) и т.д.). К такой литературе можно отнести тексты, где герой сбегает из тюрьмы (В. Набоков «Приглашение на казнь» (1935), А. Шарьер «Мотылек» (1969), С. Кинг «Побег из Шоушенка» (1982) и т.д.). В военной и тюремной литературе побег не является спонтанным поступком. Здесь он представляет собой взвешенное решение, мотивированное стремлением человека к свободе.

Далее мотив бегства получил свое развитие в таких текстах, как «Вся королевская рать» Р.П. Уоррена, «Беги, Кролик, беги» Дж. Апдайка, «Поколение X» Д. Коупленда и др. Этот побег не связан с внешними обстоятельствами, ограничивающими свободу героя, он предстает бегством от самого себя, от своей жизни. Изменяется семантика мотива «побег» – теперь бегство не является вынужденным из-за ограничения свободы в физическом плане (плен, тюрьма, сумасшедший дом), теперь он

опирается на чувственный план (эмоциональное состояние героя). Побег в таких текстах чаще всего спонтанен, не подготовлен, бесцелен. Обычно бегству способствует угнетенное состояние героя: он недоволен своей жизненной ситуацией, поэтому убегает.

Ко второй половине XX века герой эскапической литературы «молодеет». В начале века герой такой литературы – это взрослый человек: так, например, герою Р.П. Уоррена из романа «Вся королевская рать» Вилли Старку 40 лет. Герою Апдайка из романа «Беги, Кролик, беги» уже 26. Позже героями эскапической литературы становятся не только молодые люди, но и подростки.

В подростковой литературе побег – часто повторяющийся элемент сюжета (Дж. Грин «Бумажные города», Дж. Селинджер «Над пропастью во ржи», Кр. Нестлингер «Ильза Янда, лет – четырнадцать» и др). Для героя-подростка побег – это, прежде всего, попытка изменить свою жизнь, своеобразный бунт против сформировавшихся устоев, бунт против прежнего существования, «это способ разрешить кризисную ситуацию, ничего в ней не решив» [Дольто: URL].

Мы рассмотрим мотив подросткового побега в пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!». Вольфганг Херрндорф родился в 1965 в Гамбурге, умер в 2013 году в Берлине. Большой успех ему принес роман воспитания «Чик», который в течение года был в списке немецких бестселлеров. В 2008 году он был награжден Немецкой премией за лучший рассказ, номинирован на премию Лейпцигской книжной ярмарки, награжден премией Клеменса Брентано за роман «Чик», премией Ганса Фаллады, премией Лейпцигской книжной ярмарки в категории «беллетристика» за роман «Песок». Его младший соавтор – известнейший на сегодняшний день драматург – Роберт Коаль родился в 1972 году в Кельне. Он изучал юриспруденцию, литературоведение, историю и философию в свободном университете в Берлине. Работал ассистентом Кристофа Шлигензифа, затем в литчасти Немецкого драматического театра Гамбурга, в Цюрихском драматическом театре Кристофа Марталера, Ганноверском драматическом театре, с 2009 года завлит в Дрезденском государственном театре. Пьеса – их единственный совместный литературный опыт и представляет собой самоинсценировку романа воспитания Херрндорфа «Чик». Премьера их пьесы «Чик. Гудбай, Берлин!» состоялась 19 ноября 2011 года в Дрезденском государственном театре в постановке Яна Гелера.

В современной подростковой драме побег становится типичной реакцией становящегося героя на мир: «Если образ ребенка, страдающего из-за нерационально устроенного мира взрослых, давно и основательно освоен театром жестокости, то направленность данных пьес непосредственно на детскую аудиторию вполне логично не

предполагалась. В последние годы целый ряд самых значительных авторов откликается на призыв театров создавать произведения о подростках и для подростков» [Доценко 2012: 57]. Своего рода выход из ситуации, когда «взрослый меняется местами с ребенком, возлагает на него взрослые проблемы» [Сейбель 2017: 84], – путешествие, в которое отправляется разрывающий связи с не устраивающим его миром ребенок. «Новый всплеск молодежного нонконформизма» [Ловцова 2018: 6] выражается в появлении таких сюжетных схем, которые до сих пор были мало востребованы драматургией в силу особенностей сценического пространства и времени. В драме Херрндорфа и Коаля, в частности, перед нами, во-первых, «рассказ на сцене»: главный герой Майк постфактум рассказывает, как, почему произошел побег, к чему привел, какие выводы заставил сделать; во-вторых, набор сцен – путевых картин, сопровождающихся комментарием главного героя, решившего вместе с вновь приобретенным приятелем «просто уехать к чертям» [Коаль, Херрндорф 2015: 404].

