

ности: «Сэр, у великанов, к сожалению, все чрезмерно – зрение, слух, совесть...» [1, с. 53] (интересно заметить, что смерть положительно на него повлияла с этической точки зрения – он начал расти). Кроме того, необходимо отметить яркую этическую коннотацию летающего острова, коррелирующего с общим концептом неба (и, соответственно, возмездия), являющегося его прямым эвфемизмом, а также напрямую связанного с будущим (лапутяне оказываются «гостями из будущего»). И наконец, менее значительные моменты проявления вертикальной ориентации пьесы ощущаются через Некто, одежда которого является как бы диахроническим срезом западноевропейской истории («английский котелок, сюртук, внизу что-то среднее между юбкой и туникой. На ногах – обувь, напоминающая древнегреческие сандалии» [1, с. 10], а также через описание дома Свифта («Множество окон и дверей, в глубине – крутая лестница, уходящая куда-то вверх» [1, с. 7]).

Относительно трансформации христианской культурной модели в пьесе Г. Горина необходимо заметить еще следующее. Во-первых, описанные инверсии в «Доме...» не имеют, как в Новом Завете, ни религиозного, ни нравственного характера. Как представляется, они стали формой осмысления исключительно эстетических вопросов: взаимоотношений автора и героя, природы художест-

венного творчества, а также связи между произведением и его автором. Во-вторых, если механизмы воскресения в «Доме...» и в Новом Завете в целом структурно изоморфны, то «содержание» воскресения в обоих источниках достаточно различается: у Горина автор необходим для смерти (завершения героя), в христианской культурной модели «автор» (Бог) необходим в большей степени для воскресения. Мотив воскресения в «Доме, который построил Свифт» тяготеет к народной смеховой культуре средневековья, к ритуалу осмеяния и снижения, неслучайно Симпсон в порыве отчаяния восклицает: «Зачем меня притащили сюда, в этот странный дом, построенный неизвестно для кого?.. Будь он проклят со своими розыгрышами и мистификациями! Здесь нет ничего святого! Смерть, любовь, вера – лишь повод позубоскалить!» [1, с. 71]. Таким образом, тот иронический (эпический) настрой, который изначально был задан в эпиграфе, имеет наибольшее развитие в финале:

Коснулся я его руки холодной,
Припав к груди, услышал тишину,
И лишь собрался объявить о смерти,
Как вдруг заметил, что он краем глаза
Мне весело и дерзко подмигнул... [1, с. 89].

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Горин Г.И. Дом, который построил Свифт. М., 1997.
2. Рахвалов М.Н. «Дом, который построил Свифт» Г. Горина: название как метатекст // Молодежь и наука. Томск, 2006.

УДК 82.0:801.6; 82-1/-9

Л.С. Кислова

ОБРАЗ «РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМЕ

Тюменский государственный университет

В отечественной драматургии последних десятилетий отчетливо обозначилась тенденция к изображению женщины, способной на самые непредсказуемые поступки и готовой к любого рода авантюрам. Чрезвычайно востребованы оказались такие героини, как Кармен (образ художественный) и Мэрилин Монро¹ (человек, реально существовавший), они привлекают художников своей неразгаданностью, таинственным очарованием.

В драматургии конца 1980-х – начала 2000-х гг. явлен противоречивый образ Кармен: святая и

грешная, жестокая и ранимая, жадная и бескорыстная, страстная и холодная, обожаемая и презираемая, новая Кармен вызывает ужас и восхищение одновременно. Двойственность, присущая личности строптивой цыганки, способствует созданию в произведениях о Кармен особых смыслов. Что же касается мифа о Мэрилин Монро, то создаваемый еще при жизни актрисы (активно творимый и ею самой), он впоследствии трансформируется, приобретая новые очертания, и превращается в один из самых грандиозных голливудских проектов.

