

## ДРАМЫ БРАЙЕНА ФРИЛА «ЦЕЛИТЕЛЬ» И «МОЛЛИ СУИНИ» В КОНТЕКСТЕ ПРИТЧЕВОЙ ПОЭТИКИ

Статья посвящена анализу поэтики двух драм ирландского драматурга Брайена Фрила. Главной особенностью этих пьес стала притчевая направленность. Увидеть притчевый характер поэтики рассматриваемых произведений помогает система «дешифрующих» кодов, к числу которых относятся авторские метасюжетные комментарии, библейские реминисценции и архетипы, вставные рассказы-микроритчи, пасхальный хронотоп, принцип драматической анафоры и многое другое. Рассмотрение драм Фрила в контексте притчевой поэтики позволяет раскрыть в текстах автора глубинные уровни идейно-содержательного замысла.

**Ключевые слова:** монодраматический комплекс; притчевый; «дешифрующий» код; архетип «Иов-ситуация»; авторский метасюжетный комментарий; принцип композиционного контраста; инферальный рассказчик.

Брайен Фрил – выдающийся ирландский драматург, пьесы которого давно вышли за пределы англоязычных стран и получили сценическое воплощение по всему миру. Его произведения «...объединили две важнейшие тенденции ирландского театра XX в.: с одной стороны, процесс интернационализации ирландской драмы, все увереннее осваивающей опыт мирового театра, с другой – поиски корней в почве национальной культуры» [1. С. 230]. Фрилу характеризует глубина нравственно-философских проблем, неразрывно связанная с обращением писателя к притчевым структурам.

Притча как жанровая составляющая ирландской и всей мировой драмы XX в. стала в последнее время учитываться в исследованиях отечественных и зарубежных литературоведов. Более того, в прошлом столетии окончательно оформилась «сквозная» жанровая структура, входящая в состав разных произведений, – драма-притча. Драма-притча представляет собой драматическое произведение морально-философского характера с условным хронотопом и аллегорико-метафорическим сюжетом, предполагающим возможность осмысления изображаемой автором действительности в свете архетипических моделей.

Однако глубокого рассмотрения притчевого аспекта ни в пьесах всех британских авторов второй половины XX в., ни в произведениях Фрила не предпринималось. Этот писатель активно развивает традиции чеховского театра, в большинстве произведений следует реалистической эстетике, создает внешние пространственно-временные континуумы, не отличающиеся особой условностью, поэтому видимых причин причислять тексты Фрила к драмам-притчам нет.

Тем не менее в его творчестве активно развивалась и окончательно оформилась притчевость особого характера – миметическая, которая не связана внешне ни с какими нарушениями границ реального мира. Цель данной работы – на примере двух драм писателя показать наличие в его творчестве обширного притчевого компонента, позволяющего причислять эти пьесы к драмам-притчам. Введение в текст притчевого аспекта дает художнику неограниченные возможности в освещении нравственно-философских аспектов бытия, и Фрил выступает в этом плане подлинным новатором.

Особенно наглядно качество **миметической притчевости** проявляется в двух произведениях – «Целитель» («Faith Healer») (1980) и «Молли Суини» («Molly Sweeney») (1994), которые объединяет композиция, построенная по законам монодраматического комплекса. Этот комплекс представляет собой соединение в

произведении двух или нескольких монодрам, в результате которого рождаются подтекстные смыслы, обладающие притчевой валентностью.

В драме «Целитель» четыре небольших акта, каждый из которых представляет собой монолог одного из трех действующих лиц – Фрэнка, Грейс и Тедди. Среди целого набора условностей в этой пьесе самой очевидной является существование двух типов рассказчика – реального (Тедди) и потустороннего (Фрэнсис, Грейс). К началу развития действия, когда будут ретроспективно освещаться события прошлых лет, нет в живых главного героя – Фрэнсиса Харди. Тем не менее он появляется перед зрителем и подробно делится воспоминаниями о своей жизни, вплоть до самого мгновения, предшествующего его смерти. Главного героя пережила его жена, Грейс, но и этой героини не существует на свете к моменту ее «появления» на сцене. Таким образом, подлинным рассказчиком выступает в драме только Тедди, которого зритель видит в третьем акте. Монологи двух других героев, на первый взгляд, ничем не отличаются от рассказа «реального» персонажа.

Первый акт – это монолог Фрэнка. Он является рассказчиком, пришедшим из потустороннего мира, хотя читатель об этом еще не догадывается, поскольку драматическая ситуация окончательно проясняется только в третьем акте. Фрэнк сообщает зрителям, что всю жизнь посвятил целительству – «исцелению верой», как подчеркивает он. Но какой верой? Выясняется, что веры в Бога он не знал. Напротив, Фрил дает понять, что герой с молодости страдал одержимостью: «Молодым человеком я играл в это, и оно овладело мной» [2. С. 151]. Из слов Фрэнка становится очевидным ключевое душевное состояние, которое сопровождало его всю жизнь – мучительная тревога: «...эти исступляющие, мучительные, сводящие с ума вопросы, отравившие мне всю жизнь» [Там же].

