

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

CIAŁO I RZECZ W LITERATURZE

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-491-6

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Ciało i rzecz w literaturze

Татьяна Автухович Оппозиция нагой/одетый человек в современной культуре	15
Joanna Getka Lekarstwa, narzędzia i metody leczenia w domu w XVIII wieku (na materiale porad z druków bazyliańskich)	33
Валентина Бондаренко Вещный мир в традиционных русских колыбельных песнях	49
Weronika Dulęba Jak kocha kamień? Status przyrody nieożywionej w wybranych utworach Marii Sadowskiej	59
Walentyna Jakimiuk-Sawczyńska Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи	71
Евдокия Нестерова Золотая окружность – вещная судьба мира	81
Rafał Siwicki W kręgu najprostszych rzeczy. Rola przedmiotów w <i>Białym statku</i> Czingiza Ajtmatowa	91
Magdalena Ślawska <i>Leksikon YU mitologije</i> , czyli przeszłość zaklęta w rzeczach	103
Marta Zambrzycka Używki w powieści kryminalnej na przykładzie powieści Erika Axla <i>Sunda Oblicza Victorii Bergman</i>	117

Ольга Бараш Метафізика вещи в творчестве «бездомных» поэтов (Збигнев Херберт и Иосиф Бродский)	129
Ирина Коган Вещный мир современной российской детской поэзии	141
Beata Siwek Символика реквизита в современной белорусской драматургии	149
Вольга Нікіфарова Рэчы, дарагія сэрцу, у мастацкім свеце лірычнай прозы Янкі Брыля	165
Iwona Mityk Kondycja ludzi i rzeczy w wybranych opowiadaniach Andrzeja Stasiuka	177
Кира Гордович Мотивы и образы в книге Л. Улицкой <i>Священный мусор</i>	191
Dorota Żygadło-Czopnik „O czym rzeczą rzeczy”, czyli wspomnienia rodzinne w powieści <i>Zaziemie</i> Jany Šrámkovej	197
Monika Knurowska Świat rzeczy w zbiorze opowiadań Asara Eppela <i>Trawiasta ulica</i>	211
Анна Синицкая «При помощи вещей»: сюжет как rebus в новейшей драме	227
Валентина Біляцька Функція речі в ритуалі та повсякденному житті (на матеріалі українських історичних романів у віршах)	243
Наталія Городнюк Концепт машини у модерністському романі 20-х рр. XX ст.: компаративні аспекти	255
Нина Мороз Метафізика искусственного тела в новеллистике Р. Брэдбери (<i>Электрическое тело пою!</i>)	269

Ирина Плеханова

Метаморфозы тела в одноактной драматургии Л. Петрушевской 281

Анастасия Липинская

Что значит быть человеком? Тело и машина в новеллизациях
ролевой игры *Warhammer* 295

Андрей Марданов

Феномен замещающей реальность симуляции в творчестве
Мартина Эмиса 305

Татьяна Светашёва

Новые твёрдые поэтические формы в русскоязычном
Интернет-пространстве 315

Юрий Лабынцев

Современное интернетвидение героики защитников крепости
Осовец как кибертекст 327

BEATA SIWEK

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Символика реквизита в современной белорусской драматургии

В предисловии к изданной недавно книге Анны Зенталы *Очарованные поэты. Предметы в польской поэзии (1890-1939)* можем найти следующее стихотворение Влодзимежа Слободника:

Rzeczy małe jakże niesłusznie są tak nazywane.
Na przykład pierścionek może być tak wielką złotą obręczą,
Że przejdiesz przez nią do ogrodu Hesperyd.
Popielniczka niespodziewanie może zawrzeć w sobie
Tyle popiołu, ile mieści się w ziemi po zmarłych.
Długopisem możesz napisać taką noc,
Że nawet muzyka nie będzie od niej większa.
Metalowe chińskie pudełko stojące na moim biurku,
Ozdobione chińskich liter magicznym rysunkiem,
Może zawrzeć w sobie cały ciemny bezkres wszechświata
Albo wielką mądrość ściszoną do szeptu liści,
Lub też wielką miłość, której ogień
Jest upadkiem słabych i wzlotem silnych.
Mały kałamarz może zawierać w sobie tyle pieśni,
Ile zawierają niekończące się wielkie lasy,
Ciągące się od granicy beznadziei
Do granicy nadziei.
To samo można powiedzieć o suszce,
Która niekiedy może osuszyć wszystkie łzy i wszystką krew¹.

