

текстов. Одно из стихотворений Ф. Мона – своеобразная магическая фигура, состоящая из палиндромного слова «ротор». Данный текст может читаться по кругу, наглядно демонстрируя движения ротора:

```

r
o r o
t o r o t
o t o r o t o
r o t o r o t o r
o t o r o t o
t o r o t
o r o
r

```

Среди австрийских конкретистов особое место занимает Э. Яндль, автор ряда теоретических работ по современной литературе («die schöne kunst des schreibens» – «прекрасное искусство письма», 1976; «Das Öffnen und Schließen des Mundes» – «Открытие и закрытие рта», 1985), талантливый декламатор. Достаточно большое количество произведений Э. Яндля 1950–60 годов имеет подчеркнуто каламбурное, смеховое начало, генетически связанное с различными игровыми ситуациями: с моментом организации игры, собственно игрой, которая предполагает созстание (артикуляционное, интеллектуальное), или игрой-удовольствием от жонглирования звуками, смыслами. В немецком фольклоре произведения подобного типа принято объединять жанром «Schüttelreime» (от «schütteln» – «трясти», «перетряхивать» и «Reim» – «стих»), где языковая «ошибка», «оговорка» составляет все содержание стихотворения. На таком подходе основано стихотворение «озаление», внимание уже в заголовке обращает на себя подмена буквы «р» буквой «л». Стихотворение является своеобразным манифестом антистереотипного творчества, радикальных экспериментов:

```

многие думают
плаво и рево
нерезя пелепутать
частая пломашка

```

Эксперименты Бензе, Артманна, Рюма, Гомрингера направлены, по сути, в противоположные стороны. С одной стороны, заметно стремление конкретизма к редукции, минимализации языкового материала, что проявляется в разрушении синтаксиса, размера стиха и рифмы, письме «атомарными речевыми единицами», использовании просторечий и диалектов. С другой стороны, в орбиту конкретной поэзии вовлекается материал не характерный для литературы, расширяются ее границы. Это проявляется себя в визуализации текстов, практике текстов-идеограмм и констелляций, создании акустических стихов, использовании в тексте приемов внутренней корреспонденции (палиндромы). Традиционные языковые связи в обоих случаях подвергаются демонтажу, информационный характер языка и текста разрушается и пересоздается по новым законам. Таким образом, поэтический язык преобразуется в аудиовизуальную «медиум» поэзию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипов, Ю. Бунт и эксперимент в литературе ФРГ и Австрии / Ю. Архипов // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 годов / ред. колл. А.Л. Дымшиц, Р.М. Самарин, Я.Е. Эльсберг. – М.: Худож. лит., 1972. – С. 171 – 189.
2. Силичев, Д.А. Семиотика и искусство: анализ западных концепций (Цикл «Зарубежная эстетика») / Д.А. Силичев. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
3. Gomringer, E. Konstellationen. Ideogramme / E. Gomringer. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1983. – 196 s.

В.Ю. Филатова (Москва, РГГУ)

«ОТСУТСТВУЮЩИЙ» ПЕРСОНАЖ В ДРАМАТУРГИИ ТОМАСА БЕРНХАРДА

В настоящей статье нам хотелось бы сосредоточить внимание на персонаже, которого часто исследователи упускают из вида, не отводят ему должного места в общей системе персонажей – на внесценическом или «отсутствующем»¹ персонаже. Как справедливо отмечают С.Д. Балухатый и Н.В. Петров в исследовании, посвященном драматургии Чехова [2], внесценические персонажи играют важную роль в произведениях драматурга: у Чехова нет случайных внесценических персонажей, «они неразрывно связаны

¹ Е. Фарино называет «отсутствующими» персонажами тех персонажей, которые «конвенцией данного мира не исключаются, а наоборот, допускаются. Поэтому их отсутствие заметно и этим самым – значимо» [цит. по 1, с. 164].

со всеми сценическими персонажами, и только в своем взаимовлиянии с ними, сценические образы создают сложнейшую систему художественных образов» [2, с. 160]. Если исключить хотя бы одного внесценического персонажа, сюжет пьесы может развиваться иным образом: если убрать Дериганова, то «некому будет спорить с Лопахиным, и, может быть, Лопахин не купит "Вишневого сада"; если убрать любовника Раневской, то ей незачем будет ехать в Париж» [2, с. 160]. Таким образом, внесценические персонажи способны влиять на ход основного действия и на поступки и судьбу персонажей сценических.