Духовно больной человек всю жизнь «лечил» людей, сам так и не исцелившись внутренне, не придя к покаянию, добровольно отдал себя в руки убийцам. Его нет в человеческом мире, а он пришел откуда-то и рассказывает «роман своей жизни». Учитывая, что будущая жизнь, последующая после смерти, в соответствии с христианским мировосприятием являет собой проекцию жизни земной, убеждаемся, что перед нами инферальный рассказчик, пришедший из адских обителей: адская душевная боль, пронизывающая его монолог, есть не только боль пройденной жизни, но и боль, характеризующая его «нынешнее состояние». Следовательно, и хронотоп первого акта, создаваемый героем, во внутреннем его изме-

рени есть хронотоп сугубо inferнального свойства. Так в зашифрованном виде Фрил рисует адскую картину, которая непосвященному не покажется ужасающей, – это обычная жизнь, в ней просто нет места Богу.

Инфернальному хронотопу противопоставлен хронотоп небесного царства, который является несценическим. Фрэнк припоминает, как мать произносила евангельские строки: «Ибо велика ваша награда на небесах» [2. С. 154]. Эти строки извлечены из Нагорной проповеди и генетически сопоставимы с притчей о доме на камне и доме на песке. «...всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» [3, 7: 26–27]. Судьба Фрэнка являет собой вариацию сюжетной схемы этой притчи: отказ от выполнения нравственных заповедей приводит его к духовной и физической гибели. Он, строивший всю жизнь «дом на песке», лишается «награды на небесах».

Второй акт – это монолог жены Фрэнка Грейс. Она тоже покинула бренный мир и рассказывает зрителям историю своей жизни «оттуда». В отличие от своего мужа, героиня не страдала одержимостью, не «прикладывалась» к виски. Она предстает воплощением преданной любви, но все же любви, доведенной до абсурда, при котором нарушается заповедь «не сотвори себе кумира». Так же, как и Фрэнку, «божественная правда» ей была неведома. Именно поэтому героиня не смогла перенести потерю мужа и кончает жизнь самоубийством, нарушив дозировку снотворного. Состояние ее можно передать заключительными строками второго акта: «Господи, как плохо, Боже, как же мне плохо, как же я хочу, чтобы открылась дверь, и этот человек вошел в комнату, и подошел ко мне, и закрыл мне лицо своими белыми руками, и усмирил бушующий во мне мятеж» [2. С. 164]. Таким образом, Грейс является в пьесе вторым inferнальным рассказчиком, моделирующим inferнальный хронотоп. Ее разделенность с Фрэнком вполне соотносима с разделенностью душ, пребывающих в адских обителях.

Третий акт – монолог Тедди, который выступает в пьесе как реальный рассказчик. Композиция части с реальным хронотопом отличается строгой последовательностью и логичностью. Весь монолог Тедди состоит из четырех фрагментов. Первый фрагмент посвящен размышлениям героя о шоу-бизнесе и артистах. Второй описывает самый удачный эпизод из карьеры Фрэнка, когда ему удалось за несколько минут исцелить сразу десять человек. Третий фрагмент – рассказ о самом горьком воспоминании из жизни героев: рождении мертвого ребенка Грейс в крохотной шотландской деревушке Кинлохберви. Четвертая часть монолога – воспоминание о смерти Фрэнка и Грейс.

Четвертый акт – второй монолог Фрэнка, который продолжает предыдущий и характеризуется прежней эмоциональной атмосферой, воссоздающей inferнальный хронотоп.

Монодраматический комплекс «Целителя» связан с рядом композиционных принципов, которые придают тексту притчевую заданность.

Первый композиционный принцип – принцип драматической анафоры. Анафора как стилистический

прием означает повторение начальных слов двух или более стихотворных строк. Если же начальные слова повторяются не в стихотворном тексте, а в отдельных эпизодах пьесы, то представляется уместным обозначить анафору как драматическую. Драматическая анафора в пьесе Фрила проявляется в качестве вербальной и мизансценической. Вербальная анафора заключается в повторении начальных строк законченных драматических фрагментов текста. Соответственно, мизансценическая предполагает повтор отдельных мизансцен в самом начале двух или более фрагментов. Драматическая анафора в пьесе Фрила в вербальном аспекте представлена один раз, в мизансценическом – дважды. Оба аспекта рассматриваемого приема взаимосвязаны.

