

VI. ИСТОРИЯ И МИФ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

МИФ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ КОМПОНЕНТ В ПЬЕСАХ Н. РУДКОВСКОГО

С. Я. Гончарова-Грабовская

*докт. филол. наук, профессор (БГУ, Минск, Беларусь)
1291224sg@gmail.com*

В пьесах белорусского драматурга Н. Рудковского («Последняя любовь Нарцисса», «Бог щекотки») используются древнегреческие библейские мифы как сюжетообразующие компоненты. В памфлете «Последняя любовь Нарцисса» миф о Нарциссе положен в основу острого обличения диктатора, для которого война и насилие стали нормой. В драме «Бог щекотки» автор использует ряд библейских легенд («Самсон и Далила», «Избиение младенцев», «Авраам и Сара», «Гефсиманский сад», «Благая весть»), экстраполируя их на современность, решая проблему гомосексуализма и ВИЧ как трагедию одинокого человека, неизбежно идущего к смерти.

Ключевые слова: белорусская драматургия; миф; рецепция; жанр; памфлет; драма; трагедия.

MYTH AS A PLOT-FORMING COMPONENT IN THE PLAYS OF H. RUDKOVSKY

S. Y. Goncharova-Grabovskaya

*PhD, Professor (BSU, Minsk, Belarus)
1291224sg@gmail.com*

The plays by Belarusian playwright N. Rudkovsky («The Last Love of Narcissus», «The God of Tickle») make use of ancient Greek myths as plot-forming components. In the pamphlet «The Last Love of Narcissus» the myth of Narcissus is taken as a basis for a bitter denunciation of the dictator for whom war and violence have become the norm. In the drama «God of Tickle» the author makes use of a number of biblical myths («Samson and Dalila», «The Beating of the Babies», «Abraham and Sarah», «The Garden of Gethsemane», «The Good News»), extrapolating them to the present day, solving the problem of homosexuality and HIV as a tragedy of a lonely man inevitably heading towards death.

Key words: Belarusian dramaturgy; myth; reception; genre; pamphlet; drama; tragedy.

Н. Рудковский – один из тех современных белорусских (русскоязычных) драматургов, в творчестве которого эксплицитно прослеживаются мифы, библейские легенды, что проявляется в структуре его пьес, их проблематике и языке.

Автор играет с персонажами, варьирует ситуациями, экстраполируя их на актуальные проблемы социума. Примером могут быть такие пьесы, как *«Последняя любовь Нарцисса»* (2006) и *«Бог щекотки»* (2010). В пьесе *«Последняя любовь Нарцисса»* драматург подвергает миф о Нарциссе ремифологизации. В греческой мифологии прекрасный юноша Нарцисс – сын речного бога Кефисса – отверг любовь нимфы (Эхо), за что был наказан. Увидев в воде свое отражение, он влюбился в него. Терзаемый страстью, Нарцисс умер и был превращен в цветок, названный его именем. Рецепция этого мифа нашла свое отражение в пьесах Кальдерона, Руссо, опере Скарлатти, Глюка, в картинах Тинторетто, Караваджо, Пуссена. Известно, что образ Нарцисса, точнее Наркисса (лат. Narcissus ← др.-греч. Νάρκισσος), в европейской культуре имеет диаметрально противоположные трактовки. Одна из них (от Овидия до З. Фрейда) – Нарцисс – самовлюбленный, зачарованный собственным отражением юноша. Вторая трактовка (тексты гностицизма, христианского мистицизма, психологии юнгианского толка) – Нарцисс – самопознающий созерцатель, мудрец. В семантике мотивного комплекса нарциссизма заложена амбивалентность: Нарцисс – жертва и виновник, отвергающий и отверженный. Оценка нарциссического поведения негативна: им движет страсть, затуманенный разум, нравственная слепота, гордыня. Таким образом, миф в ходе своего сюжетного бытования в литературе претерпевает ряд трансформаций: демифологизация (в античности) – эмблематизация (берет истоки в античности, получая «усиление» в средневековье и классицизме) – ремифологизация (в эпоху Возрождения) – контаминация эмблематизации и ремифологизации (барокко) – инверсия (в литературе романтизма и романтической традиции). Ближе Н. Рудковскому *«Нарцисс»* А.П. Сумарокова (1750), его сатирическая трактовка (пустое себялюбие, самолюбование и кривляние перед зеркалом, самохвальство, безрассудное растрачивание собственных достоинств). Однако белорусский драматург пошел дальше, изображая в *«Последней любви Нарцисса»* – диктатора, для которого война и насилие считаются нормой. Он отдает коварные приказы, но умывает руки от преступлений. Обличительный пафос достигает в пьесе силы памфлета. Налицо традиции Е. Шварца (*«Дракон»*), Ч. Чаплина (*Диктатор*), Б. Брехта (*«Карьера Артура Уи»*), в творчестве которых эта проблема была затронута. В образе Нарцисса аккумулированы черты фашизма, несущего насилие и угрозу для народа, что не утратило своей злободневности (война в Украине, Израиле, Палестине и др.).