Без сомнения, это один из прекраснейших текстов, подчеркивающих значение и смысл вещей в жизни человека, открывающих неизвестную сторону мира вещей, столь далекую от их повседневного об-

¹ W. Słobodnik, *Rzeczy małe*, [w:] W. Słobodnik, *Wybór wierszy*, Warszawa 1971, s. 194-195.

раза, ограниченного сферой практичности и материальности². Ведь «вещный мир» одновременно относится к сфере повседневного и необычного, к сфере видимого и выходящего за ее пределы, является исключительно конкретной реальностью, но при этом нередко тяготеющей к области абстрактных понятий. Мы можем вслед за Янушем Бараньским повторить, что утилитарной пользой роль предметов в жизни людей не исчерпывается и, с этой точки зрения, ее следует трактовать скорее как культурную систему³. По мнению исследователя, наилучшим подходом, служащим пониманию и интерпретации значений вещи, является прагматическая теория значения Чарльза Пирса, использующая три класса знаков⁴: символы, индексы и иконографические образы⁵, употребление которых обусловлено ситуацией. В данной работе мы исходим из того, что индекс – это знак, в котором предмет и *репрезентамен* (материальная форма знака) связаны некими естественными отношениями (например, часть-целое, причина-следствие, емкость-содержимое, производитель-продукт и т.д.). В иконографическом образе *репрезентамен связан с предметом сходством, то есть, проще говоря, форма знака напоминает его значение*. Символические знаки связывают предмет и *репрезентамен всего лишь на основании соглашения или навыка употребления*. Члены данного сообщества должны просто выучить на память, что данная форма обозначает данное понятие, так как между формой и содержанием не существует ни естественных отношений (как в индексных знаках), ни отношений сходства (как в знаках иконографических)⁶.

Следовательно, нас будет интересовать не вещь вообще, а только те из них, которые обнаруживают свое значение в символической плоскости. Однако нельзя забывать и о том, что ни одной вещи нельзя приписывать только одно семантическое качество. Прочитать символ легко, но трудно понять его окончательно из-за того, что ав-

² В данной работе слово «вещь» будет использовано в том же значении, что и «предмет», поскольку оно является наиболее общим понятием, но не единственным. Смотрите подробнее на данную тему: J. Wojtysiak, *Rzecz, przedmiot, byt – uwagi definicyjne ontologa*, [w:] *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, Lublin 2007, s. 11-20.

³ J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 77.

⁴ В концепции Пирса знак складывается из трех частей: предмет, *репрезентамен* и интерпретация. Образно говоря, предмет является тем, что обозначает знак, либо тем, к чему знак относится, *репрезентамен является материальной формой знака, а интерпретация – понятие, возникающее в сознании получателя знака*.

⁵ Там же, с. 133.

⁶ Смотрите подробнее на данную тему: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 231-269.

тор нередко наполняет его собственными интерпретациями, убеждениями, надеждами и страхами.

В драматических произведениях вещи выполняют особенную роль. Благодаря своему подбору и внешнему виду они могут характеризовать героев и обстановку, могут также выполнять функцию самостоятельных знаков с символическим значением⁷. Прочтение их смыслов происходит обычно на двух уровнях – на уровне записанного текста драмы и на уровне закодированных в нем театральных знаков. Такие методологические принципы, как утверждает Ирэна Славиньска, требуют обращения к тексту произведения, в том числе к ремаркам, с целью вывести интенциональную (сознательно созданную автором) сценическую проекцию:

концепция знака побуждает к тщательному толкованию всех особенностей текста, даже пунктуации и графического исполнения, с помощью чего можно достичь глубинных уровней смысла⁸.

Для нашей темы этот постулат очень важен, потому что вся информация о вещах и предметах находится именно в ремарках. Как известно, и в пространстве литературного текста, и в пространстве сценическом, предмет обычно называют реквизитом. Анджей Тадеуш Кийовски определяет реквизит как предметный элемент, который, независимо от свойственной ему элементарной иллюстративной функции, выполняет еще своеобразную вспомогательную роль⁹, в чем мы могли не раз убедиться, будучи зрителями театральных постановок.