В пьесах австрийского писателя Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard, 1931–1989) такое же важное место отводится персонажам, которые ни разу не появляются на сцене, однако играют важную роль в общей системе действующих лиц, а иногда даже претендуют на роль главного героя в произведении. Их наличие обогащает театральность пьес Бернхарда. Эти «отсутствующие» персонажи делятся на несколько категорий. Часто в пьесах встречается упоминание реальных исторических лиц. Пьеса «Лицедей» (1984) насыщена ими. Брюскон, «великий» драматург, режиссер и актер, ставит себя в один ряд с великими предшественниками: «Шекспир / Вольтер / и я» [3, с. 544] или «Шекспир Гете / Брюскон / вот она правда» [3, с. 620]. С одной стороны, это говорит о претензии Брюскона на великую значимость его и его «комедии человечества», которой, увы, так и не удастся предстать перед нами. Но, с другой стороны, здесь, может быть, проглядывает и авторская самоирония, и тайное самовосхищение, и игра: этот список можно было бы продолжить – Шекспир / Гете / Вольтер / Пиранделло / ... / Бернхард. И во многих других случаях в высказываниях Брюскона часто проглядывает и сам автор: Бернхард иронически отождествляет себя с Брюсконом? (впрочем, оставим тут знак вопроса). Необходимо отметить, что имя Шекспира встречается часто в пьесах Бернхарда. Все его персонажи-актеры своим великим достижением считают именно роли в шекспировских пьесах: Минетти в роли Короля Лира, отвергший всю литературу, кроме одной пьесы Шекспира, («Минетти», 1976), Роберт жалеющий, что не сыграл того же Лира, и тщетно пытающийся репетировать его сегодня («Видимость обманчива», 1983), старый актер и его Ричард III («Сложность простоты», 1986). Постоянные отсылки к великому драматургу говорят и о почитании его самим Бернхардом: в своих интервью он часто упоминал Шекспира в качестве примера и ссылался на законы его драматургии. Исторические лица – это и персонажи пьесы Брюскона «Колесо истории». В пьесе ярко и театрально обыгрывается загипсованная рука Ферруччо: «Правая рука в гипсе / я сперва думал все / финита ля комедия / а потом вдруг осенило / что у всех кого играет мой сын / как раз правая рука скрючена / у Гитлера правая рука была скрючена / у Нерона / как вы знаете / у Цезаря / да и у Черчилля тоже правая рука / была не в порядке [...] Так что он со своим гипсом / этих так называемых властителей / сыграет даже еще отменней / чем раньше играл» [3, с. 564]. Искалеченная рука Ферруччо «театральна»: она помогает в осуществлении театрального замысла. И «отсутствующие» персонажи вот-вот должны появиться на сцене. В конце пьесы «Лицедей» перед нами предстают: Брюскон в роли Наполеона, Госпожа Брюскон в костюме мадам Кюри, Сара в костюме леди Черчилль, Ферруччо в роли Меттерниха. Их появление на сцене еще раз обнажает театральность пьесы Бернхарда: предстают не сами реальные герои, но актеры, играющие этих исторических героев.

В пьесе «Минетти» также участвует исторический персонаж. Это бельгийский художник Джеймс Энсор. Именно Энсор сделал для Минетти маску Лира. Надо вспомнить картины Энсора («Въезд Христа в Брюссель», 1888 – 1889, «Пожилая женщина с масками», 1889, «Страшные маски», 1892, «Натюрморт с масками», 1896, «Смерть и маски», 1897, «Энсор с масками», 1899, «Отчаяние Пьеро», 1910, «Интрига», 1911 и другие), чтобы представить себе, каков был его Лир. Тема «маски» и связанная с ней тема «карнавала» являются важнейшими в творчестве художника. Маски окружали Энсора с самого детства: его родители держали лавку, в которой продавались сувениры, морские раковины и карнавальные маски. В творчестве Энсора маска, с одной стороны, выступает как укрытие, занавес истинного лица, а с другой стороны, она способна оголить то же лицо, указать на настоящее его выражение. Как можно увидеть, часто героем своих картин является сам художник: то он появляется в толпе масок, то подглядывает за скелетами, делящими труп. Герои Энсора гротескны и трагичны. В пьесе Бернхарда, по словам актера Минетти, он хотел, чтобы маску сделал ему именно Энсор. Становится очевидным, что никто, кроме Энсора, не смог бы сделать подобную маску. В речи Минетти маска и Энсор всегда стоят рядом, они неразделимы: «у меня маска Лира / работы самого Энсора», «Лир / в маске Энсора» [3, с. 206, 210]. Порой кажется, что именно маска Лира работы Энсора сыграла важную роль в актерской судьбе Минетти, без этой маски не было бы и самой роли. На это указывает и рассказ Минетти о несделанной Энсором маске для роли Просперо. По словам Минетти, Энсор умер и не успел сделать ему маску Просперо. И Минетти так и не сыграл эту роль, ибо без маски нет и роли. Однако Энсор появляется в пьесе еще и по другой причине: как символ Остенде. Энсор родился и умер в Остенде, и действие нашей пьесы также происходит в Остенде: магическом месте для самого Минетти. Актер, едва переступив порог отеля, проникновенно замечает: «Я люблю Остенде» [3, с. 207]. Здесь он встретился когда-то с Энсором (актер указывает даже место в отеле, где они обсуждали маску Лира), который сделал ему «самую чудовищную маску из