В подзаголовке Н. Рудковский отмечает, что это «современная трагедия в пяти актах», имея в виду войну как трагедию. Однако по своему жанровому вектору данная пьеса гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд. Драматург долго работал над ней, начиная с 1995 по 2006 г. Пьеса должна была быть написанной в режиме онлайн на тему «Театр против насилия». Автор вынашивал замысел, писал по частям, стремясь ее сюжет подчинить жанру античной трагедии, выдержать ее канон. Н. Рудковский сохраняет героев древнегреческого мифа о Нарциссе (Нарцисс, Эхо, Венера), но наделяет протагониста другими качествами. Систему персонажей расширяет, включая монахов и ослов. Н. Рудковский апел-

лирует к «Золотому ослу» Апулея: метаморфоза превращения Луция (с помощью колдовства у него появились ослиные уши) созвучна авторскому замыслу. В пьесе «*Последняя любовь Нарцисса*» ослы – аллегория. Это та категория людей, которая стремится к свободе, но оказывается жертвой диктатуры. Они понимают, что «дикими свободными ослиами» они никогда не станут, поэтому приходят к мысли о смерти, ибо только в ней они обретут свободу. Трагикомические фигуры ослов в итоге приобретают трагическую окраску (сцена смерти). В их уста драматург вкладывает злую иронию: «*Может, и сейчас все молятся ослиному богу?*» [1] Контаминируя греческий миф о Нарциссе с романом Апулея, автор достигает высокого уровня обобщения, рассуждая о войне и насилии. Как отмечает драматург, для него «*важно было сочетание древнегреческой трагедии с хором, катарсисом, шекспировской трагедии с трагикомическими персонажами – шутами и современной трактовки*» [2]. Следует отметить, что Н. Рудковскому удалось сохранить принципы трагедии, частично их трансформировав и подчинив другой цели – острой критике, что потребовало средств комического. Античный сюжет автор переосмысливает, сохраняет пять актов, как того требовали трагедия, хор и катарсис. Тематическую основу трагедии, как правило, составляет преступление. «*Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния*» [3, с. 213]. В ее основе – открытие онтологической значимости отдельного человеческого существования. В данной пьесе преступление тоже формирует исходную сюжетную ситуацию. Его совершает Нарцисс, отдавший приказ убить женщин. Автор характеризует его как диктатора и военачальника. Окружающие по-разному к нему относятся: для одних он красив, для других – неприятен, одни его боготворят, другим он омерзителен. Правду он подменяет ложью и при этом считает себя справедливым. Так, например, Нарцисс любит мертвыми телами женщин, убеждая, что это куклы. Правды в стране боятся все. И лишь Венера захотела «*окупаться в морскую глубокую правду, но, как оказалось, ни моря, ни правды здесь нет*» [1].