¹ В цитируемых текстах название имени Мэрилин варьируется: «Мэрлин» (Э. Радзинский), «Мерлин» (А. Вознесенский), «Мерилин» (Д. Липскеров), «Мурлин» (Н. Коляда).

Идея недолговечности, хрупкости, незащищенности всего живого в жестоком мире, мысль о саморазрушающей силе красоты утвердилась в массовом сознании и оказалась навсегда связанной с судьбой американской кинозвезды. Создавая новые варианты мифа о Монро и рассматривая различные версии ее смерти, отечественные драматурги словно стараются разгадать загадку, предложенную Мэрилин. Удивительная востребованность этого мифа обнаруживает стремление художников уловить и воссоздать в своем творчестве нечто невыразимо прекрасное и смутно-тревожное, связанное с личностью актрисы, истинного лица которой ни при жизни, ни после смерти мир так и не увидел.

Пьеса Э. Радзинского «Наш Декамерон» («О том, как на чужой стороне поставили пьесу Ионеско с участием нашей девушки») формально выстроена как исповедальный женский монолог. Героиня Э. Радзинского Мария последовательно переживает все этапы своего гендерного становления, подробно рассказывая о них на импровизированном Страшном суде. Однако в драме Э. Радзинского отсутствует *ожидаемый* женский образ, и Мария, профессиональная деятельность которой ограничивается пределами традиционной дихотомии «мужчина – женщина», духовно «перерастает» отведенные ей «рамки». Таким образом, с одной стороны, в пьесе Э. Радзинского мыслит и действует жестокая, алчная авантюристка, стремящаяся посредством разнообразных интриг устроить свою жизнь (Кармен), а с другой стороны, представлена не столько хищница, сколько жертва собственной красоты и вожделения окружающих ее мужчин (Мэрилин). Мария, спрятавшись под маской Мэрилин, стремится скрыть свою истинную сущность – Кармен. Героиня переменчива, эмоциональна и расчетлива, в ней вполне гармонично соединены черты мужской и женской ментальности.

Пьеса Э. Радзинского «Наш Декамерон» демонстрирует особый тип сюжета, создаваемый за счет воспроизведения ряда стандартных коллизий и изменения их первоначального смысла. Построенная по принципу интертекстуальности, драма Э. Радзинского основывается на игре с текстом пьесы Э. Ионеско «Стулья» и объединяет абсолютный абсурд действительной жизни героини и художественный вымысел «театра абсурда». Сюжет драмы «Наш Декамерон» сознательно выстраивается автором как пародия на известную текстовую ситуацию и основывается на двойном кодировании, являя при этом игру кодами уже закодированного текста.

Героиня пьесы Э. Радзинского «Наш Декамерон» грешница Мария читает на вступительных экзаменах в театральное училище стихотворение А. Вознесенского «Монолог Мерлин Монро», поскольку знает наизусть лишь одно это произведение:

«...Я знала только половину стиха про Мэрилин Монро. Кто автор, честно говоря, не знала. Стих этот у мамы на пластинке Татьяны Дорониной был записан. Она его все время заводила, ну я и выучила» [1, с. 93]. После неудачной попытки поступления в театральное училище, вопреки собственному желанию, Мария начинает создавать некий миф о себе, тесно связанный с мифом о Мэрилин. Таким образом, на первый взгляд, ничем не примечательная история провинциалки, не поступившей в театральное училище, прочитывается в контексте великой трагедии легендарной лицедейки.