Главный герой, Майк Клиггерберг, чувствует себя несчастным. Его мать страдает алкоголизмом, отец изменяет матери, пока она лечится в клинике от своей зависимости, в классе Майк – аутсайдер, влюбленный в самую красивую девочку школы. Конфликт Майка со взрослыми и одноклассниками подталкивают его к бегству с новым одноклассником, Андреем Чихачевым, тоже аутсайдером. Сам побег не решает проблему, это скорее способ повлиять на ситуацию, который по сути ничего не решает, а впоследствии даже усугубляет проблему.

Побег героев пьесы «Чик, Гуд бай, Берлин» неподготовлен и спонтанен. Это побег-бунт двух аутсайдеров, которых не пригласили на вечеринку самой красивой девочки школы. До Чика у Майка не было друзей, он плохо общался с людьми: «*Майк*. Можно быть скучным и не иметь друзей одновременно. И боюсь, это как раз мой случай. Я не очень-то умею общаться» [Коаль, Херрндорф 2015: 394]. Чик тоже не завел друзей, когда поступил в школу Майка, – одноклассники считали его странным и распускали про него слухи: «*Майк*. Конечно, ходили всякие слухи про Чечню, Сибирь, Москву, русскую мафию, контрабанду оружия – чего только не говорили» [Коаль, Херрндорф 2015: 398]. Первая причина побега – низкая самооценка героя. Майк считает себя скучным, недостойным дружбы и внимания, и это проявляется в его отношении к тому, что Татьяна не пригласила его на свою вечеринку: «*Майк*. Как потом выяснилось, она не пригласила только троих из класса. Нацика, Чика и меня. Понятное дело: зачем ей русские, нацисты и идиоты?» [Коаль, Херрндорф 2015: 398]. Он чувствует обиду, но не обижается на Татьяну – он пытается разумно объяснить себе ее поступок. Вторая причина – недоумение, неуверенность, чувство несправедливости в

отношениях со взрослыми, живущими, как кажется мальчику, двойными стандартами: мать призывает «говорить обо всем» [Коаль, Херрндорф 2015: 395], учитель обвиняет в бесстыдстве, «взрослый» юмор равно принимается и родительскими компаньонами по теннису, и учебным классом, но, оказывается, невозможен публично: «Я ничего не понял. И до сих пор не понимаю» [Коаль, Херрндорф 2015: 396]. Основу, самоощущения героя, сбегающего из дома, составляет целый комплекс черт: «инфантилизм взрослых, агрессия подростков, стыд друг за друга представителей разных поколений, ощущение жизни как игры, боязнь ответственности, бытовая неустроенность» [Сейбель 2017: 84].

Изначальные отношения всех – почти без исключения – персонажей – это отношения отталкивания.

Чик и Майк, устраивая себе свое собственное спонтанное приключение, свою «вечеринку», «разрывают» цепь болезненной коммуникации, составляющей суть их взросления в консервативной школьной среде.

Путь героев начинается с того момента, когда Майк с Чиком заявляются на вечеринку Татьяны, где Майк дарит ей рисунок Бейонсе. Майк безответно влюблен в Татьяну, она не замечает его, но, несмотря на это, он интересуется ее увлечениями: «*Майк*. Мне хотелось подарить Татьяне что-нибудь необычное. И вот я сходил в магазин, купил довольно дорогой модный журнал с портретом Бейонсе на обложке и начал рисовать» [Коаль, Херрндорф 2015: 399]. Татьяна не рада их появлению: «*Майк*. Я видел, что он (Чик) заговорил с Татьяной и что она ответила ему – ответила раздраженно» [Коаль, Херрндорф 2015: 404]. Из-за этого Майк испытывает стыд, хочет быстрее уехать с вечеринки: «*Майк*. Мы завелись и отчалили. Я колотил руками по торпеде, а Чик включил передачу и покатил...» [Коаль, Херрндорф 2015: 404]; «*Майк*. Мои кулаки продолжали колотить по торпеде. *Майк*. Газуй! *Чик*. А я что делаю? *Майк*. Газуй еще! Газуй! Газуй!» [Коаль, Херрндорф 2015: 404]. Явившись незванным на праздник, Майк преодолевает себя, он впервые делает что-то для себя несвойственное – это первый шаг в разрыве болезненной коммуникации. Этот поступок имеет большое внутреннее значение для героя, поскольку, подарив рисунок, Майк фактически говорит Татьяне о своих чувствах.