Драматург соблюдает правила трагедии: пять актов имеют партии хора. Хор в этой пьесе выступает носителем «доксы» (общего мнения). Эгоцентризм Нарцисса не позволяет ему критически посмотреть на себя, поэтому разоблачительную функцию выполняет хор. В гротескной форме автор изображает отношение Нарцисса к государству, которым правит. Он – оборотень, полюбивший врага в своем обличье. Подобная метаморфоза окончательно развенчает страшный облик Нарцисса. В финале его съедает волк, наделенный функцией «*deus ex machina*», что характерно для античной трагедии. Комментируют события и монахи – еще одна категория людей, которая видит истинное лицо Нарцисса и знает его преступления, но приходит к мысли, что им дела до этого нет, они обязаны только молиться и думать о чужой душе. Так устроен мир. Монахи говорят правду только «чужим языком», коим является отрезанный язык Эхо. Эта метафора обыгрывается автором. Сквозь призму художественной оболочки пьесы проглядывает ироничная улыбка драматурга, его злой смех, направленный на дискредитацию объекта обличения. Сквозь одежду политической аллегории

просматриваются черты современного диктатора, стоящего у власти, его философия и образ мысли. И не важно, в какой стране это происходит. Об этом свидетельствует и хронотоп пьесы. Место действия условно: *«Не то где-то в большой Евразии, не то в маленькой Чечне, а может, уже и в вашей стране. А может, и пронесет. Все зависит только от вашей неукротимой фантазии»* [1].

Уже в этой пьесе обнаруживает себя характерный для Н. Рудковского прием: сочетать драматические диалоги с монологами, осложняя художественную структуру вставными «повествовательными фрагментами» (рассказами), что придает драме эпический характер. Драматург сохраняет диалог, но он является внешне композиционной формой, так как принципиально важным остается *монолог*. В данном случае они не выполняют роли речевых агонев, а по сути своей позиционируют героев. Так, в первой сцене один из странствующих монахов рассказывает историю о жестоком убийстве молодых женщин, которые не захотели дать свое молоко воинам, ибо оно предназначалось детям. Гротескно автор описывает «кулинарные» способности воинов, поедающих женские тела: сначала попробовали их глаза, «обильно пропитанные домашней правдой», быстро справились с салатом из рук, а потом перешли к первому блюду – холодной похлебке из острых языков и перченых проклятий, облитых обжигающим соком лимона. *«А потом перешли к горячему. Человеческие мозги! Их надо долго и тщательно промывать, чтобы нечаянно не принять в пищу ядовитые для здоровья и общества куски, зараженные опасной инфекцией»* [1].

Композиционно эти отдельные монодраматические фрагменты образуют цельную форму, в рамках которой происходит последовательное развертывание событий, служащих прояснению исходной ситуации (трагической гибели молодых женщин). Трагическое (как эстетическая категория) в данной пьесе приобретает свою специфику. Нарцисс не вступает в неразрешимое противоречие с исторической необходимостью, так как уверен в своей правоте. Происходит не трагедия личности, но трагическую опасность представляет сама личность. Конфликтная ситуация касается судьбы народа, а не протагониста. Подобная несовместимость «я» и «других» нивелируется. «Трагическое» приобретает комическую окраску. Нарцисс становится объектом злого осмеяния со стороны автора.

Претерпевает изменение и модель трагического героя с его специфическими поступками, которые сопровождают чувства вины, ответственности и страдания. Нарцисс не считает себя виновным, но заставляет страдать других. Наличие неразрешимого и потому ведущего к катастрофе конфликта для него не происходит. Конфликт смещается в сторону «народ – правитель» и остается неразрешимым. Жертвенной фигурой – практически неперемнный атрибут трагедийного жанра – становятся ослы (в античности это чаще всего была фигура центрального героя). Жанрообразующий мотив жертвоприношения в этом случае не сохраняет своего конструктивного значения. Исход Нарцисса – гибель от волка – лишь игра автора. В жертву приносят себя представители народа – ослы, кончая жизнь самоубийством. Но это не жертва богам. Древнегреческие трагедии, как правило, были политически злободневны, их реплики вплетались в повседневные дискуссии

граждан полиса. Этому следует и Н. Рудковский. Он насыщает пьесу острыми репликами, прозрачными кальками современности, берет на себя миссию гневного обличителя. Как и Е. Шварц («Дракон»), он использует художественную условность, прибегая к мифу, за образной оболочкой которого читатель/зритель видит иронический взгляд автора, понимая остроту его критики.

