

«МЫ САМИ СВОИМИ РУКАМИ СОЗДАЛИ МИР, В КОТОРОМ НАШИМ ДЕТЯМ БОЛЬНО»: ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ДРАМЕ Т. ЯНССОНА «НА ПРИВЯЗИ»

О. В. Тихонова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 20 мая 2025 г.

Аннотация: объектом исследования является произведение малоизвестного в нашей стране финско-шведского автора Тумаса Янссона, представляющего современные финские драму и театр. Цель предпринятого исследования — в опоре на анализ особенностей решения конфликта выделить базовые смысловые модели пьесы, обращенной к вечной проблематике «отцов и детей». Структурная специфика (система персонажей, принципы развития и речевого оформления действия) предельно заостряет данный «общий» ракурс драмы.

Ключевые слова: отцы и дети, конфликт поколений, одиночество, экзистенциальные коды, «пост-драматический театр», психологизм, речевая структура

Abstract: this paper studies a play of little known in this country Finnish-Swedish author Tomas Jansson who represents modern Finnish drama and theater. The goal of this research is to highlight the basic semantic models of the play based on the analysis of the features of conflict resolution addressing the eternal issue of the generation gap. Specific structure including the character system, principles of the plot development and dialogue sharply emphasize this “general” aspect of the drama.

Keywords: fathers and children, generation gap, loneliness, existential codes, “post-drama theater”, psychologism, speech structure

Пьеса финско-шведского драматурга Тумаса Янссона «На привязи» (*Bunden*), написанная в 2010 г., была опубликована в России в 2016 г. В отличие от других современных финских драматургов (например, Микки Мюллюахо, чьи драмы «Паника» и «Хаос» ставились в России в нескольких театрах) Т. Янссон пока неизвестен российскому читателю и зрителю. Пьеса «На привязи» обращена к вечной проблеме взаимоотношений поколений. Вопросы, затрагиваемые в подобных драмах, при всем признании их типичности и важности, часто пугают своей остротой, заставляют испытывать некое «неудобство», так как любой из зрителей (читателей) может идентифицировать себя как представителя одного из двух или сразу обоих лагерей — отцов или детей.

Проблема драматического конфликта в рамках данной темы становится не просто краеугольной для анализа и вычленения смыслов произведения, но и позволяет выделить «внешние» (нелитературные, нетеатральные) маркеры времени и современного общественного сознания. Характер конфликта отцов и детей специфичен — он всегда имеет экзистенциальный смысл, но опирается и на конкретно-исторические основы, а также затрагивает социальные и психологические аспекты. Семейный ракурс задает особую остроту: семья понимается как арена

противоборства, разобщения, одиночества, отчуждения, непонимания, демонстрации равнодушия или бессилия отцов и жестокости детей.

Структура произведения Янссона весьма характерна для современной драмы. Пьеса представляет собой серию эпизодов-сцен (пронумерованных автором), где перед зрителем проходит история взаимоотношений отца и сына, и, в конечном итоге, распада семьи. Фрагментарность композиции, исповедальный ракурс, текст, построенный на контрасте нарочитой хаотичности, бессвязности — и холодной логики и формульности, условность сценической реальности и предельная «нетеатральность» сценического существования актеров (функции и даже движения которых особо проговорены автором), лаконичность, местами даже подчеркнутая бедность речевого выражения, условная конструкция действия, обращенного вовнутрь сознания персонажей, анонимных и типичных, — все это роднит драму Т. Янссона с экспериментами, ставшими уже привычными для «постдраматического» европейского театра рубежа XX—XXI вв. [4].

Сама история — банальна и одновременно чудовищна в своей банальности: еще вчера обычный ребенок, пятнадцатилетний герой вступает в подростковый период бунта и отрицания. Он вырывается из дома, лжет, ругается с родителями, попадает в круг других таких же подростков, но, как ему ка-

жется, более смелых и раскованных, и реализует все свои «запретные» мечты. В следующем эпизоде ему уже 20 лет, он студент, и в вихре новых ощущений, представляя себе «настоящую жизнь» как большое приключение и опьяненный свободой, он втягивается в страшный круг наркотической зависимости.