В начале путешествия они беззаботны, их не беспокоит отсутствие карты («*Чик*. Карты – для слабаков» [Коаль, Херрндорф 2015: 409]), то, что машина угнана («*Чик*. Я только позаимствовал, ничего не крал. Потом поставлю на место. *Майк*. Что за бред? А отпечатки пальцев? *Чик*. Киношная брехня эти отпечатки» [Коаль, Херрндорф 2015: 402]), что они едут в несуществующую страну, неизвестно куда («*Майк*. Я знаю сто пятьдесят стран мира со столицами. Валахии не существует» [Коаль,

Херрндорф 2015: 405]), что Чик в качестве водителя выглядит подозрительно («*Майк*. Ты не тянешь на восемнадцать. *Чик*. Э? *Майк*. Ну, в смысле, что ты за рулем» [Коаль, Херрндорф 2015: 407]).

Перед читателем разворачивается мотив бегства-блуждания, который программирует и обуславливает сюжетное развитие. Этот мотив «заключает в себе зерно дальнейшего развития» и является сюжетообразующим [Путилов 1994: 179]. Маршрут строится по ходу. Герои восхищены: «*Майк*. Это было действительно потрясающе» [Коаль, Херрндорф 2015: 409].

Устойчиво сохраняется мотив отталкивания, неприятия того, что осталось в большом городе. Понятие «дом», обычно включающее в себя чувство безопасности, приятие родными и близкими, для мальчиков разрушено, поскольку они чувствуют себя чужими, никому не нужными, отвергнутыми и убегают от этого. Даже после того, как у них кончился бензин, мальчики не собираются возвращаться в Берлин.

Путь испытаний и преодолений заставляет героев принимать радикальные, рискованные решения, которые оказываются на грани уголовно наказуемых деяний. Так, герои идут на поиски шланга, чтобы слить бензин чужой машины.

Поворотной точкой становится встреча с семейством Фридеманов. Уже в анализе народной сказки у Проппа мотив бегства тесно связан с мотивами преследования и спасения [Пропп 2000: 298–302]. Если до сих пор герой бежал от людей, то теперь он видит, что люди могут быть дружелюбными и добрыми, что они готовы бескорыстно прийти на помощь. После встречи с ними Майк начинает переосмысливать свой предыдущий жизненный опыт.

После того как герои расстались с Изой – девочкой, которую они встретили на свалке и с которой путешествовали до определенного момента, – Майк задумывается о доме, и возвращение кажется ему нереальным: «*Майк*. ...я стал думать о Берлине. Почему-то было трудно представить, что я там когда-то жил. Трудно представить, что я там ходил в школу, и тем более – что когда-нибудь я там снова окажусь» [Коаль, Херрндорф 2015: 422]. Чувство бездомности преодолевается на контрасте прошлой скучной, неинтересной, одинокой жизни Майка и новой жизни, которую он обрел, когда отправился с Чиком в путешествие, и которая наполнена удивительными, интересными событиями.

В анализе народной сказки Проппа мотив возвращения героя связан с преодолением: «Возвращение уже означает преодоление пространства» [Пропп 2001: 52]. В рассматриваемой пьесе возвращение также связано с преодолениями.

Только после аварии с грузовиком, в котором везли свиней, герои оказались дома, в Берлине. Герой изменился, он понял, что мир не такой,

каким казался прежде: «*Майк*. С самого детства отец учил меня, что мир плохой. Что мир плохой и все люди плохие. <...> Но странно, что нам с Чиком за все время путешествия встречался почти исключительно тот один процент людей, которые не плохие» [Коаль, Херрндорф 2015: 429].

