

ИСТОРИЯ И МИФ В ИРЛАНДСКОЙ ДРАМЕ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

© 2006 Н.И. Прозорова

Калужский государственный университет

Взаимодействие истории и мифа — одно из важнейших проявлений современной европейской ментальности. Оно обнаруживает себя почти в каждой национальной культуре, выступая отражением дуализма современного культурного сознания. С одной стороны, как заметил однажды Н. Бердяев, “наше время заслуживает название исторического по преимуществу: оно принудительно обращает к истории”. Поэтому современное художественное сознание глубоко погружено в поток истории, стремясь осмыслить и само направление этого потока, и то, что несет в его волнах. А с другой стороны, этот “принудительный” детерминизм истории заставляет искать прибежище от исторической темпоральности во вневременной стихии мифа. “Хватит терзать меня вашим проклятым временем!” — кричит Беккетовский Поццо (“В ожидании Годо”) [1, 87]. А герой Джойсовского “Улисса” Стивен Дедалус произнесет свой ставший уже хрестоматийным афоризм: “История — это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться!” [2, 33].

Возможно, ни в одной другой европейской культуре это двойственное отношение к истории не выступает так наглядно, как в культуре Ирландии, которой суждено было особенно мучительно пережить характерную для XX века драму разрывов в “цепи времен”. Литература Ирландии последних десятилетий, с одной стороны, буквально одержима историей. Характерно в этом смысле начало романа Эдны О’Брайен “Дом в прекрасном уединении” (1994): “История всюду. Она просачивается в почву и под почву. Словно дождь, или град, или снег, или кровь” [3, 3]. А, с другой стороны, она наследует завещанный Дж. Джойсом и У. Б. Йейтсом интерес к области мифически вневременного и символического. Ярким свидетельством такой двухфокусности художественного видения выступает ирландская драма последних десятилетий. Заметим, что специфика современной ирландской культуры выражает себя полнее всего именно в феномене драмы и театра. Возможно, сама двойственная природа театрального универсума с его контрастами духа (слова) и плоти (изображения) позволяет реализовать то тяготение к парадоксу, к необычным ракурсам видения мира, которое

отличает художественное сознание ирландца даже в том случае, когда его творчество развивается в рамках другой национальной культуры (вспомним хотя бы Уайльда или Шоу).

Ирландская драма последних десятилетий — это прежде всего непрерывный диалог с историей, который реализуется в удивительном многообразии жанров и ведется то под аналитическим знаком Логоса, то под символическим знаком Мифа. На одном полюсе — различные модификации политической драмы, обращенной к “социологии насилия”, корни которого уходят глубоко в почву национальной истории. На другом — философские параболы о “мифологии насилия”, посвященные исследованию загадочных пластов дологической архаики, которые внезапно открываются в сознании современного человека, вызывая всплески диких, разрушительных сил. Следует отметить, что ирландская драма переживает в последние десятилетия необычайно плодотворный и яркий период своей истории, сравнимый только с прежним “концом века”, когда рождалась и начинала свое развитие ирландская национальная драматургия. Впечатляет прежде всего многообразие творческих индивидуальностей. Б. Фрил, Т. Мерфи, Дж. Кин, Ю. МакКейб, Т. Килрой, Дж. Бойд, Ш. Финнеган — таков далеко не полный перечень имен талантливых драматургов, пришедших в ирландский театр за последние три — четыре десятилетия. При этом обозначившийся во второй половине XX века социально-политический кризис в Ольстере во многом обусловил как всплеск политизированной драматургии, прикованной к злобе дня, так и поиск корней происходящего то в почве национальной истории, то в глубинах мифологического сознания. При этом восмысление ольстерского кризиса внесли свою лепту драматургия и Северной Ирландии, и Ирландской республики, напоминая обусловленности территориальных границ перед общностью национальной истории и культуры.

