

УДК 82:801.6; 82-1/-9

О. Н. Русанова

## МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС В ПЬЕСЕ Г. ГОРИНА «ТИЛЬ»

Исследуется проблема мотивной организации эпической драмы. На материале пьесы Г. Горина «Тиль» показывается, как многочисленные мотивы тематически и функционально объединяются в мотивные комплексы.

**Ключевые слова:** драма, отечественная эпическая драма, культурная модель, мотив, мотивный комплекс, литература XX века.

В истории литературы известны периоды, в которых обращение к знакомым, устойчивым сюжетам и мотивам является характерной чертой. Насыщение произведения культурным материалом в пределах одного произведения, влекущее за собой значительное увеличение его художественного объема, стало достаточно привычным в литературе XX в., ориентированной на «чужой текст» (особенно в прозе Т. Мана, Дж. Джойса, М. Булгакова и др.). Намеренная цитатность, отсылки к другим текстам, смысловая усложненность в драме этого периода влечет за собой трансформацию ее специфических родовых признаков и актуализацию дополнительных ресурсов – появление особого типа действующего героя и новых механизмов развертывания действия. Множество примеров тому дает опыт отечественной эпической драмы XX в., в ее условно-метафорической разновидности [1].

Пьеса Г. Горина «Тиль» (1974), как и многие другие произведения драматурга, создана на основе известных источников, что уже в подзаголовке подчеркивает сам автор: «по мотивам народных фламандских легенд». До нашего времени сочинения фламандского фольклора дошли в виде сборника шванков, впервые опубликованного в 1515 г. Главный герой этих рассказов – веселый, находчивый подмастерье Тиль Ойленшпигель, реальное историческое лицо, биография которого стала предметом многочисленных народных легенд и преданий [2], а впоследствии и авторских литературных обработок. Одна из самых известных принадлежит Шарлю де Костеру – «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке»<sup>1</sup>. Думается, что помимо отмеченной автором связи с фламандскими легендами о Тиле, а также переосмысленными узловыми сюжетными моментами романа де Костера горинская пьеса апеллирует и к другим фольклорным и литературным текстам, в том числе – к библейским историям.

В драматургии Г. Горина вообще и в частности в пьесе «Тиль» отчетливо выделяются две тенденции в организации драматического действия. С одной стороны, явная, подчеркнутая фрагментация материала. На уровне композиции действие делится не на привычные в классическом понимании акты и явления,

характеризующиеся, как правило, сменой обстановки или появлением/уходом действующих лиц, а на более характерные для эпических произведений «части», «картины», у каждой из которых – свое название, своя история, свой герой («Каталина», «Ламме», «Филипп», «Казнь»). В этих эпизодах представлены ключевые моменты жизни многих персонажей, разворачивающиеся на наших глазах, – рождение, предательство, героический поступок, смерть. «Маленькие» частные драмы равно важны для автора, который ведет разговор о судьбе целого народа. Это «эпическое» содержание определяет сложную полифоническую структуру действия [1, с. 50–51].

Изначальная фрагментация материала во многом преодолевается противоположной тенденцией – концентрацией действия по сюжетной линии главного героя, имя которого вынесено в название пьесы. Традиция драматического изображения судьбы героя очень древняя, восходит еще к античным образцам и развивается на протяжении истории драмы до наших дней. Подобно архаичному искусству и преемственной по отношению к нему культуре античности в пьесе Г. Горина семантика имени персонажа воплощается как действенная метафора, т. е. реализуется в его поступках (по принципу семантического тождества, в соответствии с теорией О. М. Фрейденберг). Клаас назвал сына Тилем, что, по его мнению, означает «живой», «подвижный». И действительно, в пьесе Горина он – самый активный персонаж. Тиль вечно в дороге, в движении. Сам беспокойный, он постоянно провоцирует окружающих людей на поступок, действие, на проявление активной жизненной позиции. Тиль Уленшпигель способен не только бросить дерзкий вызов своим обидчикам любого ранга, выступить против завоевателя Фландрии Филиппа, но вызвать своим поведением эмоциональный, патриотический отклик в сердцах других людей.