История жизни провинциальной школьницы Марии из города Гусь-Железный, рассказанная ею на Страшном суде, трагична и поучительна. Сама героиня, смотрящая на мир сквозь призму лжи и оценивающая свою жизнь как нескончаемые военные действия, оказывается заложницей собственной идеологии. Насилие в ее жизни порождает насилие, а постоянная трагическая вина вызывает в ней безумное желание мстить. Став жертвой сексуальной агрессии в тринадцать лет, Мария начинает ненавидеть весь мир и постепенно из жертвы превращается в палача, сделав мечь смыслом своего существования. Преодолев «овраг» – первую ступень в будущее – и безжалостно задавив в себе «маменькин цветок», Мария решительно устремляется к иным свершениям. Ее постоянно рассматривают как сексуальный объект (студент-самбист, художник, режиссер, проводник, сутенер Феликс, «поэт» Петя, восточный человек Якубджан Хамруканович), но героиню пьесы Э. Радзинского это уже не смущает. Насилие становится единственно возможной формой общения Марии с миром, который вдруг превращается во вражеский лагерь. Криминальная деятельность героини и ее циничная жизненная позиция позволяют угадывать в ней черты легендарной Кармен Проспера Мериме: «...И началась моя новая жизнь. (*Прощально машет Пустому Стулу, где сидит невидимая нам тринадцатилетняя девочка.*) Уходи, уходи, дурища. И цветочек мамин захвати. (*Главному Стулу.*) Теперь мне было уже двадцать пять. Ну хорошо, пусть – тридцать. Я была клево одета (привет от Алекс), умела вести «конверсэйшн» (...Алекс), пила и не пьянела (привет от Пети и восточных важных людей)... Вот так за месяц, что прожила у Алекс, я прекрасно подготовилась к выходу в международные сферы. И в конце месяца, когда я обокрала ее и смоталась, – честное слово, я была ей очень благодарна» [1, с. 102].

Порочная красавица с детским лицом, совершающая странные непредсказуемые поступки, добивается абсолютного, оглушительного успеха (как и Мэрилин) – становится королевой маленького государства Сент-Мартирс. И умирает, оставаясь со-

вершено одинокой (как и Мэрилин). Героиня на протяжении всей жизни и даже после смерти (Мария уничтожает разоблачающие ее мемуары) без устали творит миф о себе так же, как когда-то американская кинозвезда. И лишь в последние минуты жизни она наконец становится собой: «Появляется Она – в грязном, засаленном халате, с бутылкой виски в руках. Она удобно усаживается в кресле у телевизора. Отхлебнув из бутылки, Она включает телевизор... И тотчас освещается сцена в Национальном театре» [1, с. 80]. Вопрос о том, кто же такая Мария – сумасшедшая святая, сочинившая свою невероятную историю, или жестокая прагматичная хищница и раскаявшаяся грешница, в действительности прожившая ее, – остается открытым. Как открытым остается и вопрос о том, кто же такая мисс Монро на самом деле. Мария являет собой неудачную пародию на Мэрилин, поскольку жизнь героини Э. Радзинского – лишь уродливая измененная картина жизни Мэрилин, синтез реальной судьбы актрисы и художественного вымысла ее экранного воплощения.

Норма Джин Бейкер и Мария Иванова отказываются от собственных имен и предпочитают сценические псевдонимы (Мэрилин, Элизабет), вырываясь таким образом из своей среды и устремляясь в другие сферы, навстречу новой жизни, поскольку потеря (смена) имени очень часто извлекает человека из привычного круга и погружает в иную реальность.

Роли, которые выбирает Мария (провинциалки, проститутки, бандерши, королевы), демонстрируют различные грани ее собственной личности и не позволяют окружающим видеть истинное лицо героини. Идея таким образом скрыть свое настоящее «Я» также «заимствована» Марией у Мэрилин Монро. Героиня Э. Радзинского чувствует свой идеал исключительно интуитивно и нигде впрямую не упоминает о Мэрилин, однако призрачная связь между нею и Монро определенно существует. Не случайно и созвучие имен – Мария и Мэрилин.