всех / какие только есть на свете» [3, с. 207], здесь он в последний раз сыграл своего Лира и здесь же закончил свой жизненный путь.

В пьесе же «Видимость обманчива» сам Минетти выступает как внесценический персонаж. Роберт, старый актер, показывает фотографию, на которой он изображен вместе с Минетти и следует реплика: «Это я с Минетти / великий актер», на что отвечает Карл: «Минетти / да» [3, с. 526]. Этим своему любимому актеру автор в очередной раз воздает должное. Обилие реальных исторических лиц в пьесах Бернхарда расширяет границы драматического произведения. Грань между сценой и жизнью стирается, внесценические персонажи как бы раздвигают театральные подмостки, связывают пьесу с более широким кругом людей и событий, с самой жизнью.

Как уже отмечалось, внесценические персонажи намеренно отсутствуют в произведении. Яркий пример такого отсутствия дает пьеса «Перед выходом на пенсию» (1979). Пьеса собственно начинается с «выпровождения» Ольги – помощницы по дому. Вера отсылает ее к бабушке в деревню, и это не случайно. В день рождения Гимmlера, в особенный день для семьи (для Веры и Рудольфа, но не для Клары) никто не должен помешать празднику. А Ольга – персонаж извне, она не причастна к семейному театральному заговору, и поэтому в этот день должна «отсутствовать». В будни же она, по словам Веры, является очень важным персонажем: ее принял Рудольф, на ней держится весь дом, да и Клара давно бы была отправлена в приют, если бы не присутствие Ольги. Однако она важна и угодна в доме Хёллеров и по другой более важной причине – Ольга не слышит и не говорит. Она глухонемая, и этот ее недуг становится определяющим при выборе Веры: «Девочка которая нормально говорит и слышит / с одной стороны была бы куда лучше / но с другой стороны это хорошо / что она не умеет говорить / и не слышит / на том ведь все и основано / что она не слышит / и не говорит / представь себе что было бы / если бы она говорила и слышала» [3, с. 321]. Девочка наделена зрением, она все видит, но не может об этом никому «разболтать», приоткрыть занавес и выдать семейные тайны. По словам Клары, ей грозит смерть, если вдруг произойдет чудо: «начни она вдруг слышать и говорить / ты бы тут же ее убила» [3, с. 321]. Ольга еще демонстрирует замкнутость дома Хёллеров, его отгороженность от внешнего мира, а ее отсутствие еще более подчеркивает важность праздника для Веры и Рудольфа, в этот день им именно не нужен всевидящий зритель.

Значимость внесценических персонажей определяется тем, что они, ни разу не появляясь на главной сцене, влияют на ход основного действия. В пьесе «Минетти» таким персонажем является режиссер, который якобы пригласил актера на главную роль и назначил встречу в отеле, куда Минетти, собственно, и явился. На протяжении всей пьесы актер, а вместе с ним и читатели/зрители ждут режиссера. Оправданием, что режиссера все нет, становится опоздание Минетти, хотя в конце мы понимаем, что режиссера не было и не будет: Минетти все выдумал, чтобы приехать в свой любимый Остенде, в конечный пункт назначения. Идея сыграть Лира в последний раз овладела Минетти. Режиссер, именно тот персонаж, которого бы хотел увидеть герой, актер до самого последнего момента верно его ждет. В пьесе с режиссером получает свое развитие еще одна игровая ситуация: ситуация обмана. Минетти несколько раз принимает за режиссера то пожилую чету, то калеку. Эти ситуации вскрывают обман и наводят самого актера на мысль о том, что «...все это мистификация / мистификация» [3, с. 233].