Способы изображения главного героя в многочисленных, относительно самостоятельных эпизодах заметно влияют на изменение его функции в действии. Заглавная роль этого персонажа подчеркивается не только тем, что он оказывается в центре многих (хотя далеко не всех) событий, и не только тем, что узловые моменты действия связаны с его судьбой. Образ

<sup>1</sup> С предложением драматургического переложения сюжета этого романа для своего театра обратился к драматургу режиссер М. Захаров, в творческом тандеме с которым было создано множество замечательных театральных спектаклей и кинофильмов [3, с. 199].

центрального персонажа пьесы аккумулирует с различной степенью проявления черты нескольких культурных героев (шута, Дона Кихота, Иисуса, Геракла, Робина Гуда<sup>2</sup>), к нему стягиваются многочисленные мотивные связи, позволяющие соотносить его образ со многими действующими лицами пьесы.

В судьбе Тиля реализуются возможности, заложенные в известных именах тех, с кем его сравнивает автор и персонажи пьесы уже в прологе. Клаас: «Мне нужен сын, а Фландрии нужен герой. У греков есть Геракл, у англичан – Робин Гуд, у испанцев – Дон Кихот, и только мы, фламандцы, за тысячи бессонных ночей не смогли сделать ни одного героя» [4, с. 92–93]. Их имена оказываются своеобразным «пуантом»<sup>3</sup>, в соотнесении с которым выстраивается образ героя горинской пьесы.

Тиль тоже «обречен» стать *героем*, чье имя будет вписано в культурную память народа. Семантическое сходство между культурными героями – прообразами Тиля и им самим – устанавливается Гориным на уровне мотивации их поведения, способа существования в социуме. Для них характерно жертвование собой во имя рода человеческого, во имя своего народа, во имя любимой, активная жизненная позиция, иногда воинственная, выделяющая их среди других людей. Они – не такие, как остальные люди, лучшие, бескорыстные и бесстрашные представители своего народа.

Самые яркие, значительные, с точки зрения автора пьесы, черты этих персонажей становятся основными в образе центрального героя пьесы. А далее его индивидуальные черты, подмеченные и обозначенные в репликах персонажами пьесы или в ремарках автором («балагур» и «проказник»), побудительные мотивы поведения центрального героя (стремление заступиться за другого человека), характерные модели его взаимоотношений с людьми (отношение к опасной ситуации с долей иронии) оформляются на протяжении действия пьесы как *мотивы*. Они многократно варьируются в его поведении, и в поведении других действующих лиц. Так, перед публичной казнью отец Уленшпигеля пытается шутить, а палач в последнем фрагменте жертвует собой ради спасения Тиля. При таком способе подачи материала огромное значение имеют опорные знаки, ключевые слова, повторяющиеся фразы, работающие как мотивы. С их помощью между персонажами и отдельными ситуациями, разными стадиями и эпизодами действия устанавливаются прямые и опосредованные, близкие и далекие связи, многочисленные смысловые параллели.

Наиболее значимой в логике действия горинской пьесы, в создании образов разных персонажей, в

выявлении авторской позиции, как представляется, является *культурная модель* [5] Иуды/Иисуса, об этом свидетельствуют нюансы ее специфического «проявления».

Пьеса начинается с пролога. Перед нами дом угольщика Клааса, его беременная жена и соседи – рыбак и Каталина. При создании образов Клааса, его сына Тиля, рыбака на первых этапах драматического действия (в прологе и первых сценах пьесы) незаменимым механизмом моделирования образа персонажа становится нагнетание семантически тождественных или синонимичных элементов.

В деталях, выстраивающих образ Клааса, системно обнаруживается архаическая основа, правда, значительно трансформированная в тексте современного автора. При первом появлении Клаас пьет пиво, шутит, играет в кости, ждет появления наследника. Вместе с Каталиной он представляет его жизнь как жизнь будущего героя (Клаас: «Мне нужен сын, а Фландрии нужен герой», Каталина: «Из Уленшпигеля выйдет великий балагур и проказник, и странствовать ему по белу свету, славя все доброе и прекрасное и над глупостью хохоча до упаду... И весь свет он пройдет, и никогда не умрет, потому что он – дух Фландрии» [4, с. 92–93]). Клаас выступает в функциях «хозяина жизни» (в разных народных традициях в этих функциях выступали разные персонажи: древние волхвы, ведуны, домовые, нарнии, парки), а также первопредка, прародителя.