Иное воплощение образа Мэрилин, играющей Кармен на импровизированной сцене, предлагается в пьесе Д. Липскерова «Школа с театральным уклоном (Школа для эмигрантов)» (1988). Трубецкой (учитель физкультуры) и Серж (учитель географии) разыгрывают этюды из жизни трех поколений князей Трубецких, и роль Мэрилин (Кармен)-куклы в этом контексте является роковой. Она разрушительница, демоническая женщина, легко уничтожающая самую иллюзию счастья, столь трепетно создаваемую Трубецким. Гаврилов-Трубецкой наказывает Мэрилин (Кармен), заставляя ее платить за совершенные им ошибки, и в финале «убивает» чучело возлюбленной. Герои Д. Липскерова образуют роковой треугольник, и, таким образом, комбинация из трех сюжетов (каждый из которых оказыва-

ется завершенным), создаваемая в пьесе, гармонично встраивается в более сложную конструкцию, синтезирующую основную сюжетную коллизию новеллы П. Мериме «Кармен» (убийство на почве ревности) и подчеркивающую многомерность и полифункциональность взаимоотношений внутри треугольника Трубецкой (Хосе) – Мэрилин (Кармен) – Серж (Лукас). Противостояние Трубецкого (Хосе) и Сержа (Лукаса) приводит в финале пьесы Мэрилин (Кармен) к неминуемой гибели.

Искусственно выстраиваемый иллюзорный мир в драме Д. Липскерова все более материализуется. Трубецкой, «убив» Мэрилин (Кармен), рыдает над обезображенной куклой, словно над трупом живого человека: «Мэрилин... Что ты? Ну-ка, вставай скорее... Ты чего это... Ты не можешь умереть, оставив меня одного... Ну-ка, вставай! Я тебе приказываю!.. Я ее убил... Я убийца! Вызывай милицию!» [2, с. 191]. Апофеоз материализации иллюзии наступает в тот момент, когда после звонка по бутафорскому телефону немедленно приезжают чучела-милиционеры.

Трубецкой и Серж, «похоронившие» себя в школе с театральным уклоном (школе для эмигрантов), в которой поощряется бегство от действительности, создают свой мир сами, и этот искусственный мир кажется им реальнее любой возможной реальности. И Трубецкого, и Сержа, и молчаливую Мэрилин (Кармен) роднит вера в иллюзию, в возможность воплотить даже самую невероятную мечту и таким образом полностью реализоваться в этой прекрасной бутафорской жизни. Гаврилов – учитель физкультуры – может быть князем Трубецким и Хосе Наварро, а Серж – учитель географии – графом Винницким, тореадором, охотником. Но ни Трубецкой, ни Серж не принадлежат себе до конца, поскольку каждый из них, возвращаясь в реальность, ясно ощущает собственную чуждость, инородность в неигровом пространстве.

И Трубецкой и Серж пытаются обвинить в своих неудачах героиню и потому выбирают прекрасную и порочную женщину (проститутку, звезду стриптиза, женщину с темным прошлым и скандальной репутацией), однако магия порока их и привлекает. Трубецкой и Серж сражаются не за любовь Мэрилин (Кармен), а за право обладать порочной и благодарной женщиной только для того, чтобы попытаться таким образом самоутвердиться и наконец избавиться от ощущения собственной ничтожности: «Трубецкой: ...Когда я влюбился в тебя, то надел маску мужественности, но сумел пронести ее недолго... На самом деле я слабый...» [2, с. 189].

Но безмолвная кукла Мэрилин (Кармен) лишает их такой возможности, предоставляя им абсолютную свободу выбора. Она не произносит ни слова и не поднимает глаз, заставляя мужчину (в данном случае Сержа и Трубецкого) испытывать чувство

вины. Молчание героини позволяет каждому из них самому «дорисовать» ее загадочный, смутный образ, наполнив эту безупречную форму соответствующим индивидуальным содержанием. Мерилин (Кармен) умирает, поскольку должна умереть согласно сюжету, предложенному в новелле П. Мериме: «Я ударил ее два раза. Это был нож Кривого, который я взял себе, сломав свой. После второго удара она упала, не крикнув. Я как сейчас вижу ее большой черный глаз, уставившийся на меня; потом он помутнел и закрылся. Я целый час просидел над этим трупом, уничтоженный» [3, с. 236].