Процесс политизации современного ирландского театра наиболее репрезентативно представлен творчеством Джона Бойда, впитавшего традиции европейского политического театра — от Пискатора и Брехта до Армана Гатти, а также опыт ольстерской

“рабочей драматургии” (С. Томпсон, С. Лав, Х. Куин). Выходец из протестантской рабочей семьи Белфаста, он обратился к драме в конце 60-х годов, когда позади были и годы учительства, и два с половиной десятилетия работы на белфастском радио и телевидении. Его пьеса “Квартиры” [4], поставленная в 1971 г. на сцене Лирического театра Белфаста, стала первым художественным откликом на ольстерские беспорядки и принесла ее автору известность за пределами Ирландии. Изобразив бурные столкновения протестантских ультра со сторонниками движения за гражданские права, Бойд спроецировал их на будни обитателей белфастских рабочих квартир, которые живут в доме, внезапно оказавшемся на линии огня. Жанровые контуры семейно-бытовой пьесы растворяются у Бойда в плакатных приемах агитационного театра.

В то время как драматургия Бойда, с ее подчеркнутой политической ангажированностью и поисками позитивных решений в четко размеченном пространстве социальных теорий и формул, представляет “социологию насилия”, основной поток современной ирландской драматургии все явственнее сворачивает в русло “мифологии насилия”, обращаясь к исследованию того доконцептуального, дологического уровня сознания, который французский философ Поль Рикер назвал “мифологическим ядром”. Такие пьесы, как “Полет вслепую” (1977) Билла Моррисона или “Смерть Хампти Дампти” (1979) Грэхэма Рэйда — это прежде всего философские параболы, обращенные к исследованию упомянутого выше “мифологического ядра”, в котором они пытаются отыскать корни национальной и религиозной вражды. Трагическое начало причудливо совмещается в них с фарсовым гротеском, пантомимой, приемами мюзик-холла, что сближает их с английской драматургией “второй волны”. Будни современного Белфаста вызывают здесь джойсовское ощущение “кошмара истории” и трансформируются в макабрические игры со смертью, порождаемые нескончаемой эпидемией насилия, в кровавый водоворот которого вовлекаются все новые и новые жертвы. Те же настроения во многом определяют звучание трилогии телефильмов Ю. МакКейба, которую с неослабевающим интересом смотрели осенью 1976 г. телезрители как ирландского Севера, так и Юга. В нее входят пьесы “Рак”, “Наследие”, “Осада” (последняя стала основой известной повести МакКейба “Жертвы”, опубликованной у нас в журнале “Иностранная литература”). Действие его трилогии происходит в сельском уголке Северной Ирландии, в графстве Фермана, расположенном на границе с республикой. Показывая стихию ненависти, которая захлестывает этот уголок патриархального крестьянского быта, МакКейб вновь приглашает к размышлению как над конкретным наследием национальной истории, так и над загадочными пластами мифологической архаики,

внезапно проступающими в привычных ландшафтах современности. Не из этих ли архаических глубин доносится тот древний клич “Кровь за кровь!” (его бросает в пьесе “Наследие” фанатик-протестант), взрывная сила которого разрушает сейчас на наших глазах хрупкое “равновесие диких сил”, таящихся под покровом “цветущего мира” цивилизации?