Отец в бешенстве, он обзывает и бьет сына. При этом его волнует не безопасность ребенка, его волнует собственная репутация: «*Отец*. Думаешь, ты один на свете? Думаешь, на нас это не отразится? Как, ты считаешь, я теперь буду выглядеть? Как мне теперь продавать людям дома, если мой сын угоняет у них машины?» [Коаль, Херрндорф 2015: 432]. Жестокое поведение отца и суд, где отец нарушает судебный порядок, выкрикивая с места, показывают Майку, что его отец сам относится к тем плохим людям, о которых говорил сыну всю его жизнь. По-новому Майк смотрит и на свою мать: несмотря на то что формально ее не назовешь хорошей матерью, потому что она страдает от алкогольной зависимости, она хочет, чтобы ее сын был счастлив. И рядом с ней он и чувствует себя счастливым, стоя на дне бассейна, куда перед этим они вместе с матерью кидали мебель и другие предметы: «*Майк*. Я до сих пор помню, о чем думал тогда, стоя на дне, глядя вверх и задержав дыхание. Я думал о том, что на свете бывают вещи похуже, чем мать-алкоголичка. <...> ...и я чувствовал себя безумно счастливым» [Коаль, Херрндорф 2015: 437].

Таким образом, мотив бегства в пьесе «Чик. Гудбай, Берлин!» сопряжен со смыслами спонтанности, разочарования, открытия, преследования, спасения, изменения и переосмысления себя и своей жизни.

Список литературы

Дольто Ф. На стороне подростка // Книжный архив [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <https://www.klex.ru/9ik> (дата обращения: 15.10.2019).

Доценко Е.Г. Детские страхи в новом британском «Театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей // Филологический класс. – 2012. – № 1. – С. 55–59.

Коаль Р., Херрндорф В. Чик. Гудбай, Берлин! // ШАГ 11+: Швейцария. Австрия. Германия: новая немецкоязычная драматургия : [антология]. – М., 2015. – С. 391–438.

Ловцова О.В. Типология детских образов в британской драме : дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург : [б.и.], 2018. – 227 с.

Мюссе А. Исповедь сына века. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1958 // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/DEMUSSE/age_son.txt (дата обращения: 30.09.2019).

Николюкин А.Н. Эскапизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М. : Интервак, 2001. – С. 1246.

Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – М. : Лабиринт, 2000. – 336 с.

Пропп В. Морфология волшебной сказки / науч. ред. И.В. Пешков. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.

Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб. : Наука, 1994. – 457 с.

Сейбель Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit* : монография. – Челябинск : Изд-во ЧГПУ, 2006. – 414 с.

Сейбель Н.Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века // Филологический класс. – 2017. – Т. 5. – № 1. – С. 84–87.

Силантьев И.В. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте // Сибирский филологический журнал. – 2009. – № 2. – С. 39–56.

ESCAPE MOTIVE IN W. HERRNDORF'S AND R. KOALL'S "TSCHICK"

The paper examines escape motive in W. Herrndorf's and R. Koall's "Tschick" ("Why We Took the Car"). We give an overview of the literary ages for which "escape" was the most important motive. We propose a typology of escapes namely conscious vs unconscious, purposeful vs purposeless, related to return vs unrelated one. We analyze the play from such points of view as reasons for the escape, main characters' relationship with the people they meet, specifics of the return. The outcome of this escape is their rethinking of relationships with relatives and their own lives.

Key words: motive; escape; German drama; contemporary drama.

УДК 884.0-2

РАСПАД МОРТАЛЬНОГО ОБРАЗА В ГАМЛЕТОВСКИХ ТЕКСТАХ КОНЦА XX ВЕКА

Л.В. Красилова

*Научный руководитель: Н.Э. Сейбель,
доктор филологических наук, профессор (ЮУрГГПУ)*

На материале трагедии У. Шекспира «Гамлет» и интертекстуальных пьес Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» и Л.А. Филатова «Гамлет» в статье рассматривается трансформация мортального образа. Призрак отца Гамлета связан в новом контексте с мотивами распада семейных ценностей, преемственности власти, возможности восстановления справедливости. Описание призрака через материализацию внешнего облика и «бытовизацию» его поведения создает гротескный сатирический образ.

Ключевые слова: Шекспир; Гловацкий; Филатов; Гамлет; Призрак; мортальный образ; танатологические мотивы.

«Основанная на авторском вдохновении и откровении, <художественная литература>, – пишет Р.Л. Красильников в своей монографии “Танатологические мотивы в художественной литературе”, – позволяет услышать отголоски танатологического опыта прошлых поколений, примерить на себя различные модели отношения к смерти и потустороннему миру» [Красильников 2015: 9]. В литературе мотивы, связанные с появлением настоящего или мнимого привидения, начали появляться еще с античных времен (Гомер «Одиссея», Плавт «Привидение», Вергилий «Энеида»). Следует согласиться с М.А. Галлиевой в том, что «разговор о нарративах о встречи человека с потусторонним достаточно непрост, так как здесь возникает вопрос об их