В тексте П. Мериме орудие убийства служит нож Кривого, в пьесе Липскерова – столовый нож, который Трубецкой вонзает в горло бутафорской возлюбленной: «...Трубецкой тяжело поднимается, шарит по столу рукой... Неожиданно размахивается и всаживает в горло Мерилин нож... Трубецкой, остановившись, смотрит на Мерилин. Берет ее на руки. Из горла Мерилин струйкой текут на пол опилки. Трубецкой подставляет под них руку» [2, с. 190] (аллюзивная связь с «Балаганчиком» А. Блока). Таким образом, в пьесе «Школа с театральным уклоном» воссоздается классическая роковая развязка новеллы П. Мериме. И Трубецкой и Серж имеют возможность использовать для своей игры любой сюжет, но их привлекает именно этот. Они избирают в качестве сценарной основы историю женщины, свободной и бесстрашной, с темным прошлым и безупречным настоящим, которая влюбляется в матадора и оказывает ему знаки внимания. Встреча Кармен и Лукаса во время боя быков становится роковой для героини П. Мериме: «Мне показали Лукаса, и на скамье у барьера я узнал Кармен. Мне достаточно было посмотреть на нее минуту, чтобы у меня не осталось никаких сомнений. Когда вышел первый бык, Лукас, как я и предвидел, изобразил любезного кавалера. Он сорвал у быка кокарду и поднес ее Кармен, а та тут же приколотла ее к волосам» [3, с. 231–232].

Эта сцена по-новому интерпретируется в драме Д. Липскерова и подчеркивает интертекстуальную природу самого образа Кармен. «Серж с достоинством достает шпагу, всем своим видом показывая, что убьет быка только ради Мерилин. Еще несколько ловких движений – и поверженный бык на земле. Серж прикладывает руку к груди и улыбается Мерилин, накрывает тушу быка плащом. Со всех сторон летят цветы. Трубецкой жестами показывает Сержу, чтобы он шел к их столику. Торeadор подбирает лучшие цветы и подходит к столику» [2, с. 185].

Суть эксперимента Трубецкого и Сержа заключается в том, чтобы выяснить, сумеют ли герои довести до финала игровую ситуацию и последует ли за триумфом Сержа (Лукаса) измена Мерилин

(Кармен). Сияние восторженных глаз Мерилин (Кармен) подтверждает предположения Трубецкого и Сержа. Ситуация дублируется, измена не объективирована событийно, но признание Сержа заставляет Трубецкого страдать, и – как следствие – в пьесе «Школа с театральным уклоном» по-своему повторяется сцена убийства Кармен.

Серж (Лукас) в пьесе, выступая в роли чревоущителя, озвучивает безмолвную героиню, и именно он произносит слова, спровоцировавшие убийство Мерилин (Кармен) Трубецким (Хосе). Кармен лишена голоса и явлена в облики куклы неслучайно. В пьесе Д. Липскерова «Школа с театральным уклоном» героиня показана как жертва мужского диктата и мужской закомплексованности, что на самом деле противоречит прочтению образа своенравной цыганки в новелле П. Мериме.

Захватывающая, полная приключений жизнь и трагическая смерть Кармен в новейшей литературе предстают как предлагаемые обстоятельства, а губительная всепоглощающая страсть к прекрасной бунтарке служит лишь катализатором поступков персонажей, непосредственно принимающих участие в драматических событиях.

В пьесе Н. Коляды «Кармен жива» (2002) представлена абсолютно новая версия жизни Кармен, что позволяет говорить об универсальности этого образа. В тексте появляется стареющая и пережившая свой традиционный возраст Кармен. Героиню (пятидесятилетнюю певицу Эльвиру Манукян) покидает ее поздний возлюбленный Витторио, но она продолжает борьбу за право радоваться жизни.