Дальнейшее действие, напоминающее смонтированные кадры киноленты, представляет разворачивание его страсти к саморазрушению, попытки родителей всеми способами остановить этот распад, борьбу со страхом болезни и смерти. Но главная линия всего действия связана с взаимным отдалением всех трех членов семьи и одновременно с их мучительными попытками найти пути друг к другу. Развитие фрагментарного действия ведет к кульминации, которая связана с констатацией страшного опустошения, разобщения близких, распадом всех и всяческих связей. Финал демонстрирует взаимное прощение, но и окончательное расставание отца и сына.

Опорным для композиции и смысловых акцентов становится мотив «**замкнутого круга**», реализуемый Янссоном на нескольких уровнях драмы. Действие «закольцовывается» сценой в аэропорту, где отец и сын, уезжающий в Италию, прощаются, а между этими повторяющимися эпизодами и расположена история их семьи.

Автор использует интересный ход — в пьесе заняты всего три актера и присутствуют всего два центральных персонажа. Это Отец и Сын¹. Но один из актеров (отец по роли) играет и себя в юности — в сценах воспоминаний о поре уже своего собственного юношеского бунта. Третий актер — обозначает персонажей «внешнего» мира, располагающегося за пределами «ближнего» и узкого круга семьи. Это знаковые фигуры (учитель, психолог, врач) — каждая представляет сферу, задействованную так или иначе в конфликте отцов и детей. Кроме того, третий актер играет и роль Отца, когда тот заново переживает свои юношеские метания и обиды.

Следует отметить важный прием, который позволяет особо взглянуть на расстановку сил: автор обозначает персонажей подчеркнуто формально — А, В, С (А — отец, В — его сын, С — отец А в юности). С одной стороны, такой принцип номинации предельно подчеркивает условность, даже схематизм персонажей-конструкций. С другой стороны, за этим обобщением скрывается особое качество всей истории. В драме демонстрируется символическая связь, «цепь» отношений не только родства, но и рисуется типологическая модель Жизни, взросления и обретения

себя, вечный круговорот «от отца — к сыну». Это тоже универсальный *экзистенциальный круг*, в котором заключено не только вечное повторение, но и диалектическое обретение нового качества.

Таким образом, персонажи почти анонимны, их характеры-схемы задают наиболее общие особенности поколенческих, возрастных, гендерных, социальных качеств. Они представляют своеобразные конструкции, модели реализации вечного конфликта.

Женские персонажи (Мать/Жена, а также две девушки сына) присутствуют лишь в мыслях, речах, фантазиях персонажей-мужчин, и в целом — на периферии главного конфликтного столкновения. Они находятся и в *круге* интересов и переживаний главных героев, и за его пределами. Примечательно, что образ Матери, оказавшейся слабой и безвольной, сдавшей почти сразу в борьбе за сына, контрастно соотносится здесь с образом Девушки из бара, которая предлагает Сыну спасение. Символично, что самый близкий человек в критический момент сдается, устраняется, а незнакомый — поддерживает, ответив на выстраданный призыв Сына: «Спаси меня от одиночества!». В результате геометрия в расстановке сил неординарная: одна героиня (Мать) — сама «вырывается» из символического круга, другая — «вырывает» из него Сына, но и сама стремится не быть замкнутой в нем. В драме есть и третий вариант символического решения мотива круга: девушка Йонна, за которой Сын в свое время и устремился в наркотический Ад, погибает, то есть остается в «круге» навечно.

Отец и сын, замкнутые сначала в границах семейных раздоров, потом в своих внутренних проблемах, в ходе действия все время сталкиваются с другими людьми, еще даже более анонимными и условными фигурами, в поисках выхода из круга, из своих страхов и комплексов, из болезни и зависимости. Они пытаются достучаться до тех, кто может или должен помочь в критический момент (Отец), или пытаются найти тех, на кого можно переложить часть непосильного груза проблем (Сын). И каждый раз оказываются отброшены назад. Сталкиваясь с равнодушием, привычкой, стереотипами или бессилием внешнего мира, они оказываются опять замкнуты в своем «круге», наедине с собой и своими страхами. Таким образом, каждый из членов семьи проходит и свои круги Ада, но ввергает в них и своих близких.