Пьеса вошла в проект ON-LINE в рамках Международного фестиваля «Панорама» (2004), режиссер А. Приходько (Украина).

Драма «Бог щекотки» (2010) состоит из двух актов («Негативы» и «Позитивы»), разбитых на отдельные части (драматургические фрагменты), названия которых напрямую отсылают нас к сказочным и библейским легендам («Избиение младенцев», «Авраам и Сара», «Гефсиманский сад», «Самсон и Далила», «Благая весть» и др.). Это тот же принцип «декупажа», но последовательность его нарушена. Их содержание отражает симбиоз сказки («Красная шапочка», «Тысяча и одна ночь», «Золушка» и др.) и реальности, библейского мифа и быта. Такая конструкция драматического текста потребовала от Н. Рудковского эрудиции и профессионализма. И хотя чувствуется нарочитость высказываний, «искусственность» диалогов, перенасыщенность аллегории, все же не исчезает целостность восприятия авторской концепции. В период читки пьесы в театре режиссер в фойе развесил листки, на которых были написаны названия сказок и глав Библии, чтобы зритель был настроен на рецепцию сложной образности.

Подзаголовок пьесы «драматическая фотосессия в 2-х актах» свидетельствует об экспериментальном подходе драматурга. Желание соединить фотосъемку с реальным фактом, зафиксировать его, запечатлеть на фотографии, органично вставив в драматическую структуру пьесы, в ее идейно-художественную модель, вполне оправдано. Подобный прием не нов, однако заслуга Н. Рудковского в том, что он использует его творчески, как всегда, играя смыслами. Так, Ева в костюме Красной Шапочки просит Илью отнести пирожки не бабушке, а на кладбище для умершего Тимы. В дальнейшем Ева предстанет на фотографии современной Мадонны. Сказка окончится печально: ее просьбу забеременеть Мадонна услышит, но реальность окажется жестокой, и мечта не осуществится. Двухактная структура отражает механизм проявления фотопленки. В первом акте – «Негативы» (где светлые места получают темными, а темные – светлыми) – драматург знакомит нас с главным героем Ильей – фотографом, который в гламурных фотографиях пытается отразить свои сны, фантазии, комплекс недостатка материнской ласки. Он талантливо монтирует сюжеты, связанные с Мадонной: «Маленькая Мадонна», «Будущая Мадонна», «Европейская Мадонна», «Обезьянья Мадонна», «Мужская Мадонна».

Сложность этой художественной детали (фотографии) заключается в том, что драматург соотносит всех изображенных героев с образом Мадонны. Фотографии выстроены в динамике, раскрывают внутреннюю интенцию Ильи-фотографа, энергетику его души. Это становится очевидным при внимательном рассмотрении изображенного. Так, «Маленькая Мадонна» — девочка, «кормящая грудью» куклу, — явно отражает аномалию. «Мужская Мадонна» — полуобна-

женный Гастарбайтер «кормит грудью» усталого Илью – аномалия в квадрате. Н. Рудковский не просто экспериментирует с гендерными установками, а предлагает иной гендерный дискурс. *Женское* противостоит мужскому не по традиционным канонам. Оно деформируется в *мужское* и подается в совершенно иной проекции: перед нами «Мужская Мадонна». Противостояния «женского – мужскому» не происходит: женское подменяется мужским.

Проекция Мадонны на современные реалии не случайна. Образ Мадонны является ключевым. Н.Рудковский отмечает, что «современные мадонны перестали быть убедительными» («рARTisan». 2011. № 15). Утрачиваются ее женские качества, современность уродует ее лик. Образец для подражания деформируется в худшую сторону, приобретая мужские черты. Мадонна – девушка, мать, девочка – дополняется образом Мадонны – мужчины. Женское начало, символизирующее кормящую мать, отражает современную критику однополых браков. Проблема гомосексуализма, бисексуальности демонстрирует неблагополучие человека, его одиночество, внутренние поиски любви, что приводит порой к трагедии. Второй акт «Позитивы» (снимок с негатива, светлые и темные места отвечают действительности) расставляет акценты, позволяя зрителю до конца понять, «кто есть кто». Драматург ретроспективно прослеживает детство и юность Ильи, пытаясь найти истоки заложенных в человеке чувств и поступков. Отсюда и система персонажей, среди которых есть Ева и Мать, название главок, явно говорящих о Боге («Избиение младенца», «Благая весть», «Гефсиманский сад» и др.).