Вспомним здесь несколько популярнейших образцов реквизита, вошедших в историю европейской драматургии и театра. Так, череп королевского шута Йорика из шекспировского *Гамлета* является предметом реквизита с сильным символическим значением, отсылающим к широким культурным контекстам. Исследователи шекспировской символики подчеркивают, что в средневековой культуре образ шута (как литературного героя) имел двойной смысл. С одной стороны, он выступал свидетелем тщетности человеческих желаний и устремлений, с другой – был отмечен реальной, хоть и скрытой (с точки зрения выполняемой им функцией), близостью к королев-

⁷ Справ.: D. Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2009, s. 134.

⁸ I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t. 1, s. 18.

⁹ A. T. Kijowski, *Chwyt teatralny (zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Gdańsk 2000, s. 11.

ской власти¹⁰. Кладбищенский череп в системе европейской культуры представляет символ смерти, а в искусстве является напоминанием максимы *memento mori*. Также имеет значение тот факт, что фигура Йорика, несмотря на то, что появляется в пьесе только один раз и исключительно в виде реквизита (черепа, вынутого из могилы), существенно влияет на ход событий. Именно этот «персонаж» провоцирует духовный перелом в жизни Гамлета, когда главный герой пьесы противопоставляет свою жизнь и планы отомстить за убийство отца тщете человеческих помыслов и ограниченности собственных возможностей.

Старый столетний шкаф из *Вишневого сада* Антона Чехова является хорошо известным символом неизбежности перемен, семейных радостей и трагедий. Герои обращаются к нему в самые сложные моменты жизни, разговаривают с ним, как с лучшим другом, доверяют ему собственные проблемы, заботы, сомнения.

Дорогой и уважаемый шкаф! – говорит Гаев в первом акте пьесы, – Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слезы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания¹¹.

Золотой рог в *Свадьбе* Станислава Wyspiańskiego, с одной стороны, является конкретным предметом и при этом весьма привлекательным, вызывающим желание владеть им, а с другой – представляет собой абстрактный символ¹². При этом, как замечает Ян Блоньски, эта абстракция включена в абсолютно конкретные, материальные мечты Яцека, в конечном итоге куда более заинтересованного обладанием декоративного гаджета, то есть эффектных павлиньих перьев, являющихся частью краковского костюма¹³.

Заполняющие пустую сцену стулья из пьесы Эжена Ионеско *Стулья* представляют собой, с одной стороны, широкую метафору реаль-

¹⁰ Смотрите подробнее на данную тему: P. Milward, *Meta-dramat w „Hamlecie” i „Makbecie”*, [w:] *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty*, red. T. Kowalski, K. Kozłowski, Warszawa 2012, s. 336-337.

¹¹ А.П. Чехов, *Вишневый сад*, [в:] А.П. Чехов, *Избранные сочинения в двух томах*, Москва 1986, т. 2, с. 634.

¹² Нужно помнить, что его звук должен был призвать народ к борьбе с захватчиками.

¹³ Смотрите подробнее на данную тему: J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, red. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2007, s. 87-102.

ности, с другой – связаны с личными творческими неудачами автора, не пользующимися успехом у публики пьес, а возможно, как считают некоторые исследователи, является его ночным кошмаром¹⁴. Мартин Эсслин в известной монографии *Театр абсурда* вспоминал, что на спектакле *Стулья* пустые ряды тянулись со сцены в зрительный зал, где сидело пять или шесть человек, точно так же, как раньше на спектаклях *Лысая невица* и *Урок*, которые сперва виделись сокрушительным провалом, а спустя несколько лет вызвали неподдельный интерес¹⁵.

Символическое значение также имеют камень и дерево в драме *В ожидании Годо* Сэмюэля Беккета¹⁶, два из всего лишь трех сценических элементов, обозначенных в ремарках. Как констатирует Антони Либер, сцена, изображающая пустынь с пролегающей через нее дорогой, рядом с которой лежит камень и растет дерево, представляет собой сжатую картину земного шара. Камень – это неорганическая природа, дерево – органическая, дорога же – след присутствия человека, его деятельности, то есть – культура¹⁷.