Вербальная анафора начинает первый, второй и четвертый акты и звучит следующим образом: «Аберардер, Аберайрон, Лланграног, Ллангинринг, Абергорлех, Абергинолуин...» [Там же. С. 150] и т.д. Традиционная анафора способствует усилению эмоционального воздействия на читателя. Помимо эмоционального воздействия, этот прием в драматургическом контексте Фрила имеет другие семантические функции.

Вербальная драматическая анафора у Фрила играет роль хронотопической детерминанты. Начальный ее элемент в первом акте воспринимается как магическое заклинание. Благодаря этому элементу создается хронотоп драматической сцены. Внешний аспект этого хронотопа – пространство, сопряженное с заклинателем или чародеем, во время магического сеанса. Внутренний – хронотоп inferнального мира.

Второй элемент анафоры, начинающий следующий акт, вкладывается в слова Грейс. Хронотоп, создаваемый этим элементом, усложняется, поскольку зритель обладает сведениями о значении проговариваемых слов (которые есть названия шотландских деревень) и о том, в каком контексте они произносились Фрэнком как главным героем. Поэтому значения предыдущего элемента сохраняются и при этом дополняются новыми. Таким новым значением внешнего хронотопа становится образ дороги в общем виде, а в частном – образ движущегося фургона, в котором целитель произносил анафорические строки. На внутреннем уровне пространственно-временной континуум в словах Грейс осмысливается как хронотоп человеческой жизни, поскольку дорога традиционно символизирует жизненный путь личности.

Третий элемент вербальной анафоры представлен в четвертом акте и произносится Фрэнком. Зритель к этому моменту знает, что героя на самом деле нет в живых. Слова «Аберардер, Кинлохберви...» здесь звучат как реквием.

Мизансценическая анафора в пьесе реализуется дважды. Во-первых, как проявление главного героя, т.е. Фрэнка, и представляет собой повтор в четвертом акте мизансценической фигуры, начинающей первое действие. Во-вторых, как пластический рисунок, присутствующий двум другим персонажам, которым начинаются второй и третий акты. В этом случае одна и та же мизансцена воспроизводится двумя разными героями.

Мизансцена Фрэнка, с которой начинается «Целитель», обозначена автором так: «...стоит слева у рамп, ноги вместе, голова чуть запрокинута, глаза плотно

прикрыты, руки в карманах пальто, плечи сутулятся». Семантика такого расположения героя на сцене предполагает, с одной стороны, предельную важность, как всякая мизансцена, вынесенная на просцениум, с другой стороны, начало и недосказанность. Если учесть, что выступления героя проходили именно в христианских церквях (Фрил создает отдельную мизансцену, в которой герой снимает шляпу, входя в храм), то становится очевидным, что начальная мизансцена задает хронотоп храма. Сочетание такой мизансцены с вербальной детерминантой inferнального мира создает эффект драматического оксюморона – соединяется то, что в принципе считается несоединимым.

В четвертом акте повтор начальной мизансцены первого действия придает тексту дополнительную семантику. Важность и недосказанность фрагмента сочетаются с трагизмом, который усиливается благодаря вербальной анафоре.

Мизансценическая анафора, связанная с Грейс и Тедди, задает действию бытовую план: автор заставляет обоих персонажей «сидеть у стола», причем стол, указывает Фрил, у обоих один и тот же. Локальный сценический хронотоп монолога Грейс – маленькая квартирка в Лондоне, вблизи Паддингтона. Очевидно, что этот же локальный хронотоп сохраняется и в третьем действии: о нем свидетельствует ремарка по поводу стола. Несмотря на то, что и Грейс, и Тедди проигрывают в начале своих монологов одинаковую мизансцену, семантически эти фрагменты различаются. Это различие связано с вербальным аспектом. Грейс введена писателем в бытовую мизансцену, но эта мизансцена сочетается с вербальной анафорой, воспроизводящей названия шотландских деревень, звучащих, как магическое заклинание. В результате такого сочетания локальный бытовой хронотоп «размыкается» в прошлое и приобретает черты inferнального хронотопа. Бытовая мизансцена Тедди не связана с вербальной анафорой, она сопряжена с музыкальным фоном – старой песней в исполнении Фреда Астера «Незабвенный облик твой». Ничего inferнального этот фрагмент не несет в себе, в нем только легкая ностальгия по давним прожитым годам. Нет боли, нет отчаяния, нет ощущения торжественности момента или реквиемной интонации, присущей исходной мизансцене Грейс и начальным мизансценам главного героя. Такое мизансценирование вполне отражает облик «реального» рассказчика.

Второй важный принцип структуры монодраматического комплекса «Целителя» – принцип композиционного контраста. В соответствии с этим принципом, третий акт, посвященный реальному рассказчику, противопоставлен как двум предшествующим действиям, в которых повествование ведется от лица inferнальных персонажей (Фрэнка и Грейс), так и финальному акту, завершающему монолог главного героя. Контраст обусловлен не только различием пространственно-временных континуумов монодрам (противопоставлением inferнального и реального хронотопов, о котором шла речь выше), но и полной противоположностью сюжетно-композиционных структур.