К осмыслению истории обращено и творчество Брайена Фрила, который стремится постичь ее через загадки памяти — индивидуальной и национальной. Местом действия почти всех его пьес является вымышленный Бэллибег, что в переводе с гэльского означает “маленький городок”. Прототипом его во многом послужил Глентис в северо-западном графстве Донегол, где прошли детские годы драматурга. Бэллибег — прежде всего символическое пространство памяти, точка пересечения истории и настоящего и наглядное воплощение противоречий национального сознания. Это своеобразная модель Ирландии в миниатюре: маленький островок патриархальности среди технократических мегаполисов, средоточие национальной самобытности среди нивелирующей волны американизации, которая захлестывает современный мир. Заметим, что в 60-70-е годы XX века Ирландия совершила резкий скачок из мира деревенской патриархальной цивилизации в современное постиндустриальное общество, а ее выступление в 1973 г. в ЕС наглядно зафиксировало отказ от изоляционизма и переход на путь интеграции. Но вместе с тем эти процессы увеличили вероятность американизации ирландской культуры и быта. Как однажды иронически заметил Фрил, “Ирландия не самый запад Европы, но самый восточный штат Америки”. Отсюда вновь, как и в начале XX века, в ирландской культуре возникает тяга к ретроспективизму, тоска по патриархальному укладу жизни и отвращение к тому, что У. Б. Йейтс назвал “современности грязным приливом”. Но Бэллибег — это в то же время воплощение национальной замкнутости и отсталости, тягостного давления предрассудков, мешающих свободной реализации личности. Весь комплекс этих противоречий был запечатлен уже в ранней пьесе Фрила “Филадельфия, я иду к тебе!” (пост. 1964), с которой началась его широкая известность за пределами Ирландии.

В пьесах Фрила настоящее всегда отягощено прошлым — будь то субъективно-психологические аспекты личного опыта его персонажей или груз самой национальной истории. В то же время там, где драматург обращается к историческим сюжетам, прошлое всегда разомкнуто в настоящее. Так, в одной из самых ранних его пьес “Внутренний враг” (пост. 1962, оп. 1975), действие которой отодвинуто в VI век, а главным героем выступает христианский миссионер Колумбан, легенда насыщается актуальными проблемами сегодняшнего дня. Уроженец за-

падного графства Донегол, Колумбан в сорокалетнем возрасте покинул Ирландию, поселившись на маленьком острове Иона близ берегов Шотландии, превратив этот остров в центр распространения христианства в Британии. Архаика внешних деталей обстановки и быта — своего рода маскарадный костюм для выстроенной драматургом ситуации, этические контуры которой прочерчены опытом XX века, а главный герой наделен разорванным сознанием современного интеллигента, этим “внутренним врагом”, с которым он ведет борьбу. Душевное смятение героя во многом обусловлено трагической антиномичностью самой ирландской действительности. Его покинутая родина — это и отталкивающий своей жестокостью мир вражды и раздоров, и прекрасная зеленая земля детства, к которой прикована душа. Поэтому монологи героя отражают тот сложный комплекс любви/ненависти по отношению к родине, который не раз становился предметом осмысления в ирландской литературе XX века: “Проклятая, проклятая Ирландия! Любимая зеленая Ирландия! О, моя Ирландия!” (Вспомним и мы розановское “Проклятая Россия, благословенная Россия!”). А в самой актуальной политической пьесе Фриля “Почетные граждане” (1974), написанной по горячим следам драматических событий в Северной Ирландии, блестяще представлено “застывание” настоящего в мертвящем пространстве идеологических мифов.

Художественное мышление Фриля часто демонстрирует антиномичность отношения к истории, свойственную ирландскому культурному сознанию. Например, в его пьесах 80-х годов “Аристократы”, “Переводы”, “Связующая нить”, где особенно настойчиво звучат проблемы исторической памяти и судеб национальной культуры, апология истории уживается с ее разоблачением, а груз памяти оказывается одновременно и “благословением”, и “проклятием”. Показательна в этом смысле пьеса “Переводы”, действие которой перенесено в 30-е годы XIX века, когда наступила последняя фаза колонизации Ирландии, связанная с утратой национального языка. С одной стороны, пьеса Фриля акцентирует угрозу исчезновения исторической памяти вместе и исчезновением родного языка, в котором эта память живет. Но она и предупреждает об опасности, которую таит в себе “одержимость прошлым”, отвращающая, словно наркотик, от жизни в настоящем. Один из героев этой пьесы, учитель ирландского языка Хью, произносит знаменательную фразу: “Помнить все — своего рода безумие” [5, 445].