Уже эти немногочисленные, но общеизвестные примеры явно свидетельствуют об обширном смысловом поле реквизита, но и также, что для нас очень существенно, о его огромной роли в раскрытии духовного мира героя. Такие предметы, перенесенные из литературного текста на сцену, нередко придают дополнительную значимость и производят на зрителя более сильное и яркое впечатление.

Немало предметов с выраженным символическим значением мы находим в современных белорусских пьесах, в особенности в тех, в которых используются новаторские приемы и формы. Например, столь значимая для эстетики постмодернизма техника интертекстуальной игры со зрителем, с помощью которой создаются многозначные, полные аллюзий образы. Такого рода предметы мы можем обнаружить в текстах Сергея Ковалева, Николая Ореховского, Игоря Сидорука, Алексея Дударева, Максима Климовича и Мирослава Адамчика.

¹⁴ Об этом пишет Мария Пивиньска в предисловии к польскому изданию пьес Ионеско: E. Ionesco, *Teatr, przedmowa*: M. Piwińska, *posłowie*: J. Błoński, Warszawa 1967, t. I, s. 18.

¹⁵ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London 1961, s. 26.

¹⁶ О символике персонажей и декораций *В ожидании Годо* Сэмюэля Беккета писал Антони Либер.

¹⁷ A. Libera, *Los ludzkości i jej sytuacja obecna*, [w:] S. Beckett, *Czekając na Godota*. Program spektaklu. Teatr Dramatyczny w Warszawie. Duża scena, Premiera 13 kwietnia 1996, s. 6.

Сергей Ковалев – один из известнейших белорусских драматургов, автор семи драматургических сборников¹⁸ и более тридцати пьес, представляющих различные жанры (историческая драма, лубок, фарс, апокриф, фантазмагория, притча¹⁹), создает мир вещей с особой тщательностью. Наряду с предметами, которые действительно представляют собой элементы сценографии и связаны с определенным историческим периодом, во время которого разворачивается действие пьесы (например, книга, поднос, бокал, корона в драме *Тристан и Изольда*; сундук, книжный шкаф, перевязь, врачебные весы, цепи в *Четырех историях Саломеи*; мольберт, скамья под черешней, письмо в *Интимном дневнике*), мы можем также обнаружить предметы, наделенные дополнительным символическим содержанием, глубокий (а иногда только чуть приближенный) смысл которых проявляется только в процессе расшифровки последующих знаков. Как замечает Манфред Луркер,

всегда, когда человек честно и самоотверженно пытается заглянуть в сущность вещи, он убеждается в том, что «наш» мир погружен в другой, гораздо больший, непостижимый мир. Он чувствует себя как жаждущий знаний, или же – только заинтересованный скиталец, на гравюре неизвестного художника, головой и рукой пронзающего кривизну пространства космического глобуса и противостоящего бесконечному и непостижимому²⁰.

В пьесе Сергея Ковалева *Уставший дьявол* предметы не являются простыми отражениями объективной реальности, но скорее представляют способ существования, ускользающий от непосредственного опыта. Примером этого может быть веревочная петля, являющаяся реквизитом, связанным напрямую не только с содержанием, но и с формой произведения. Ее образ появляется как в ремарках, с которых начинается произведение, так и в тех, которые открывают последнюю сцену пьесы:

¹⁸ Хохлік, Мінск 2002; *Стомлены д'ябал*, Мінск 2004; *Zmęczony diabeł*, Lublin 2004; *Навука кахання*, Мінск 2005; *Шлях да Бэтлеему*, Мінск 2009; *Сёстры Псіхеі*, Мінск 2011; *Крывіцкі апокрыф*, Białystok 2013.

¹⁹ Смотрите подробнее о творчестве С. Ковалева: *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва. Зборнік артыкулаў = Pomiedzy Białorusią a Polską. Dramaturgia Siarhieja Kawaloua*, ред. А. Ліюпа, А. Баровец, Мінск 2009; B. Siwek, *Wypełnić przeznaczenie. O dylematach i rozdrożach w dramatach Siarhieja Kawaloua*, [w:] B. Siwek, *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze*, Lublin 2011, s. 237-280.

²⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2011, s. 13.

Перад глухой мураванай сцяной сядзіць на зэдліку Яська і майструе з вяроўкі пятлю (действие I, сцена I)²¹; Глухая мураваная сцяна, без аніякага следу намаляваных крэйдамі дзвярэй. На вышыні трох-чатырох метраў ад зямлі са сцяны тырчыць жалезная бэлька, з яе звісае вярэвочная пятля. Пад самай пятлёй сядзіць на зэдліку Яська з акрываўленым нажом у руцэ (действие II, сцена VII)²².

Таким образом, мы получаем своеобразную композиционную рамку, которая определяет судьбу главного героя пьесы. Яська – человек, склонившийся под тяжестью собственной судьбы, не сумевший найти себя в «здесь и сейчас». Он ропщет против самого Бога, а в своей ничтожной судьбе обвиняет праотца Адама, поддавшегося искушению, обрекши тем самым человечество на вечное страдание. Яська убежден, что на месте Адама он смог бы воспротивиться искушению, и судьбы мира и человечества развивались бы иначе. Каково же его удивление когда – совершенно неожиданно – ему действительно предоставляется такая возможность. Неизвестно откуда появляется Дьявол и почему заключает с Яськой соглашение. Если тот сдержит слово, то человечество будет спасено. При так очерченной сюжетной ситуации в произведении появляются следующие предметы, приобретающие особое значение не только в контакте с главным героем, но и с существом сверхъестественным – Дьяволом. Фантастические предметы, появляющиеся в пьесе Ковалева, неразрывно связаны с необычным магическим действием, находящимся за границами человеческого познания. Таким предметом является кувшин, с которым связано первое испытание Яськи. Он находится в некоем месте, напоминающим рай, куда допущены Яська и его жена Павлинка. К сожалению, в кувшин нельзя заглядывать. Райская реальность захватывает героев, они теряют бдительность и концентрируются на беззаботном потреблении. Однако со временем строгий запрет начинает беспокоить Павлинку. Яська в конце концов поддается уговорам жены, поднимает крышку кувшина и тем самым нарушает данное Дьяволу слово. Неудачей заканчиваются и две следующие попытки, что доводит Яську до отчаяния и очередной попытки самоубийства. Стоит обратить внимание на тот факт, что упоминаемые в произведении предметы обращены к библейскому контексту, что позволяет интерпретировать описанные события с более широкой религиозно-философской перспективы. Показанная в «Уставшем дьяволе»

²¹ С. Кавалёў, *Стомлены д'ябал*, [в:] С. Кавалёў, *Чатыры гісторыі Саламеі*, Мінск 2013, с. 298.

²² Там же, с. 332.

драматическая ситуация, по-видимому, приводит к выводу, что исправить первородный грех как таковой невозможно, что каждый (в силу человеческой натуры) совершает его заново. Человеческая душа хранит в себе некое онтологическое воспоминание, выраженное ощущением испорченности ее глубинной сущности, чувством греховности и ответственности за произошедшее²³. Поэтому неудивительно, что попытки самоубийства Яськи с самого начала также обречены на неудачу. Герой не способен принять какое-либо решение, он – незрелый и потерянный человек, осужденный на духовные метания. Особенно символичным выглядит финальная сцена первого действия, когда Яська лежит в детской колыбели, которую покачивает Дьявол. Колыбель в контексте произошедших событий становится символом духовной незрелости героя, его детской наивности и беспечности, а также указывает на экзистенциальное одиночество человека, невозможность выбраться из раздвоенности духовного и телесного начал. В огромной степени с помощью использованных в тексте предметов реквизита главный герой предстает в образе человека павшего, с разрушенным сознанием. Яська живет в состоянии внутреннего дискомфорта, который, как утверждает Вацлав Гриневиц, является противоположностью чистой и «спасающей мудрости». Такое состояние лишает человека внутренней целостности, и тем самым «осуждает на непрерывную изменчивость и нехватку душевного равновесия в самом себе и по отношению к другим людям»²⁴.