В пьесе «Лицедей» пожарный инспектор и жители Уцбаха оказываются главными персонажами, от которых зависит осуществление замысла Брюскона. В «Колесе истории» Брюскона в финале должна воцариться кромешная тьма, а для выключения основного и дежурного освещения необходимо получить разрешение пожарного инспектора. От его решения зависит, сыграет ли труппа Брюскона перед жителями Уцбаха. В пьесе Брюскон получает разрешение и готовится к вечернему спектаклю. Автор фактически наделяет этого «отсутствующего» персонажа властью, от решения которого зависит все. Жители Уцбаха, «отсутствующие» зрители в пьесе Бернхарда (о присутствии их в зале перед спектаклем мы узнаем из слов Брюскона, который наблюдает за ними в щель в театральном занавесе), решили судьбу спектакля: они покинули зал, разрушив этим театральную реальность внутри пьесы. Таким образом, Бернхард в этом случае наделил внесценических персонажей безграничной властью: состояться спектаклю или воспрепятствовать этому.

В «Елизавете II» (1987) внесценический персонаж не просто влияет на ход событий, а претендует на главную роль. Уже то, что в название пьесы вынесено имя именного этого персонажа, говорит об исключительной его роли в произведении. Племянник Херренштайна Виктор приглашает в дом дяди, который расположен в центре Вены на знаменитом Ринге, многочисленных гостей только для того, чтобы увидеть процессию Королевы Елизаветы. Елизавета II так и не появится на сцене, узнать о ее появлении зритель только сможет, услышав доносящиеся с улицы ликования людей. Однако долгое ожидание и праздничная атмосфера обернутся, как часто это случается у Бернхарда, крахом и смертью: балкон, на котором стоят все гости, рухнет вниз, и людское ликование заглушит последний крик многочисленных гостей и вой машины скорой помощи. «Отсутствующий» персонаж становится толчком ко всему действию, причиной «отвратительного спектакля» [4, S. 356], по словам Херренштайна.

Внесценические персонажи не только влияют на развитие действия, они являются знаком времени в пьесах. В основном, в пьесах Бернхарда, это прошлое. С помощью внесценических персонажей, как и с помощью предметов, драматург вытаскивает прошлое на сцену и делает его настоящим. В пьесах Бернхарда эти персонажи – символы прошлого, они никогда не появятся на сцене. Однако они владеют настоящим главных персонажей, вокруг них сосредоточено действие. Так в пьесе «Видимость обманчива» Матильда – спутница жизни Карла, ушедшая из жизни несколько недель назад, все еще здесь. Ее присутствие зримо ощущается в вещах: стоит ее фотография, повсюду ее платье; рояль, на котором она играла; ее канарейка Магги. Карл и Роберт только и говорят о Матильде. Перед нами проходит вся ее жизнь, и лишь иногда воспоминания сбиваются на жизнь двух братьев. Матильда являлась для Карла и Роберта центром их бытия, символом жизненной силы. Мы застаем братьев в состоянии неподвижности и жизненной обездвиженности: им «ничего не хочется» [3, с. 514] – ни есть, ни двигаться, ни репетировать, одним словом, ни жить. Для них жизнь – это прошлое, прошлое с Матильдой. Прошлое становится настоящим и помогает главным героям продолжать существовать: навещать друг друга по вторникам и четвергам и пытаться решить задачу, почему Матильда завещала летний домик Роберту. В пьесе «Площадь героев» (1988) подобным же центром становится профессор Йозеф Шустер, покончивший с собой несколько дней назад. Действие в пьесе разворачивается после похорон профессора. В данной пьесе Йозеф Шустер является не только центром семьи Шустеров, но и неким центром исторического прошлого, которое и сейчас на сцене: Госпожа Шустер до сих пор слышит рев народа, приветствующего Гитлера в 1938 году, доносящийся с Площади героев.

Таким образом, в своих пьесах Бернхард наделяет «отсутствующих» персонажей огромной театральной силой: способностью влиять на сценическую жизнь главных героев и раздвигать пространственно-временные границы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Польшикова, Л.Д. Персонаж / Л.Д. Польшикова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 163 – 164.
2. Балухатый, С.Д. Драматургия Чехова. К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском Театре Русской Драмы / С.Д. Балухатый, Н.В. Петров. – Харьков: Издание Харьковского театра Русской Драмы, 1935. – 207 с.
3. Бернхард, Т. Видимость обманчива и другие пьесы / Т. Бернхард; сост., вступ. ст., пер. с нем. и примеч. М. Рудницкого. – М.: Ad marginem, 1999. – 720 с.
4. Bernhard, Th. Stücke / Th. Bernhard. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.