Многочисленные семантические трансформации актуализируют круг архаических значений, связанных с витальным началом образа Клааса. Значение тепла, жизни по-разному обыгрывается (предстает в «метафорических воплощениях», в терминологии О. М. Фрейденберг) в его профессии, в речи, воспевающей вино, еду, смех, любовь. В связи с образом Клааса актуализируется культ очага, что тоже вполне традиционно для «первопредка»: он угольщик, другие персонажи неоднократно называют его «хозяином», он погибает в огне и живет, как пепел на груди у сына.

Появление таких персонажей в жизни рода актуализируется в переходное, обрядовое время, знаменующее переломы и круговорот в жизни рода, социума, природы, космоса [6, с. 53]. Переломное время в древней традиции должно родить героя, чтобы восстановить нарушенную гармонию между добром и злом. В контексте горинской пьесы – это время политических междоусобиц времен Нидерландской революции, католической инквизиции и всеобщего страха как основного определяющего мотива человеческого поведения. Решающим событием, предопреде-

<sup>2</sup> Использование в образе персонажа черт разных прообразов является достаточно распространенным приемом условной формы эпической драмы. Так, Ланцелот в пьесе Е. Шварца «Дракон» – одновременно и рыцарь из цикла о короле Артуре, и Дон Кихот, и герой мифа, спасающий красавицу от дракона.

<sup>3</sup> Пуантилизм (в музыке и живописи) – манера художественного письма или метод музыкальной композиции XX в., при котором ткань произведения искусства создается из акцентных «точек» (пуантов), разделенных паузами и скачками.

лившим судьбу будущего героя Фландрии, становится зачитанный палачом приказ о сожжении книг, уничтожении инакомыслящих людей («лиц, впавших в ересь»), о вознаграждении предательства, подлости («Доносчикам же его святейшее высочество выделяет треть всего принадлежавшего казненным»), которые тут же дают о себе знать. Рыбник Иост, сосед Клааса, услышав о назначенном за донос вознаграждении, начинает уточнять подробности, а на вопрос Клааса «Эй, Иост, ты решил сделаться доносчиком?» отвечает: «Ну, что значит – решил?.. Такие вещи не решают, это приходит как-то само собой... по вдохновению» [4, с. 94]. По Горину, переломное время – это время уничтожения культуры, памяти, народа (король Филипп восклицает: «Что за нация? Действительно, их надо всех выжечь... Всех! Как это ни жестоко, но всех! Даже детей! Ибо если во Фландрии останется хоть один мальчик и одна девочка, то все начнется сначала» [4, с. 165–166]).

Тиль унаследовал от отца присущую ему жажду жизни. Несмотря на обилие сходных с Клаасом черт, у Тиля своя судьба. По сравнению с Клаасом степень комического начала, живородящего архаического смеха в образе Тиля возрастает. Еще одна характерная для Тиля черта, отличающая его от отца, состоит в том, что он – активный герой, воин. Клаас нигде не вступал в открытое противостояние с властью, он лишь подтрунивал над соотечественниками. И только в самый ответственный момент своей жизни, во время публичной казни, обратился к землякам с прямым обвинением в потворничестве произволу. Тиль идет дальше. Сначала его противостояние человеческим порокам показано в народно-смеховом ключе, он добродушно насмешлив по отношению к близким людям и сатирически высмеивает предателей, подлецов. Во второй половине пьесы герой, подобно Робину Гуду, показан в сфере гражданского сопротивления насилию и несправедливости.

В семантике профессии и прозвища еще одного центрального героя – рыбака Иоста, потенциально заложена способность продавать. Рыбник тот, кто продает рыбу. В связи с этим вновь ассоциативно возникает целая цепочка семантических трансформаций. Рыба в мифопоэтической традиции – символ спасения, сверхъестественной силы, мудрости, мирового разума, наконец, бога, в библейской транскрипции – интерпретируется как символ Иисуса. Этимологическая основа слов продавать/предавать обыгрывается драматургом на уровне поведения героя. Иост продает рыбу в буквальном смысле, но и предает своих друзей, соседей, знакомых, свой народ.