Огромную роль предметам придает Сергей Ковалев и в пьесе *Возвращение Голодаря*. Смело можно утверждать, что они являются центральным элементом, вокруг которого строятся действие и судьба главного героя пьесы. Уже Константин Станиславский отметил, что актеру нужен

предмет, на котором можно сосредоточить свое внимание, однако не в зрительном зале, а на сцене. Чем привлекательнее этот предмет, тем больше его власть над вниманием актера. Нет ни минуты в жизни человека, чтобы его внимание не было направлено на какой-то предмет. Чтобы отвлечь артиста от зрительного зала, нужно ловко подсунуть ему интересный предмет здесь, на сцене²⁵.

²³ Справ.: W. Hryniewicz, *O grzechu pierwszych ludzi w świetle odwiecznej życzliwości Boga: perspektywa ekumeniczna*, [online], <http://teologia.deon.pl/o-grzechu-pierwszych-ludzi-w-swietle-odwiecznej-zyczliwosci-boga-perspektywa-ekumeniczna/>, [12.08.2014].

²⁴ Там же.

²⁵ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, przeł. A. Męczyński, [w:] K. Stanisławski, *Pisma*, red. E. Csátó, Warszawa 1953, t. II, s. 98-99.

Таким предметом в пьесе становится клетка, в которую после тридцати лет отсутствия возвращается таинственный Голодарь. Символика клетки в анализируемой пьесе далеко не однозначна. Обычно клетка ассоциируется с мотивом ловушки, контроля, неволи. Однако здесь она становится убежищем от мира и человеческого любопытства, местом уединения и утешения. По крайней мере, на какое-то время. Однажды, в тайне ото всех Голодарь покидает свою клетку, чтобы уже никогда в нее не вернуться. Смысл, который привносит в действие этот предмет, далек от банальности. Более того, именно клетка вводит в пьесу целую гамму ассоциаций и интертекстуальных ссылок. Клетка Голодаря имеет свою литературную и театральную историю. Она появляется в рассказе Франца Кафки *Голодарь* и в пьесах Тадеуша Ружевича *Мышеловка* и *Уход Голодаря*. Эта многоуровневая конструкция, созданная по принципу палимпсеста, становится интригующей литературной загадкой и одновременно подчеркивает роль контекста в прочтении символики этого предмета. Помещенный в другой контекст, связанный с другой сюжетной схемой, предмет может быть прочитан совершенно иначе. Интересно то, что литературная история данного предмета вписана Сергеем Ковалевым в структуру пьесы, благодаря чему читатель (зритель) получает сигнал о направлении интерпретационных поисков. В I сцене I действия зритель зверинца Пыза рассказывает молодому учителю Александру, увлеченному судьбой Голодаря, его историю:

У клетки, якую Вы перад сабой бачыце, жыў некалі Галадар – чалавек, які сорок дзён мог абыходзіцца без ежы. Такі незвычайны талент прынёс яму гучную славу, багацце і ўвагу з боку жанчын. Карацей, усё тое, да чаго кожны з нас імкнецца. Але Фартуна любіць завабіць чалавека ў пастку краявідамі шчасця, а потым выкінуць на брудны сметнік рэчаіснасці. Неўзабаве людзі перасталі цікавіцца выступамі Галадара. Учорашні герой стаўся нікому непатрэбны і забыты, ягонае каляровае жыццё ператварылася ў шэрае існаванне. І вось аднаго разу пасля сарака дзён Галадар наўмысна не спыніў галадоўкі. Ён худнеў ды сох, аж пакуль не зменшыўся да памераў казюркі і не згубіўся ў саломе на дне клеткі²⁶.

Помещение предмета реквизита в конкретное литературное пространство (стоит отметить, что в тексте неоднократно упоминаются Кафка и Ружевич) облегчает задачу читателю и при этом указывает на богатство содержания и потенциал заключенных в нем смыслов.

²⁶ С. Кавалёў, *Вяртанне Галадара*, [в:] С. Кавалёў, *Сёстры Псіхеі*, Мінск 2011, с. 180.