С мотивом круга связан и второй ведущий мотив драмы — мотив *одиночества* (среди людей, рядом с близкими, в любви, в горе). Уже первый фрагмент текста пьесы задает тему «ближнего круга» — дома, семьи, любви родных, где дети не одиноки, где они еще верят родителям, привязаны к простым ежедневным ритуалам и спокойны: «В детстве мне редко снились кошмары. А если и снились, я вставал, шел в спальню родителей и ложился между ними. Тесно, но как раз то, что мне нужно. Я лежу с откры-

¹ Примечание: для обозначения персонажей в драме мы используем написание слов «Отец» и «Сын» с заглавной буквы (как в оригинальном тексте пьесы), в иных случаях (для обозначения родственных отношений) — со строчной (О. Т.)

тыми глазами... и слушаю, как спят мои папа и мама. Все спокойно и тихо, мне ничуть не страшно. Я знаю, что со мной ничего не случится. Я начинаю засыпать и чувствую — я счастлив». Ощущение этой близости, единства и защищенности выражено в формуле-мантре героя: «Вся жизнь впереди. Я непобедим. Я покорю этот мир» [5, 70—71].

Но оказывается, что взросление тесно связано с ощущением одиночества, которое пытаются определить для себя оба главных персонажа: «Никто, кто не был по-настоящему одинок, не может представить себе, что чувствуешь, когда произносишь эти слова вслух». Это убеждение фиксируется в повторяющейся формуле текста песни группы «Кент», которая становится знаком поколения «детей»: «уходи, оставь меня / я справлюсь сам / уходи, оставь меня/ если хочешь помочь помоги себе / уходи оставь меня» [5, 90].

Автор констатирует, что одиночество только усиливается — и не только в процессе взросления, но и в ходе жизни вообще. Мать спасается в одиночестве от проблем: «Мы больше не можем помочь друг другу, я решила уйти в монастырь. Я должна остаться одна. Мне надо отдохнуть». Отец переживает одиночество как *трагедию*, расценивает его как предательство, болезнь, утрату смыслов, проклятие, как рок: «Я один и одинок мой путь на земле... Бывают дни, когда я превращаюсь в сгусток страха. Знаю. Я жалок, но ничего не могу с собой поделать» [5, 98—99].

Но особенно человек одинок во встрече с горем. Эта мысль наиболее ярко демонстрируется Янссоном в кульминационных сценах, где отец, видя погибающего от наркотической зависимости сына, пытается спасти его. При этом одиночество губит обоих — они остаются один на один со своими демонами, им некому помочь. Социальный статус конфликта (заявленный в речах отца — с обвинением системы, структурам, которые так или иначе задействованы в работе с молодежью) уступает психологическому, что заставляет «вынести» драматическое напряжение «в зал», где каждый проецирует ситуацию на себя.

Здесь и сконцентрированы главные мотивы пьесы — *боли и вины*. Представляя эпизоды семейной драмы, Янссон акцентирует ее личностный, психологический аспект. Основной конфликт переносится внутрь сознания персонажей, предельно психологизируется, проецируя универсальное в глубоко частную, даже интимную, сферы. Проблема вины выводится на первый план. Старшие постоянно ощущают вину перед младшими. Однажды поклявшись стать «настоящим отцом своему сыну», не бросать его в беде, никогда не заставить его «испытать те же чувства», которые мучили его самого [5, 81], отец не может «отпустить» своего сына, но бессилён ему помочь и дать защиту: «У тебя будет все, чего не хва-

тало мне в детстве, обещаю я. Ты всегда можешь рассчитывать на меня, всегда сможешь схватиться за мой большой палец» [5, 84].

Но у Янссона вина отцов и детей едина, здесь виноваты не просто обе стороны, виноваты все. И признают свою вину, страдая и расплачиваясь за нее. Постепенное осознание вины (априорной — у отцов, и принятой вины, вырастающей из процесса взросления и испытания бунтом, — у детей) приводит к катарсису. Но не отменяет наказания.