Первый и второй акты построены по принципу пирамиды, при котором подъем наивысшего напряжения приходится на середину действия, после чего происхо-

дит спад, и финал каждого действия по эмоциональному состоянию оказывается тождественным его началу. Примечательно, что и самые верхние точки пирамиды монологов Фрэнка и Грейс идентичны, поскольку обе выражены как эпизоды, в которых спроецирована архетипическая ситуация «блудного сына». Действительно, в самой середине первого акта Фрэнк вспоминает о своем возвращении домой после двадцатилетнего отсутствия, а Грейс тоже в середине монолога повествует о том, как приехала домой к отцу. Возвращение каждого из персонажей сопровождается мотивом покаяния, как и в библейской сюжетной схеме. Фрэнк плачет вместе с отцом, стоя у ложа с мертвой матерью, и чувствует, «как камень с души свалился» [Там же. С. 154], а Грейс пытается вымолить у родителя прощение, который из-за старческого маразма уже не в состоянии понять собственную дочь. Архетипическая ситуация «блудного сына» дана в обоих монологах в полемическом ключе: герои готовы покаяться в совершенных грехах, но отказываться от прежнего образа жизни не собираются. Ведь именно благодаря такому образу жизни, считают они, им удалось состояться как личностям и обрести свое счастье, хотя трудно назвать «счастьем» ту жизнь, которую им довелось прожить.

В отличие от монологов inferнальных рассказчиков, третий акт, в котором участвует импресарио Тедди, не связан с принципом пирамиды, а построен ровно и характеризуется спокойным эмоциональным состоянием.

Третий значимый принцип структуры «Целителя» – кольцевая композиция. Проявляется такой принцип в том, что первый и последний акты представляют собой монологи главного героя – Фрэнка. Прием кольцевой композиции позволяет увидеть иерархию персонажей пьесы, в которой именно Фрэнку отводится ключевая роль в раскрытии идейно-содержательного замысла.

Таким образом, притчевый план в пьесе Фрила «Целитель» создается благодаря монодраматическому комплексу, в котором реализуется несколько приемов сюжетно-композиционной структуры – прием inferнального рассказчика, драматическая анафора, принцип композиционного контраста, прием пирамиды, архетипическая ситуация «блудного сына», кольцевая композиция. Все эти приемы играют роль «дешифрующих» кодов драмы, позволяющих прочитывать текст как обладающий притчевой валентностью.

Монодраматический комплекс является ведущим структурообразующим принципом и в пьесе «Молли Суини», созданной через полтора десятилетия после «Целителя». Своеобразие этого комплекса заключается в том, что Фрил заставляет присутствовать на сцене одновременно трех персонажей, которые не общаются друг с другом, но поочередными монологами воспроизводят одну историю с линейным сюжетом. Вместо принципа композиционного контраста, на котором основываются монологические фрагменты «Целителя», в «Молли Суини» ведущим становится принцип дополнительнойности, при котором отдельные фрагменты текста вплетены в единую повествовательную канву, придающую драме черты романного жанра.

Сюжетная схема драмы проста. Будучи слепой с раннего детства и прожив в одиночестве почти сорок лет, Молли Суини выходит замуж за человека, пора-

жившего ее неиссякаемым энтузиазмом и жадной новых жизненных приключений. Муж героини, окрыленный мыслью о возможном ее излечении, вынуждает Молли согласиться на рискованные операции по восстановлению зрения. Операции не приносят ожидаемых результатов, и муж покидает несчастную жертву людского честолюбия в поисках новых «открытий», а внутренний мир героини оказывается разрушенным, что приводит ее в психиатрическую лечебницу. В соответствии с такой сюжетной схемой внешний конфликт произведения есть противоборство двух идейно-нравственных принципов отношения к миру – принципа созидательного участия и принципа браконьерского отношения к личности. Принцип созидания воплощается в образе Молли. Противоположное начало связано с обликом доктора Райса. Нравственное браконьерство, присущее Райсу, заключается в использовании окружающих людей в личных интересах, при котором наносится «используемым личностям» вред нравственного, а зачастую и физического порядка. Первый монологический фрагмент героя включает элемент исповеди: он признается, что с помощью Молли Суини вознамерился вернуть себе былую жизнь светской знаменитости – сделав ей операцию по восстановлению зрения, он вспомнит врачебный навык, утраченный за несколько лет, независимо от того, какими будут результаты медицинского вмешательства в жизнь пациентки. Первый монолог Райса содержит и прием взаимохарактеристик: герой раскрывает суть другого персонажа – Фрэнка, мужа Молли, для которого слепота жены «была его последним увлечением», пережив это увлечение, он в состоянии ее бросить. Фактически Фрэнк, подобно Райсу, исповедует принцип нравственного браконьерства, который в его устремлениях предстает еще более чудовищным, поскольку скрыт под покровом «благих деяний».