Эльвира (Кармен) в пьесе Н. Коляды, лишенная своего знаменитого магнетизма, больше не повелевает мужчинами, но по-прежнему дорожит свободой и борется с бесконечными комплексами, которые разрушают ее личность, угрожая независимости героини. Однако и взрывной темперамент, и жажда свободы Эльвиры еще не утратила. Н.Л. Лейдерман, рассматривая драматургию Н. Коляды в свете концепции карнавализации М.М. Бахтина, отмечает, что «артисты» Коляды, эти носители карнавальской культуры, в азарте словесного лицедейства, сами того не ведая, а просто по логике тех парадигм, в которых они с молодых ногтей привыкли строить свои эстетические отношения с миром, вырываются на просторы карнавальской культуры. И – совершают огромную работу» [4, с. 52]. Кармен – карнавальная персонаж, а значит, Эльвира – развенчанная карнавальная королева – разрушает формальные законы традиционного мифа и создает живой, чистый образ своего кумира.

По мысли Н.Л. Лейдермана, в «артистах» Н. Коляды «не может не привлекать «нутряное», органическое бесстрашие, но осуществляется оно путем «оскорбления таинства» в самом широком смысле,

включающем «карнавальное глумление», дискредитацию всех и всяческих установлений – прежде всего моральных. Но без них личности нет, самосознание человека осуществляется в форме принципов, правил (в том числе и запретов), которые он считает нужным соблюдать, чтоб оберегать свою духовную сущность» [4, с. 62].

Немолодая одинокая певица Эльвира, для которой Кармен – идеал, своего рода икона, задыхаясь от тоски, танцует в финале пьесы безумный танец отчаяния, и ее пронзительный монолог, призывающий увидеть в стареющей артистке вероломную цыганку, разбивающую сердца, звучит как гимн живой Кармен. «...Представьте себе, друзья мои, что перед вами – знойная пустыня. Невдалеке гуляют торреро, наблюдая за корридой! Фиеста в самом разгаре! А по пустыне идет Кармен! Она идет и совсем не плачет! Ей нечего плакать, потому что – Кармен жива! Неправда, что Кармен погибла! Не верьте! Кармен вечно жива! Жизнь продолжается, и она, Кармен, будет жить и любить!» [5, с. 242].

Живая Кармен, по логике Эльвиры, боялась одиночества и забвения, а потому столь вдохновенно творила миф о себе. Она кружила головы мужчинам и слепо верила в минутную страсть, надеясь обрести великую любовь всей своей жизни. Она постоянно лгала окружающим, но в первую очередь – лгала себе самой: «Она лгала, сеньор, она всегда лгала. Я не знаю, сказала ли эта женщина хоть раз в жизни слово правды; но, когда она говорила, я ей верил; это было сильнее меня» [3, с. 202].

Для того чтобы показать истинную Кармен, Эльвира выбирает язык танца. Танцует она тяжело, неумело, совсем не так, как танцевала Кармен в новелле П. Мериме. Эльвира танцует значительно хуже профессионально исполняющей индийские танцы подруги-соперницы Раисы, но именно танец Эльвиры, напоминающий жестокую языческую пляску, потрясает, зачаровывает, заставляя всех вокруг плакать и смеяться одновременно. В танцующей Эльвире, усталой пятидесятилетней неудачнице, просыпается «чертова девка» Кармен: «...В динамиках оглушительно ревет “Кармен”. Эльвира танцует, стучит каблуками, кричит истошно “Кармен жива! Кармен жива!”» [5, с. 242].

И образ воскресшей Кармен, идущей по пустыне, напоминает совсем другой образ и рождает иные ассоциации. Кармен, которую называли дьяволом во плоти, идет по пустыне, словно святая мученица, призванная вернуть надежду покинутым стареющим женщинам. И потому слезы, примиряющие потрясенных соперниц в финале пьесы, это слезы радости, восторга, надежды.