Таким образом, уже в начале действия автор лаконичными штрихами с помощью «говорящих имен» и семантически значимых деталей задает логику дальнейшего поведения своих героев, возможную модель их взаимоотношений. А далее характерные детали, ассоциативно отсылающие читателя/зрителя к многочис-

ленным культурным источникам, превращаются в семантически значимые элементы драматического действия пьесы. В развитии действия некоторые из них начинают варьироваться в различных ситуациях, в применении к разным героям, работают как мотивы, что поддерживает полифоническую структуру действия. Семантика жизни, связанная с образами Клааса, Тиля (а также Каталины, Неле, Сооткин, палача и т. д.) прорастает и закрепляется в мотивах ‘шута’, ‘героя’ (‘воина’), ‘жертвы’, ‘памяти’ и т. д., объединенных в цельный комплекс. Все они окончательно закрепляются в соотношении с культурной моделью (КМ) Иисуса. Параллельно в действии идет процесс вызревания семантики смерти (применительно к другим персонажам – рыбаку, профосу, монаху, королю, палачу и т. д.) в мотивах ‘предательства’, ‘убийства’, ‘отверженности’ и ее максимального воплощения в КМ Иуды. Основные мотивы, задающие логику действия и определяющие в контексте горинской пьесы контуры КМ Иуды/Иисуса, – мотив ‘предательства близкого, невинного человека за деньги’ и ‘сознательного жертвования собой’.

Мотив предательства задается с самого начала действия, связывает разные эпизоды и разных персонажей: Каталину по ложному обвинению в колдовстве доводят пытками до сумасшествия; молодая жена Ламме уходит от него, сбита с толку монахом; Клаас арестован за ересь. Подлость приходит в частное пространство дома в облике соседа и преследует населяющих дом людей. Автор подчеркивает угрожающий масштаб этого социального явления. Круг людей, оказавшихся жертвами предателей, постепенно сужается вокруг Тиля: соседка, друг, отец.

Несмотря на то, что главной парой, в связи с которыми и формируется представление о предателе и его жертве, являются рыбник и Тиль, на протяжении первых сцен они не вступают друг с другом в непосредственный контакт. Впервые лицом к лицу рыбник и Тиль сталкиваются на базарной площади, когда Уленшпигель подшучивает над Иостом, а тот, обидевшись на шутку, тайно доносит на Тиля профосу. Эта сцена заканчивается изгнанием героя из родного города. Но по-настоящему отношения между ними накаляются, доходят до точки непримиримости после того, как рыбник отдает Клааса в руки инквизиции. Казнь отца заставляет Уленшпигеля снять маску шута, достать нож, чтобы убить подлеца. Первоначально выяснение отношений между ними носит частный, личностный характер.

Во второй части пьесы оба центральных персонажа оказываются за пределами города, сфера их противостояния расширяется до масштабов государства. Развитие действия демонстрирует все более расходящиеся пути этих героев и все возрастающее напряжение между ними. С одной стороны, в другом масштабе осознается нравственное падение рыбака: он бежит из города потому, что земляки от него отвер-

нулись. Он ищет и находит поддержку среди воров (сцена ограбления дома Неле и Каталины), представителей власти (профос, инквизитор отказались – пошел к генералу, попал на аудиенцию к королю), у проституток. Расширяя паразитические связи среди людей, он создает почву для предательства уже не только Тиля, но Родины, а далее и Бога. Тиль, напротив, отправляется в путь для того, чтобы служить своему народу, из шута превращается в воина, защитника.

Характерная деталь КМ Иуды – предательство невинного, близкого человека за деньги – до конца действия остается одним из значимых мотивов. Драматург показывает многочисленные случаи явного и неявного предательства/продажи: сумасшедшая Каталина предает память погибшего Клааса, отдавая спрятанные им деньги Иосту; проститутки готовы продать Тиля и остальных гезов за вознаграждение; монахи продают Калликен, жену Ламме, в бордель; горожане молча соглашаются с несправедливыми судами, что тоже осмысливается как предательство. Причем для каждого случая, для каждого персонажа находят свои психологические мотивы поведения – желание власти, материального достатка. Но самая распространенная причина – страх. Люди бояться за собственную жизнь, они не склонны к открытому проявлению своей позиции. Самое большое, на что способны горожане – возмущаются степенью жестокости по отношению к соседу и требуют смягчения наказания в виде быстрой, а не медленной смерти (в сцене казни Клааса).