Ни сюжетная схема, взятая изолированно от контекста, ни внешний конфликт, порождаемый такой схемой, никоим образом не сигнализируют о возможности притчевого прочтения пьесы. Однако несколько «дешифрующих» кодов, введенных Фрилом в произведение, превращают обычную жизненную историю в драматическую притчу с многоплановым подтекстом. В число «дешифрующих» кодов драмы входят: авторский метасюжетный комментарий, библейские реминисценции, вставные рассказы-микроритчи, архетипическая «Иов-ситуация», пасхальный хронотоп. Каждый код-дешифратор позволяет увидеть конкретную грань притчевого подтекста произведения.

*Авторские метасюжетные комментарии* – это пояснение основного сюжета, включенное в реплики действующих лиц. Фрил вводит в последнюю расширенную реплику героини фрагмент, содержащий такой комментарий. Фрагмент состоит из двух частей. Первая часть – это фраза, отражающая сюжетный факт, который будет подвергнут авторскому толкованию. Вся фраза выглядит так: «Когда я впервые пришла к мистери Райсу, я помню, как он спрашивал, отличаю ли я свет от темноты и в каком направлении находится источник света» [4. С. 67]. Сюжетный факт выражен словами «он спрашивал, отличаю ли я свет от темноты и в каком направлении находится источник света». Вторая

часть фрагмента содержит авторский комментарий этого сюжетного факта: «И я помню, о чем я думала тогда: Боже, он задает тебе глубокие вопросы о добре и зле, об источнике знания и многих проблемах мистики» [Там же]. Собственно комментарий звучит так: «он задает тебе глубокие вопросы о добре и зле, об источнике знания и многих проблемах мистики». Весь фрагмент выстроен по законам притчевого дискурса: герой спрашивает о физиологическом состоянии человека, связанном с физическим зрением, а автор устами героини сообщает, что речь идет о нравственно-философских категориях, которые никак не актуализируются при прямом восприятии сюжетного факта. В результате сюжетный факт выступает в роли означающего, авторский комментарий является по сути означаемым – все, как в классической притче. Разница лишь в том, что в отличие от притчи фрагмент не предполагает морального вывода, поскольку не содержит сюжета как такового, а лишь сюжетный факт. Но построенный по законам притчевой структуры, он задает «дешифрующий» код для всей пьесы, с помощью которого выстраивается внутренний (притчевый) сюжет.

Второй авторский метасюжетный комментарий заключен в реплике Фрэнка по поводу периодов головокружений Молли, происходивших после операций. Сюжетный факт, содержащийся в словах героя: доктор Райс назвал такое состояние его жены гнозисом и пояснил, что этот термин означает «состояние затрудненного зрения» [Там же. С. 55]. Сам комментарий сюжетного факта таков: гнозис, сообщает Фрэнк, имеет совсем другой смысл – «знание мистики, знание духов» [Там же]. Как и в первом комментарии, автор здесь устами своего персонажа подменяет значение медицинского термина религиозно-философским смыслом. Такая «подмена» позволяет воспринимать героиню пьесы как обладательницу сокровенного духовно-нравственного знания, недоступного непосвященным.

*Библейские реминисценции.* Прояснить притчевый подтекст в пьесе «Молли Суини» помогают библейские реминисценции. Доктор Райс дважды упоминает фразу из Евангелия от Марка, звучащую так: «...вижу проходящих людей, как деревья» [5, 8: 24]. Эти слова в сакральном тексте произносит слепой, который после первого прикосновения Христа обрел частичное зрение. «Видеть проходящих людей, как деревья», означает обладать частичным, или неполным, зрением. Райс в пьесе Фрила озвучивает упомянутые слова в связи с размышлениями о Молли, чья судьба лежит в центре произведения. Она уподобляется новозаветному слепому, которому посчастливилось прозреть.