В пьесе “Творить историю” (пост. 1988) Фрил размышляет над природой самого исторического знания, выдвигая на первый план комплекс герменевтических проблем, интерес к которым всегда обостряется в переломные, кризисные эпохи культуры. “Историю нельзя переделать, но ее можно переос-

мыслить”, — это высказывание Г.-Г. Гадамера могло бы стать эпиграфом к пьесе Фриля, где история творится дважды — сначала в деянии, а потом в истолковании и где демонстрируется неустрашимый “зазор” между историческим фактом и его интерпретацией. В центре пьесы — фигура Хью О’Нейла, известного исторического деятеля Ирландии, возглавившего на рубеже XVI—XVII веков борьбу ирландцев против английской колонизации на севере страны, в Ольстере. Его поражение в битве при Кинсейле в 1601 г. ознаменовало закат “ирландской Ирландии” и начало бурной колонизации Ольстера англичанами. Так запутывались нити того сложного клубка североирландских проблем, который не распутан и сегодня.

Фрил опустил события самой битвы, а изобразил лишь их пролог и эпилог, что определило двухчастную композицию пьесы. Действие первого акта разворачивается за десять лет до битвы, а завершается пьеса сценой, в которой О’Нейл показан стареющим изгнанником, доживающим свои дни в Риме вместе с преданным ему секретарем Гарри Ховденом и архиепископом Ирландии Питером Ломбардом. Пружинной конфликта является интеллектуальный поединок Хью О’Нейла, который “творит историю” своими поступками, с Питером Ломбардом, который выступает интерпретатором этих поступков, создавая биографию О’Нейла. О’Нейл отстаивает приоритет факта, а Ломбард — приоритет рассказа, текста. Для Ломбарда задача историка сродни задачам художника: внести смысл в хаос неупорядоченных фактов. Подобно художнику, Ломбард подчиняет свой рассказ логике выбранного жанра. “Я предпочитаю повествование с элементами мифа — сказание о герое” [6, 334], — замечает он, вытесняя живого, грешного Хью безупречной застылостью мифологического образца. Для О’Нейла книга его биографа — “напыщенная ложь”, против которой он пытается затеять обреченный на неудачу бунт. А для Ломбарда его труд оправдан похвальной целью — “удовлетворить ожидания потомков”, нуждающихся в героическом примере. “Во времена национального унижения не стоит говорить об ошибках”, — подобный довод Ломбарда напоминает о том процессе мифологизации истории, которому XX век отдал такую щедрую и такую опасную дань.

А одна из последних пьес Фриля “Танцы на празднике Луга” (1991) намечает примирение противоречий европейского сознания по отношению к истории через идею праздника, который одновременно учит искусству помнить и забывать, жить сразу и в истории, и в вечности.

При всем внимании к трагическим аспектам национального исторического опыта ирландская драматургия все чаще стремится осмыслить его в контексте общеевропейской истории XX века. Характерна в этом отношении пьеса Т. Мерфи “Уже не до логики”

(1990) [7], которая обращена к широкому философскому осмыслению европейской истории и культуры. Не случайно своеобразным аккомпанементом к ее действию оказывается здесь записанная на магнитофон лекция главного героя пьесы, университетского преподавателя философии. Он готовится к ответственному выступлению и выбирает для этой цели анализ философских взглядов Артура Шопенгауэра, ниспровергателя рационалистических традиций европейской культуры и предтечи современного экзистенциализма. Это и сделало его философию созвучной настроениям разочаровавшейся в рационализме интеллигенции XX века — века, который, может быть, как никакой другой, хотел подчинить жесткой логике все сферы жизни. Экзистенциальное же сознание противопоставило логике интуицию, целесообразности — безотчетные движения внутреннего “я”, сознательному замыслу — бессознательный порыв. В этом философском смысле, видимо, следует понимать заглавие пьесы. Абсурдно-непредсказуемые реакции и поступки героев пьесы наглядно демонстрируют разрыв современного сознания с рационалистической логикой, определявшей магистральный путь развития европейской культуры, начиная с античности. В лекции героя пьесы не случайно упоминается об эпохе, сформировавшей знаменитого философа-пессимиста, как о времени трагического парадокса, заданного Великой французской революцией, которая завершила “век Разума”: гордая идея “свободы, равенства, братства” обернулась кровавой практикой гильотины. Человеку XX века, испытавшему еще более ошеломляющие парадоксы истории, действительно уже “не до логики”. Так вскрываются предпосылки того поворота к неомифологическому сознанию, которое характеризует современную культуру.