Отец берет всю тяжесть вины на себя («но ведь кроме меня ему никто не поможет» [5, 103]), и она «разъедает» его душу, повергает в страдания, которые ему не с кем разделить: «Я говорю с соопработниками, специалистами по работе с молодежью, психологами, всеми, кто занимается переработкой отходов общества. Я стараюсь воспринимать это как экскурсию в реальность, о существовании которой я раньше не догадывался. ... А главный вопрос такой — был ли я хорошим отцом» [5, 100]; «...сейчас я могу думать только об одном — что я сделал не так...» [15, 105]. Душевная боль захлестывает его, сводит с ума, так же, как и боль сына мучает тело. И это осознание вины приводит «отцов» к горькой истине: «мы сами своими руками создали мир, в котором нашим детям больно» [5, 106] (курсив наш. — О. Т.).

Характерным сквозным мотивом становится мотив *смерти*. Смерть трактуется главными героями как бесчувственность, своеобразный сон души, но и как утрата смысла существования, целей и желаний. Важность подобной трактовки подчеркивается лейтмотивным повторением фрагментов текста. Внутренние монологи отца и сына почти полностью совпадают, варьируя эти мысли и констатируя схожие состояния: «Твои чувства мертвы. Внутри пусто. Ничего нет. Ты холоден. Мертв. Мертв, хотя продолжаешь дышать» (Сын); «Мне нечего больше сказать. Я просто хочу исчезнуть. Впасть в спячку. Переспать холод. Проспать жизнь. И пусть я не проснусь...» (Отец) [5, 111].

В финале оба персонажа в очередной раз как бы меняются местами и позициями. Сын хочет жить настоящему, начинает испытывать чувства (страх, стыд, ответственность за отца), побуждает отца очнуться от апатии. Отец же наоборот утрачивает силы сопротивляться и желание жить, испытывает безразличие и смертельную «усталость», поэтому не может обрести надежду и осмысленность существования.

Приоритет психологического начала демонстрирует и *речевая структура* драмы. Диалоги урезаны до предела, они лаконичны, остро напряжены или построены как «глухие» (без установления связи коммуникантов, без желания или возможности услышать другого или быть услышанным самому). Монологи персонажей превалируют — и отцу, и сыну дано право лишь «исповедаться» зрителю. Они сами рассказывают о себе, анализируют себя, но практически не слы-

шат друг друга. Графически (синтаксически, пунктуационно) текст монологов оформлен хаотично, так как прежде всего он призван передавать внутреннее: хаос в мыслях персонажей и эмоциональное напряжение. В речевых конструкциях соотносятся осмысленные максимы (полноценные речевые конструкции, логические построения) с «горячечным» бредом, «потоком сознания», который фиксируется через обрывочные фразы, незавершенные предложения, восклицания и др. Переключение на «нормальную» графику текста часто происходит незаметно, и такая смена регистров позволяет отражать перепады настроения, психологического состояния героев.

Огромную роль играет молчание персонажей, паузы, которые соотносятся с невысказанными мыслями и чувствами. Интересно, как автор ремарками подчеркивает, например, невозможность отца выразить свои переживания, говорить открыто с ребенком, найти нужные слова: «Пауза. А пытается что-то сказать, но не знает что. Разворачивается, готовый уйти. Передумывает. Снова поворачивается к В, хочет что-то сказать, но не может. Уходит» [5, 89]. Ситуация повторяется два раза, завершая следующие друг за другом эпизоды. В результате возникает символическая траектория действия: Отец «кружит» около Сына, пытается приблизиться к нему, а Сын то обманывает его, то не замечает — но всегда удаляется от Отца. И пропасть между ними растет.

Названный выше мотив *молчания* коррелирует с мотивом *крика*, который соотносится с передачей эмоционального накала в действии, но и демонстрирует попытку персонажей «достучаться» друг до друга. Крик — это жест агрессии — но и жест отчаяния. А мотивы *доверия* и *непонимания* дополняют эту систему оппозиций. И если для «детей» априори очевидно, что «отцы» их не понимают («Они вообще не догоняют, родители ни во что не въезжают» [5, 95]), то в сознании «отцов» этот конфликт заострен до предела, выглядит сложнее, трагичнее: «Мы все время пытаемся вычислить, что он нам говорит на самом деле, — восклицает Отец, — что на самом деле с ним происходит. <...> Я бешусь от невозможности найти середину между доверием и подозрительностью. <...> я анализирую, истолковываю, делаю выводы, пытаюсь разобраться — во всем, постоянно, в жестах, в словах, в интонации, расписаниях, нервозности, в глазах...» [5, 89].