Традиционно библейская слепота как физический недостаток символизирует слепоту духовную. Не случайно Ч.Г. Сперджен, известный толкователь библейских текстов, трактует евангельский фрагмент с фразой слепого о деревьях следующим образом: «Так обстоит дело с первым зрением, которое получают многие духовно слепые. Они не могут различать между оправданием и освящением, делом Спасителя и делом Святого Духа. Но это уже великая милость, что они вообще видят, и Бог постепенно даст им все больше и больше зрения» [6]. Молли Суини символизирует человека, стоящего на пути духовного прозрения. Человек полу-

чил дар веры, который предстоит сохранить и приумножить. Живя в обыденном мире, он неизбежно оказывается вовлеченным в конфликт с этим миром, который стремится уничтожить бесценный Божественный дар. Молли Суини часто произносит: «мой мир» или «мой внутренний мир». Безусловно, имеется в виду тот образ, который сформировался у героини под воздействием жизни в физической слепоте. В контексте притчевого толкования авторского сюжета это означает «духовно-нравственный мир», «горный мир». Главный вопрос притчевого плана – можно ли доверить ключи от «горного мира» чужому, т.е. тому, в ком нет причастности к такому миру? Автор отвечает: нельзя. И чужому не будет пользы, и себе только вред, поскольку снова придется искать пути в тот закрытый духовно-нравственный мир.

*Вставные рассказы-микропритчи.* Следующим «дешифрующим» кодом пьесы «Молли Суини» являются вставные рассказы-микропритчи. Первый рассказ заключен в начальном монологе Фрэнка. В нем воспроизводится история из биографии героя, связанная с разведением иранских коз, которые не смогли «приспособиться» к новому часовому поясу и климатическим условиям. Внешняя идея микропритчи – нельзя вмешиваться в мир других существ, потому что можно причинить им вред или погубить их.

Аналогичным в содержательном отношении является эпизод из финального монолога того же героя, в котором рассказывается случай с барсуками. Около самой воды была барсучья нора. Двое (сам Фрэнк и его приятель) решили спасти барсуков, которым угрожала опасность из-за того, что озеро скоро будет затоплено. Они раскопали нору, накинули на барсуков рыболовную сеть и повезли их на тачке в гору. Там они выпустили их у другой норы, но барсуки побежали вниз в свое старое разрушенное жилище. Животные инстинктивно устремились в привычный им мир. Идея этого небольшого рассказа-микропритчи та же, что и у истории про коз.

Но подлинный притчевый смысл рождается только при соотнесении этих небольших фрагментов с историей Молли Суини, которую так же, как и животных, лишили родного ей мира. На более глубинном уровне привычный мир барсуков, привычный мир иранских коз, наконец, привычный мир самой героини – это символ Царствия Небесного, которое изначально предназначено для человеческой души. Разделенная с этим привычным миром и ввергнутая в жизнь на грешной земле душа не может смириться с тем, что разлучена с Горным миром, изначально для нее уготованным. Так два обычных вставных рассказа, вписанных в сложный драматургический контекст, приобретают черты евангельской притчи и формируют притчевый подтекст всей драмы.

*Архетип «Иов-ситуация».* В драме «Молли Суини» каждый из трех персонажей включен в разновидность архетипической «Иов-ситуации», которая представлена фрагментарно и в редукации. При этом мотивные аспекты классической схемы осмысливаются Фрилом как напрямую, так и в символическом ключе.

Исходный этап, изображающий героя в благоденствии и достатке, напрямую отражен в судьбе доктора

Райса. Самый блестящий офтальмолог в стране. Работает в лучших глазных клиниках мира. Жена и две дочери. Напротив, в истории Молли этот же этап отражен в редукации. Слепота героини и отсутствие той красивой жизни, которая традиционно ассоциируется с Иовом, подтверждают внешнее отличие от библейской структуры. Однако героиня не чувствует себя ущемленной, она социально адаптирована, работает и живет достаточно полноценной жизнью, какая возможна в ее положении. Исходный этап, отраженный в линии Молли, являет собой принадлежность героя предназначенному ему индивидуальному миру. Это означает, что человек живет сообразно своим возможностям и способностям. Именно такое понимание исходного момента Иов-ситуации роднит героиню с доктором Райсом, у которого также свой индивидуальный мир, дарованный ему благодаря его таланту. Третий герой, Фрэнк, прошел исходный этап задолго до начала развития действия, а сам этап автором не описывается, однако гипотетически реконструируется на основании характеристики героя и его жизненных обстоятельств: необычный «кочевой» образ жизни, при котором у человека отсутствует дом во всех его измерениях, способен вести человек, имевший в прошлом все необходимое, но понесший великие утраты и ныне заглушающий боль этих утрат постоянными перемещениями в пространстве и сменой занятий и интересов.

Ключевой этап развития Иов-ситуации – потеря героем всех жизненных благ – представлен в истории Райса в полном соответствии с библейским сюжетом. Доктор Райс оказывается без семьи, после нервного срыва оставляет престижную работу, утрачивает смысл жизни. Судьба забрасывает его в захолустное местечко Бэллибэг, где он становится врачом в местной лечебнице. В архетипической ситуации, раскрывающейся в судьбе Молли, мотив утраты проявляется как лишение человека внутренней гармонии и потеря им ощущения «своего мира».