Развиваясь, этот мотив поддерживает логику действия. В первой части перед нами разворачиваются тайные предательства, определяющие жизнь отдельных людей; точно не известно, кто предает и за что. Во второй части истинные мотивы поведения предателей выходят на поверхность, здесь идет уже открытый торг человеческими душами.

Жертвенность, как проявление «божественного» в человеке, также оформляется в виде мотива и проходит через всю пьесу, ассоциативно связывая разных персонажей. Первой жертвой рыбника становится Каталина, правда, в эпизоде ее ареста важно не столько поведение «ведьмы», сколько реакция тех людей, кто ее предает и пытается. Арест и казнь следующей жертвы – Клааса – даны более развернуто, а кульминацией сцены является его саркастическое обращение к землякам: «Одно вам скажу, братцы, жалко мне вас! Я-то уйду, а вам тут оставаться. Я помру сразу, а вам умирать каждый день от страха...» [4, с. 131–132]. Он уходит мужественно, не отрекаясь от веры в людей, напоследок тревожа в них то живое, что еще есть. И, конечно, главным эпизодом в развитии этого мотива становится встреча рыбника с Тилем в конце второй части. Здесь история жертвоприношения собой представлена наиболее детально. За свою жизнь Тиль выменивает у рыбника жизни десяти невинных жертв, спасая других, сам сознательно от-

правляется на верную казнь. Уже в следующей сцене автор дает мотивный «перевертыш»: десять спасенных Тилем жизней соотносятся с десятью невинно убиенными, которых необходимо палачу казнить, чтобы построить себе новый дом. Но мотив вновь «переворачивается», так как палач, к этому моменту раскаявшийся в своих поступках, переоценивший свою жизнь, жертвует собой: вместо того, чтобы убить Тиля, он переодевается в его костюм, тем самым спасает его от предательской пули рыбника. И, несмотря на то, что рыбник все-таки стреляет в Тиля повторно, убить его он уже не может. Дело Тиля живет в сердцах и памяти людей, он жив как дух Фландрии. По мере развития действия мотив набирает силу, с каждым эпизодом становится все значительнее, прорабатывается автором в разных эпизодах, открывается новыми гранями.

Рассмотренные нами мотивы создают основу для формирования в читательском восприятии КМ Иуды/Иисуса. Кульминацией в этом процессе становится одна из последних сцен первой части пьесы («Рыбник»), в которой из уст Тиля звучит прямое обвинение-сравнение рыбника с Иудой и последующий монолог Иоста: «Да, я люблю Клааса, а Иуда любил Христа. Как никто, больше всех. Все другие отреклись и спрятались, а Иуда страдал. И еще не известно, кому было тяжелее: распятому или проклятому... Я донес на твоего отца. Я не думал, что его казнят, но уже твердо знал, что со мной за это рассчитаются» [4, с. 135]. Вербализированный рыбником сюжет Иуды реализуется в реальном развитии событий – все жители города Дамме (даже инквизитор и палач) отказались разговаривать с предателем Иостом, молча ушли, когда Тиль поднял на него нож. Упоминание имени Иисуса и его предателя Иуды в центральной части действия, с одной стороны, ретроспективно соотносит варианты мотивных трансформаций, которые уже воплотились в первой части, с другой – позволяет сопоставлять поведение героев пьесы, прогнозировать определенность финала и сравнивать его с библейской историей.

Думается, Горин не ставил перед собой задачу исчерпывающе воссоздать черты Иуды-предателя, так как он писал пьесу о герое фламандских легенд. Тиль не проповедует, не искупает вину за все человечество. В горинском сюжете нет важных для христианской истории отношений ученика/учителя. Автор расставляет свои акценты в процессе действия. В качестве прасновы образа героя он использует «говорящие», но отдельные библейские детали, а также создает авторские мотивы, по-своему «наполняющие» известную КМ Иуды/Иисуса, «оживляющие» ее.

Драматург создает свою *систему* парных *мотивов*: с одной стороны, ‘жизнь’, ‘смех’, ‘память’, ‘невозможность убить’, а с другой – ‘смерть’, ‘серьезное отношение к жизни’, ‘забвение’, ‘убийство’. Практически каждый мотив имеет свою пару – семанти-



чески-опозиционный мотив – и множество промежуточных вариантов между ними. Они выступают в связи друг с другом как мотивный комплекс [7]. Мотивы очерчивают, дополняют образы представителей основных «противоборствующих» сторон, которые не всегда вступают в прямое столкновение, но всегда имеют основания для сравнения. Один смеется – другой серьезен, один живет по законам совести – другой тайно доносит на соседа, один по-дурацки балагурит и вызывает на себя гнев властьпридержащих, другой – ведет себя благоразумно и т. д.