Во многом те же тенденции характеризуют и драматургическую трилогию Шеймаса Финнегана “Кладбище Европы” (1991). Название ее, пробуждая в памяти многочисленные “закатные” ассоциации, точно характеризует основную тональность входящих в нее пьес (действие первой пьесы происходит в Испании во время гражданской войны, второй — в Белфасте времен Второй мировой войны, третьей — в Белфасте наших дней). Речь здесь идет о кладбище идей, об обломках рухнувшей наивной веры в разумность социальных утопий, которые на практике обернулись братоубийственным безумием гражданских войн. В предисловии к пьесам, написанном осенью 1990 г., драматург, будучи свидетелем той эйфории, которая охватила Западную Европу при виде крушения тоталитарных режимов, выступает с отрезвляющим напоминанием о том, что до настоящих похорон тоталитаризма еще далеко. “Тоталитаризм находит для себя немало таинственных

лазеек”, — замечает он, привлекал внимание к феномену тоталитарного сознания. Наиболее опасные его проявления Ш. Финнеган видит прежде всего в религиозном фундаментализме, на который он обрушивается со страстью человека, прошедшего через опыт католического воспитания и испытавшего на себе всю силу давления религиозной ортодоксии.

Есть еще одна грань тоталитарного сознания, с которой нас всех сталкивает сейчас опыт творящейся на наших глазах истории и которую не оставляет без внимания автор. Это фанатичный национализм, который мыслит жесткими оппозициями “свой”/“чужой”. Отталкиваясь от собственного — ирландского — опыта, Ш. Финнеган в публицистически остром предисловии к пьесам акцентирует внимание на этой общеевропейской “болезни” конца XX века: “Сегодня в разных уголках Европы мы наблюдаем, как, размахивая флагами и эмблемами, с шумом и грохотом заявляют о себе сторонники племенных привязанностей. “Этот клочок земли принадлежит народу X”. “Мы народ игреков”. “Народ Z требует отделения и образования собственного национального государства” [8, XI].

Характерная для постмодернистского сознания “темпоральная дезориентация” испытывает художников искушением абсурда, когда возникает ощущение того, что, как заметил Ж. Бодрийяр, история прекратилась, мы оказались в некоей пост-истории, которая не имеет смысла. Для ирландских драматургов путь преодоления смыслоутраты все чаще определяется поиском возможностей сблизить темпоральную изменчивость истории с вневременной неизменностью мифа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беккет С. В ожидании Годо / С. Беккет // Суфлер. Журнал современной драматургии. — М.: Рудомино, 1994. — № 1.
2. Джойс Дж. Улисс / Дж. Джойс. Избранное: в 2 т. — М.: Терра, 1997. — Т. 1.
3. O'Brien Edna. House of Splendid Isolation / Edna O'Brien. — Lnd., 1994.
4. Boyd John. The Flats / John Boyd. Collected Plays I. — Dundonald, 1981.
5. Friel Brian. Translations / Brian Friel. Selected Plays. — Lnd., 1984.
6. Friel Brian. Making History / Brian Friel. Plays 2. — Lnd., 1999.
7. Murphy Tom. Too Late for Logic / Tom Murphy. — Lnd., 1990.
8. Finnegan Seamus. The Cemetery of Europe. Three Plays / Seamus Finnegan. — London; New York; Boyars, 1991.

Рецензент — Л. Е. Кузнецова.