В целом мы видим, что в подаче автора конфликт отцов и детей («внешний») определяется уровнем внутреннего конфликта персонажей и остается в целом *неразрешенным*, в том числе из-за тотального отчуждения каждого из его участников. Жертвами этого противостояния оказываются и отцы, и дети — каждый по-своему.

Здесь также заострено и характерное для «постдраматического театра» в целом качество, которое теоретик драмы Леманн определил как «перфор-

мативность» — на фоне стандартной ситуации, привычной в своей жесткости и пронзительности, конфликт все же перенесен больше в область зрительского восприятия, обобщенная драматическая конструкция и ее довольно условное сценическое решение заставляют зрителя прежде всего проецировать ситуации на себя.

Относительное примирение в финале драмы означает не устранение непонимания или разрушение одиночества. Одиночество отца и матери только усиливается — они уже не будут вместе, их сломили испытания, отдалили и продемонстрировали, что благополучие, любовь и доверие между женой и мужем давно утрачены. С сыном отец не столько примирился, сколько смирился с ситуацией в целом. Сын смог все же затормозить свое падение и нашел человека, который готов ему в этом помочь. Отец, наоборот, с головой уходит в апатичное состояние, которое рождается сначала отчаянием, затем горем и пониманием того, что ничего уже не вернуть. Для Сына поездка в Италию — новый этап (чтобы «поддержаться» — работать, общаться, уйти от старых знакомств), но и путь в неизвестность; для Отца — конец жизни, иллюзии счастья, конец связи с сыном, на которую он, несмотря ни на что, еще надеялся. Избавившись от ответственности, которая его изматывала (и убедившись, что сын сможет идти дальше, его есть кому поддержать), он теряет смысл существования. Пока он воевал *против* Сына, за него, с равнодушием внешнего мира и бездействием жены, он *жил*. Теперь он потерял все смыслы, что держали его на плаву, впереди — не просто неизвестность, а пустота. Лейтмотивом финальной сцены становятся его слова «слишком поздно».

В драме Янссона нет глобальных катастроф, как в известных пьесах немецких авторов (например, в драме М. Майенбурга «Огнеликий», где делается акцент на ненависть, равнодушие, насилие). У Янссона все катастрофы происходят не столько в ходе самого действия, в явном противостоянии персонажей, а также героя и внешнего мира/системы, сколько конфликт больше отнесен в область личностного, внутреннего плана. Пройдя через отрицание, гнев, насилие над собой, герои приходят к принятию ситуации. Но одному это дает силы жить, у другого отбирает.

Таким образом, особенность драматической модели Янссона в данном конкретном случае заключается в разрешении конфликта. Оно намечено, хотя и не доведено до конца. При этом ситуация все же развернута в перспективу, финал оставляет хоть призрачную, но надежду. Это видимое отличие решений, которые предлагает финский драматург.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кобленкова Д. В. Шведская литература последней трети XX-начала XXI вв. / Д. В. Кобленкова // Новый филологический вестник — 2010. — № 1(12). — С. 138—

149. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/shvedskaya-literatura-posledney-treti-hh-nachala-hhi-v> (Дата обращения 2.10.2025).

2. Колязин В. Ф. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене / В. Ф. Колязин // Вопросы театра. — 2011. — С. 86—99. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-postdramaticheskom-teatre-i-ego-meste-na-sovremennoy-evropeyskoy-stsen> (Дата обращения 2.10.2025)

3. Рябова О. В. Постдраматический театр: проблема

сценического языка / О. В. Рябова // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук — Т. 14. — № 2 (4). — 2012. — С. 1096—1100.

4. Шевченко Е. Н. Постдраматический театр / Е. Н. Шевченко // Новый филологический вестник — 2011. — № 2 (17). — С. 130—135.

5. Янссон Т. На привязи / Т. Янссон // Антология современной финской драматургии. Переводы с финского и шведского. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — С. 67—115.

Воронежский государственный университет

*Тихонова О. В., кандидат филологических наук, доцент
кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы
зарубежной литературы*

E-mail: olnem@yandex.ru

Voronezh State University

*Tikhonova O. V., Associate Professor. Department of History
and Typology of Russian and Foreign Literature*
E-mail: olnem@yandex.ru