Антиномичность как фундаментальное свойство мышления и восприятия окружающего мира драматург использует в создании *образа мира* и отдельных *персонажей*. Множество КМ дошло до нас в составе библейского текста в расширенном его толковании – и каноническом, и неканоническом, в фольклорных и в литературных обработках христианских сюжетов, в образах и мотивах, воплощенных разными видами искусств. Традиционно образы Иисуса и Иуды, Мадонны и Магдалины воспринимаются как оппозиционные модели поведения. Семантические возможности наиболее известных христианских женских образов использует Горин в пьесе «Тиль», создавая образ Калликен, жены Ламме. В начале действия автор задает возможность сравнить ее с Мадонной. Она так объясняет недоумевающему молодому супругу нежелание исполнять супружеский долг: «Нельзя! Я поклялась святой Мадонне» [4, с. 99]. В начале пьесы девушка уходит из семьи, из дома, увлекаемая монахом идеей духовного спасения. В следующий раз она появляется лишь в конце второй части: монах Корнелиус, продавая Калликен в рабство хозяйке публичного дома, говорит невинной девушке: «Дочь моя, теперь эта женщина – твоя госпожа. Служи ей верно, пройди путь Магдалины и станешь святой» [4, с. 179].

Модель падшей женщины неоднократно актуализируется, варьируется в пьесе в отношении разных героинь, позволяя сравнивать их поведение, судьбы. Если Калликен отчетливо соотносится с Магдалиной (в мотивах поведения, в поворотных моментах ее судьбы, в восприятии ее другими персонажами), то по отношению к Неле этот вектор восприятия задается лишь как возможный. На протяжении пьесы она предстает как верная невеста главного героя. Только в моменты гнева, раздражения со стороны ее жениха Тиль возникает горькая усмешка-провокация-упрек: «Не знаешь! (Подходит, дает ей пощечину.) Прикрой груди, невеста!»; далее в этой же сцене, обращаясь к своему другу Ламме Тиль говорит: «Где жена твоя?.. Уже не тоскуешь? Успокоился? Еще бы!.. Она, поди, вышла за эскадрон испанских кавалеристов. Пусть возьмет Неле в подружки, вдвоем веселее!..» [4, с. 150].

В случае с Тилем бинарность моделирующих образ мотивов задается моделями поведения героя и шута. Еще до рождения его родители говорят о том,

каким он будет – балагур, проказник, шут. Но в логике его поведения сосуществует комическое и серьезное, он ведет себя и как шут, и как герой. Уже в первой сцене «Базар» добрая шутка Тилья в адрес хозяйки на пивной бочке сменяется резким, неприкрытым издевательством над монахом, иронический куплет в адрес отца – разоблачающим куплетом в сторону рыбака, шутка, обращенная к Ламме – сатирой на профоса. Монах, рыбак, профос оказались теми людьми, которые не реагируют на шутку Тилья *празднично*, как того требует пространство городской базарной площади и тип взаимоотношений между соседями-друзьями, людьми одного духа. Объекты сатиры ведут себя настороженно, чувствуя силу Уленшпигеля, его способность увлечь за собой народ, поэтому осторожно, но настойчиво останавливают его. Рыбак просит не шутить так остро: «Не надо, Тильюшка», а профос высылает из города.