Рыдают втроем. Молчат.

В зале грустно играет скрипка [5, с. 243].

Героям драмы Н. Коляды посчастливилось увидеть чудо – живую, настоящую Кармен, не женщину-схему, а человека беззащитного, всеми покинутого и мечтающего о вечной любви. Кармен, столь страстно любимая мужчинами, по сути, становится идолом женщин, поскольку лишь они способны понять истинный смысл образа свободной цыганки. Мужчинам недоступна эта великая тайна, непонятна эта загадочная судьба, а следовательно, миф о Кармен по-своему способствует гендерной самоидентификации потерянных и отчаявшихся героинь пьесы Н. Коляды.

Главной героиней пьесы Н. Коляды на самом деле является вовсе не неудачница Эльвира, а именно Кармен – бессмертный идеал настоящей женщины. Эльвира сражается с «безнадегой», неистово сопротивляясь судьбе. Ее безумный танец не просто выразительный акт неповиновения – это не что иное, как стремление продемонстрировать неуязвимую красоту вечной Кармен.

В современных драматургических произведениях о Кармен, как и в претексте, концептуально доминирующими являются неразрывно связанные мотивы любви и смерти. Любовь Кармен влияет на судьбу каждого человека, связавшего с ней свою жизнь, а смерть героя, как правило, становится расплатой за возможность обладать этой дикой красотой, за попытку приручить необузданную природу. «Как мой ром, ты вправе убить свою рому; но Кармен будет всегда свободна. *Кальи* она родилась и *кальи* умрет» [3, с. 235]. Именно Кармен приводит на виселицу Хосе Наварро («Кармен»), а гибель Мерилин (Кармен) («Школа с театральным уклоном») «отрезвляет» Трубецкого и способствует его возвращению в реальный мир, лишая восхитительной мечты, что равносильно для героя смертельному пробуждению.

В пьесе Н. Коляды «Мурлин Мурло» (1989) явлен и иной образ Мэрилин (Ольга), разрушающий устоявшиеся стереотипы восприятия личности актрисы.

Название пьесы Н. Коляды непосредственно связано с именем Мэрилин Монро, поскольку производная от этого имени и является уничтожительным прозвищем героини пьесы. О некрасивости Ольги можно только догадываться, особенности ее внешности практически не комментируются в тексте, однако Ольга, разговаривающая с Богом, совершенно не похожа на легендарную кинозвезду (она не знает даже имени Мэрилин Монро и никогда о ней не слышала), но ее абсолютная самодостаточность, остротенность, болезненность воспринимаются окружающими как исключительность. Почти тридцатилетняя Ольга, обладающая разумом десятилетнего ребенка, может быть, единственное во всем страшном городе Шпиловске ис-

креннее существо, воплощает еще одно качество красавицы-кинозвезды – абсолютное одиночество.

Странное сочетание порочности и чистоты составляет загадку Ольги (как и загадку Мэрилин). И так же, как и мисс Монро, героиня Н. Коляды не выглядит уместной в реальной жизни. Ее презируют, над ней смеются и в то же время стремятся общаться с ней (Инна, Алексей), обладать ею (Алексей, Михаил), подчинить ее себе (Михаил). Маленькая Кассандра провинциального городка Шипиловска (Ольга предсказывает землетрясение) вызывает всеобщий интерес и глухое раздражение как любое необычное, редкое, необъяснимое явление. Ее дикий крик в преддверии апокалиптических потрясений напоминает жуткий нескончаемый плач по всем живущим: «*Летит над ночным, туманным городом ее тоскливый вой. Она орет и орет, словно сошла с ума. Орет словно раненая корова... И тут... НАЧАЛОСЬ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ*» [6, с. 359].