Мотив прозрения, присущий архетипической ситуации Иова, выражен в судьбе Райса через покаяние. Он просит прощения у Молли, чью прежнюю жизнь сломал, не дав взамен новой. Героиня прозревает, когда сталкивается с предательством мужа. Фрэнк прозревает накануне отъезда в Эфиопию и понимает тщетность своих житейских поисков и стремлений: «...кто в здравом уме поедет туда, боже ты мой? Чего ты ищешь? О, Иисус...» [4. С. 64].

Наконец, последний существенный мотив «Иов-ситуации» – возвращение персонажу всех жизненных благ (или возвращение присущего ему мира, как звучит в рассматриваемой пьесе) – реконструируется благодаря приему скрытой антиципации. Доктор Райс уехал из Бэллибэга. Сам отъезд является сигналом возвращения к прежней успешной жизни. Но сообщение об отъезде представлено как ретроспективный факт, как и вся история. Герой рассказывает о нем без сожаления, следовательно, он действительно вернулся в свой прежний мир и ведет довольно успешную жизнь. Молли также в здравом уме и рассудке вспоминает свою историю, связанную с Фрэнком и Райсом, поэтому очевидно, что и ей удалось возвратиться в свой мир. Только Фрэнк находится в промежуточной стадии, при которой воз-

вращение возможно при значительных усилиях, которые ему предстоит предпринять.

Архетип «Иов-ситуация» помогает понять притчевый подтекст драмы: утрата дана героям как условие их нравственного перерождения. Этот смысл, порожаемый архетипической моделью, связан с пасхальным хронотопом произведения.

*Пасхальный хронотоп.* Внутренний пространственно-временной континуум пьесы содержит элементы пасхального хронотопа, который являет собой время воскресения и спасения личности в преапокалиптическом мире. Автор идеи пасхального архетипа в русской литературе И.А. Есаулов противопоставляет этот архетип, генетически восходящий к празднованию Воскресения, рождественскому архетипу западного искусства, связанному с акцентированием «земных надежд и упований, разумеется, освещаемых приходом в мир Христа» [7. С. 21]. Рассматриваемая драма «западного» автора не укладывается в эту схему, поскольку ее внутренний хронотоп тяготеет больше не к рождественскому, а к пасхальному типу мировосприятия. Фактическая детерминанта в тексте, указывающая на элемент пасхальности хронотопа, – упоминание о пасхальном воскресеньи, выпавшем на 7 апреля. Не случайно Фрил вводит в текст временную координату, связанную с ключевым христианским праздником, и не случайно при этом упоминает еще и 7 апреля, которое в русской традиции соответствует дню Благовещения. Автор обладает значительными познаниями в области русской культуры, поэтому не вызывает сомнения, что и суть выбранной даты ему хорошо известна. Он «совмещает» два ключевых христианских праздника, несущих в себе идею возрождения души. Такой факт – прямое указание на пасхальность пространственно-временного континуума драмы. Помимо этого, Пасха в Ирландии имеет еще и коннотацию исторического свойства: жители страны знают о пасхальном восстании 1916 г., имевшем целью независимость Ирландии от Британии. Уильям Батлер Йейтс посвятил этому событию стихотворение «Пасха 1916 года».

Пасхальный хронотоп реализуется в произведении в контексте биографического плана каждого из трех персонажей. Ключевым мотивом, определяемым пасхальным хронотопом, является мотив воскресения человека, который реализуется, как правило, через его покаяние. Сам акт покаяния у Фрила дается имплицитно и в редукации, но наличие его в тексте тем не менее не вызывает сомнения. Так, ни о каком влиянии пасхального хронотопа на биографическую линию Фрэнка нельзя было бы говорить, если бы автор не преподнес читателю следующий сюжетный факт: письмо героя на двадцати семи страницах, которое он написал своей жене как знак сохранившейся преданности и как факт скрытого стремления быть прощенным за недавнее предательство.

В рамках пасхального хронотопа строится поведение доктора Райса, просящего прощение у героини и кающегося в том, что грубо вторгся в ее мир и фактически разрушил его. С этого момента, когда Райс стал искренне сокрушаться в своих «неверных» действиях, начинается его внутреннее воскресение.

Относительно Молли Суини пасхальный хронотоп проявляется через систему конкретных пространствен-

но-временных оппозиций, связанных с локальным хронотопом дома. Причем эти оппозиции в последовательном разворачивании реализуют внутренний пасхальный сюжет, т.е. приближают героиню к этапу духовного воскресения и спасения.