Баланс между шуткой и сатирическим вызовом в поведении Тилья сохраняется на протяжении первой половины пьесы, и лишь во второй части комическое начало уступает доминирующие позиции героическому. Кульминационной сценой преобразования главного героя является сцена «временной смерти», когда после казни отца Тиль на какое-то время замолчал, выпал из жизни. Раньше он предлагал логику развития событий, всегда первым начинал разговор, провоцировал людей на предсказуемую реакцию. Он контролировал развитие ситуации, даже если предвидел неблагоприятный для себя исход событий. В момент временной смерти он делает то, что ему говорят другие: механически рубит капусту для поминок, соглашается быть посаженным отцом на свадьбе сумасшедшей Каталины, в разговоре отвечает своим собеседникам с большим опозданием. В этой ситуации Ламме пытается помочь своему другу привычными для себя методами – едой, выпивкой, шутивными песнями. И такой подход имеет свой положительный эффект. Тиль «решительно встает», скопившаяся злоба вырывается наружу и в первую очередь обрушивается на тех людей, кто оказался ближе к нему, родных и близких – Неле, Ламме, на самого себя: «Так мне и надо!.. Если Бог создал тебя овцой, нечего обижаться, что стригут... Только я еще подожду бляеть. У меня хватит сил взять мир за плотку и трахнуть, чтоб легче дышалось... пепел Клааса снова стучит в мое сердце!» [4, с. 151]. Они дают ему выговориться – это первый симптом выздоровления, оживания. Поток обвинительной речи постепенно принимает направление, оформляется в идею мести рыбаку, а затем и защиты родины. На глазах зрителя шут преобразуется в героя. В новом качестве Тиль отправляется в путь и зовет с собой друга Ламме. Его остроумие теперь становится оружием. В сцене с королем Испании Уленшпигель неудержим в своем сарказме, в издевательствах над собеседником. В этот момент его шутовская суть открыто признается королем Филиппом как мощная сила,

а его поступки – как открытый вызов: «Пошел вон, шути! Ты меня развлек. И я тебя перехитрил. Ты хотел умереть героем, а я тебя оставил паяцем!..» [4, с. 127].

Рассмотренная на примере пьесы Г. Горина организация художественного материала в условно-метафорической разновидности эпической драмы представляет уникальную возможность авторского самовыражения через мотивную организацию текста.

У Горина мотивы наполняют энергией известные культурные модели. Подобная организация материала не только отражает специфику авторской организации мысли, но и определяет особенности восприятия художественного текста. Рассчитанная на ассоциативное восприятие, она задает возможность многочисленных интерпретаций текста. МК выступает средством и способом включения в интеллектуальную деятельность воспринимающего сознания.

### Список литературы

1. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. 2-е изд., доп., испр. Томск: Изд-во ТГПУ, 2007. 320 с.
2. XX веков немецкой литературы. Антология. Книга для чтения. Пособие для учащихся. Ч. 1 / сост. Э. И. Иванова. М.: Интерпракс, 1994. С. 253–260.
3. Захаров М. Контакты на разных уровнях. М.: Центрполиграф, 2000. 407 с.
4. Горин Г. Тиль // Горин Г. И. Театр Григория Горина: Пьесы. Екатеринбург: У-Фактория, 2001. С. 90–195.
5. Головчинер В. Е. О теоретическом наполнении понятия «культурная модель» / К проблеме понятия культурная модель. Системы и модели в литературоведении (размышления на заданную тему) // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе: мат-лы III Всерос. с междунар. участием науч. конф. (7–8 февраля 2008 г.) / сост. В. Е. Головчинер. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. С. 3–11.
6. Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004.
7. Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ моделирования авторской картины мира (на примере драматургии Е. Шварца) // Вестн. Томского гос. ун-та. Бюллетень оперативной научной информации «Теоретические и прикладные аспекты литературоведения». 2006. № 80. Июль. С. 93–98; Русанова О. Н. Мотив в аспекте исторической поэтики // Вестн. ТГПУ. 2006. Вып. 8 (59). С. 120–126; Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы (на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006; Русанова О. Н. Возможности авторского проявления в пьесе Е. Шварца «Тень» // Вестн. ТГПУ. 2007. Вып. 8 (71). С. 113–119.

Русанова О. Н., кандидат филологических наук, доцент.

**Томский государственный педагогический университет.**

Уд. Киевская, 60, г. Томск, Томская область, Россия, 634061.

E-mail: oksanikol@yandex.ru

*Материал поступил в редакцию 19.05.2010*

*O. N. Rusanova*

#### THE MOTIVE COMPLEX IN THE G. GORIN'S PLAY «TIL»

The Article is dedicated to the problem of motive organization of the epic drama. On a material of the Gorin's play «Til» illustrate as multiple motives thematically and functionally are unite in a motive complexes.

**Key words:** drama, native epic drama, cultural model, motive, motive complex, author, literature of XX cent.

**Tomsk State Pedagogical University.**

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Tomskaya oblast, Russia, 634061.

E-mail: oksanikol@yandex.ru