Ольга – своеобразная пародия на Мэрилин, и в этой связи миф о Монро по-новому преломляется в драме Н. Коляды. Ольга так же, как и Мэрилин Монро, прячется в выдуманном мире, но жалкую вселенную Мурлин составляют «темная» комната, портреты киноактеров, развешанные по стенам, детский альбом, всевозможные камешки, ракушки, сухие цветы. Кинематограф постоянно присутствует в жизни Ольги, но воспринимается ею как явление иллюзорное, способное лишь на мгновение заслонить ужасы реальности: «...Я все кина у матери в кинотеатре посмотрела, все до одного, по многу раз даже некоторые. Бесплатно ведь!» [6, с. 331]. Ольга не верит в магическую силу кино и в минуту отчаянья обвиняет Алексея в некой «киношности» восприятия жизни: «...Вы играете, как артисты в кино играют! Себя обманывают! Вы не артист Бурков, и мы вам тут – не кинокомедия!» [6, с. 354].

Мурлин, рассказывающая страшные сказки, выращающая домашние цветы и коллекционирующая фотографии киноактеров, охотно создает собственную историю, не боясь при этом выглядеть непривлекательно. Таким образом, открытое признание своей греховности и внутренняя неискренность объединяют некрасивую героиню Н. Коляды и красавицу кинозвезду Мэрилин Монро. Алексей,

которого любит Ольга, начинает ненавидеть ее только за то, что она одна понимает, насколько он ничтожен, и лишь она одна не отворачивается от него, прощая ему трусость и мелочность. Ольга узнает самые постыдные тайны Алексея, но даже тогда продолжает любить его. Ее отношение к людям исполнено христианского сострадания, но пережив насилие, Мурлин вдруг впервые ощущает вкус ненависти, а познав ненависть, отказывается прятаться от жизни. Грезы кино ее больше не утешают, и она начинает готовиться к грядущей катастрофе, теперь особенно ясно предчувствуя ее. Ольга вдруг устает от собственной игры и от игры окружающих. Она мечтает, подобно Мэрилин, явить миру свое истинное лицо, но настоящая Ольга, как и настоящая Монро, никого не интересуется, поскольку Мурлин так же, как и Мэрилин, только некий смутный образ, рожденный в воображении других людей.

По мысли К.Г. Юнга, архетип «есть динамический образ» [7, с. 109–110], способный реализовываться в разного рода проявлениях и отражающий повторяющийся опыт, накопленный человечеством: «Как представляется, архетипы – это не только отпечатки постоянно повторяющихся типичных опытов, но и вместе с тем они эмпирически выступают как силы или тенденции к повторению тех же самых опытов» [там же]. Типы характеров и принципы поведения, которые воплощают Мэрилин и Кармен, предстают в целом ряде в литературных произведениях. Однако известные культурные модели постоянно трансформируются, и при наличии ряда константных качеств («системы осей») Кармен и Мэрилин в текстах Э. Радзинского, Д. Липскерова, Н. Коляды обладают и иными личностными характеристиками, нежели героиня новеллы П. Мериме и реальная Монро. Разрушая канонический образ, героини Э. Радзинского, Д. Липскерова, Н. Коляды, безусловно, символизируют абсолютную женственность и вечную несбыточную мечту. Синтезирующие святость и порок, «роковые женщины» в современной отечественной драматургии тяготеют к русской классической традиции и, хотели или не хотели этого авторы, явлены сквозь призму гендерного неравенства.

Поступила в редакцию 22.12.2006

Литература

1. Радзинский Э.С. Наш Декамерон // Современная драматургия. 1989. № 1.
2. Липскеров Д.М. Школа с театральным уклоном (Школа для эмигрантов) // Театр. 1991. № 9.
3. Мериме П. Новеллы. М., 1978.
4. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск-Уральский, 1997.
5. Коляда Н.В. Кармен жива: Пьесы. Екатеринбург, 2002.
6. Коляда Н.В. Мурлин Мурло // Коляда Н.В. Пьесы для любимого театра. Екатеринбург, 1994.
7. Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собр. соч. Психология бессознательного. М., 1994.