Первая оппозиция «дом – сад» представлена в монологе героини, открывающем пьесу. «Сад» в этой хронотопической паре осмысливается, во-первых, как райское место, где растут прекрасные цветы и деревья, во-вторых, как период детства, когда окружающий мир кажется сказочным и прекрасным. Саду противопоставлен «дом», который представлен как «ужасное место» если не адского свойства, то, по меньшей мере, приближенное к таковому. Автор устами Молли характеризует его как «огромный», «гулкий». Кроме того, «дом» – то место, где отец с матерью «вели изурительную войну», т.е. постоянно ссорились. Коннотация хронотопа «дом» оказывается преобразованной в прямо противоположный традиционному представлению смысл: вместо «дома-крепости», «дома-защиты и опоры», предстает «дом-враг», «дом-несчастье».

Вторая оппозиция «дом – путь» реализуется через противопоставление внутреннего мира Молли ценностным установкам Фрэнка. Героиня обретает дом в силу того, что живет в состоянии внутренней гармонии, которая перерастает в гармонию и с окружающим миром. В то же время Фрэнк, привычным хронотопом которого стал «путь», лишен гармоничности своего внутреннего мира. Эти внутренняя дисгармоничность, постоянная неудовлетворенность условиями своего существования заставляют его вести «кочевой» образ жизни, постоянно искать свой «дом», а найдя таковой в лице Молли, не сумев оценить его подлинности и снова отправиться в путь.

Третья оппозиция «дом – больница», которая в традиционном ключе должна была бы реализовываться как противопоставление «своего» и «чужого» миров, представлена в инверсии. Черты «дома» для героини приобретает психиатрическая клиника, в которой находится Молли последние месяцы жизни. Характеристики этого пространственно-временного континуума псевдодом парадоксальным образом совпадают с теми, которые должны принадлежать традиционному хронотопу дома: уют и душевная комфортность (больница «нравится», персонал «дружелюбный», «заходит мама», «папа заходит по дороге из суда», «мне здесь хорошо», «я чувствую себя спокойно»). Подлинный дом Молли предстает как «чужой» мир, поскольку в нем ей пришлось утратить внутреннюю гармонию. Подтекстный смысл такого «перевертыша» уточняет нравственно-философскую суть хронотопа дома, который есть то место, где человек обретает духовно-нравственную целостность.

Черты пасхальности хронотопа в пьесе проявляются в том, что вопреки внешнему неблагополучию жизни, героине удается внутренне воскреснуть и сохранить в сознании тот мир, который определяется ее духовно-нравственной гармонией. В этом мире воскресшей души находят место самые близкие для Молли люди – отец и мать, чудесным образом навещающие ее в лечебнице, Фрэнк, который обязательно вернется, поскольку пишет огромные письма и постоянно думает о

ней, и те, кто подарил ей минуты душевной заботы и теплоты – друзья и просто незнакомые люди.

Таким образом, в драме «Молли Суини» Фрил расширяет систему притчевых кодов, включая в нее, помимо указанных в «Целителе», авторский метасюжетный комментарий и вставные рассказы-микропритчи. Эта сложная система «дешифрующих» кодов фактически выполняет функцию толкования, свойственного классической притче. В свою очередь, «восстановленные» благодаря авторским кодам элементы толкования приводят к глубоким нравственно-философским выводам. В центре обеих пьес ирландского автора – проблема духовно-нравственной слепоты. Оба персонажа двух произведений – «слепые». Фрэнк слеп в переносном смысле, поскольку живет во тьме, тьме духовного порядка. Молли слепа физически и живет во тьме фи-

зического мира. Оба персонажа показаны на пути к нравственному прозрению, но у Фрэнка оно происходит перед смертью, и поэтому «слишком поздно», а у Молли Суини «прозревает» и будет жить дальше. Сравнение двух героев вызывает скрытую библейскую аллюзию, приводящую к выводу – великое счастье быть слепым (!), но зрячим нравственно и сберечь бессмертную душу, нежели при отличном физическом зрении эту душу погубить.

Итак, пример «Целителя» и «Молли Суини» представляет собой яркое доказательство того, что Брайен Фрил развивает в своем творчестве принцип скрытой притчевости, при которой произведения становятся фактически миметическими притчами – новой жанровой модификацией классической притчи, активно используемой художниками XX в.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Прозорова Н.И.* Пространство памяти. Драматургия Брайена Фрила в контексте современных культурологических идей // Ирландская литература XX века: Взгляд из России. М. : Рудомино, 1997. С. 230–237.
2. *Фрил Б.* Целитель // Иностранная литература. 2007. № 11. С. 149–179.
3. *Евангелие от Матфея. 7: 26–27.*
4. *Фрил Б.* Нужен перевод. Пьесы / пер. с англ. М. Стронина. СПб. : Балтийские сезоны, 2008.
5. *Евангелие от Марка.*
6. *Сперджен Ч.Г.* Короткие проповеди. URL: <http://www.blagovestnik.org/archives/small/s00356-00360.htm>
7. *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М. : Кругъ, 2004.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 23 сентября 2010 г.