В главке «Избиение младенцев» речь идет о конфликте Ильи с Гастарбайтером (Илья украл у Гастарбайтера паспорт), и тот пришел его забрать. Конфликт моральный выражается брутально – в форме драки, которая завершается примирением. В главке «Тысяча и одна ночь» автор раскрывает желание Евы иметь ребенка. В главке «Золушка» в гротескном плане изображается Гастарбайтер (Тима): на стене большие фотографии разных частей его тела (*отдельно руки, надевающие майку, отдельно плечи, отдельно голова, ныряющая в вырез майки, и голова, вынырывающая из выреза, торс, стрижка, неуклюжие ноги в джинсах*) [4]. Он отражает психологическое состояние человека, отсутствие цельности личности, боль души.

Уже в названии «Бог щекотки» драматург стремится к метафоризации. Известно, что «щекотка» — это ощущение, вызываемое легким прикосновением к коже. Однако одних она раздражает, вызывая смех, а других — приятно возбуждает. И если в сознании человека нет Бога, то он легко заменяет его на «щекотку». Щекотка – это заменитель настоящего счастья, это иллюзия настоящей любви. Кулыт тела демонстрирует душевную опустошенность. Щекотка оказывается богом иллюзорного мира, где отсутствует любовь матери к ребенку, где все ложь, где утрачена идея материнства. Это страшный духовный вакуум молодых людей, живущих в суррогатном бытии. Играет важную роль и символическая сцена, когда Мать крутит веретено. Илья дотрагивается до него пальцем, говорит: «ще-

котно» — и просит отдать его ему. Веретено – метафора. Это нить, связывающая мать с ребенком. Однако эта нить утрачена, значит, утрачен генетический код.

Темы гомосексуализма и ВИЧ раскрыты драматургом как трагедия одинокого человека, неизбежно идущего к смерти. Актуальные по своей значимости, они переданы в сложной художественной структуре (сплав символов, мифов, сказок, культурных кодов), явно наследующей западноевропейские традиции. Общая атмосфера современного общества, изображенного Н. Рудковским, апокалиптична. Она демонстрирует катастрофу чувств и гибель Мечты. Это пьеса-аллегория, в которой много литературных реминисценций, связанных с противостоянием «мужчина – женщина», множество психоаналитических ассоциаций.

Драма привлекла внимание Могилевского областного драматического театра в рамках проекта «Чтения-1» (2010), режиссер Е. Аверкова; Центра им. В. Мейерхольда (Москва), чтение в рамках 10-го фестиваля Premiera.txt (2010), режиссер О. Макарова; состоялось чтение на фестивале «Драма. Новый код» (2011) и др.

Как видим, пьесам Н. Рудковского присущ синкретизм лирического и трагического, злого и доброго, условного и реального, сказочного и мифического, знака и символа. Драматург создает свой мир, экстраполируя его на современную реальность, находя в ней актуальные и значимые факты, присущие обществу.

Библиографический список

1. Рудковский, Н. Вторжение / [http: // nrrrrrudkovski.jomdo.com](http://nrrrrrudkovski.jomdo.com) / пьесы. Здесь и далее мы будем цитировать электронный вариант текстов пьес.
2. Цитируется по ссылке: Дневник Рудковского в Интернете [Электронный вариант].URL: /[http:http://nrudkovski.livejournal.com/profile/nrudkovski.livejournal.com/](http://nrudkovski.livejournal.com/profile/nrudkovski.livejournal.com/) May 21st, 2009.
3. Пави, П. Трагическое // П. Пави. Словарь театра / пер. с фр. / под ред. К. Разлогова. М., 1991. С. 384 – 388.
4. Рудковский Н. Бог щекотки / [http: // nrrrrrudkovski.jomdo.com](http://nrrrrrudkovski.jomdo.com) / пьесы.