Важная роль среди предметов, появляющихся в произведении, отведена блокноту Александра, в который он записывает все, что связано с жизнью Голодаря. Соответственно сцена, когда Голодарь разрывает этот блокнот, придает пьесе дополнительное символическое значение. Драматург, используя ремарки, подчеркивает сильные эмоции, сопутствующие этому действию:

У час Аляксандрава маналогу Незнаёмы гартае нататнік, чытае асобныя запісы, робячы дзіўныя грывасы. [...] Раптам Незнаёмага бярэ шал, ён пачынае выдзіраць лісты з Аляксандрава нататніка і раскідаць іх у розныя бакі. [...] Выведзены з сябе Незнаёмы кідаецца на пруты клеткі. Разгублены, прыгнечаны Аляксандр адыходзіць, не азіраючыся²⁷.

Однако это не конец истории. Интересующий нас предмет продолжает участвовать в новом действии. После ухода Голодаря его место в клетке занимает Александр, который привязывает к клетке табличку с надписью «Вялікі Майстар галадання: першы дзень эксперыменту»²⁸. Об этой сцене польский критик Габриэля Жук пишет:

Голодарь Ружевица в пьесе Ковалева потерпел поражение, потому что новый мир не считается с такими героями, им не хватает влияния и авторитета. Поэтому новым голодарем своего времени становится Александр, молодой амбициозный философ, для которого жизнь в клетке с одной стороны становится формой побега, отгораживанием от фальшивой, полной интриг реальности, с другой – попыткой сохранить старые ценности²⁹.

Независимо от принятой интерпретационной стратегии заслуживает внимания тот факт, что открытый финал произведения не позволяет сделать окончательный вывод, но предоставляет возможность для дальнейшего развития начатой темы и, тем самым, для возвращения в литературное или театральное пространство интересующего нас предмета уже в новой версии. Какой бы она ни была, вероятно, что она станет следующим свидетельством огромного влияния мира вещей на человека, потому что, как замечает Грант Мак-Кракен,

с помощью окружающих нас вещей мы постоянно пытаемся понять, кем мы есть и кем хотели бы быть. Окруженные вещами мы укореня-

²⁷ Там же, с. 199.

²⁸ Там же, с. 216.

²⁹ G. Żuk, *Apetyt na większego Głodomora*, [в:] *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва. Зборнік артыкулаў*, Мінск 2009, с. 350.

емя в своем прошлом, видимым доказательством чего они являются. Окруженные вещами, мы отгораживаемся от многих сил, которые могли бы привить нам новые замыслы, практики и опыт. На эти силы также влияют наше воображение, способы представления других, личные драмы и обыкновенная забывчивость³⁰.

Совершенно другой функцией наделяет предметы Игорь Сидорук в своих пьесах, вдохновленных эстетикой абсурда. В пьесе *Голова* предметы только на первый взгляд резонируют с декорациями сконструированного пространства. Их расстановка, усиленная звуковыми и световыми эффектами (что отмечено в ремарках), позволяет рассматривать их скорее как метафору распада мира, потери идеалов и ценностей, тотальной деструкции. В этой пьесе горизонты смысла задают вещам человеческие драмы. Введенные в произведение предметы сначала забавляют, создают атмосферу своеобразной карнавальности, непрерывной игры смыслами. Дурак бежит по сцене с дверью на плечах, исполняет на разбитой гармонии грустные мелодии, Шибуршун играет с манекеном и заботливо защищает его от холода, Беженка никогда не ходит без чемодана (из которого каждый раз вытягивает самые неожиданные предметы, например, ночной горшок или зонтик, внезапно меняющий голубой цвет на рыжий), Сиротка и Искатель играют со сломанным детским велосипедом. Сцена завалена грудями мусора, пустыми банками, кучами сена. Эти предметы настолько часто появляются в произведении, что со временем открывают свое скрытое значение, создавая действенный смыслообразующий механизм. Об этом пишет Анджей Тадеуш Кийовски в монографии *Театральный прием*:

Достаточно воспользоваться элементом, присутствие которого не очевидно, но который выделяется из окружения, при этом последовательно повторяется или все время неизменен, теряя всякие признаки комизма, чтобы сотворить цепочку дальнейших ассоциаций, создать символ³¹.

Однако в пьесе Сидорука символика предметов далека от универсальной. Очевидно, чемодан как-то связан с темой путешествия, которая, как замечает Анна Осмульска-Ментрак, «с самого начала дает предлог заглянуть вглубь себя, исследовать самые потаенные закоул-

³⁰ G. McCrachen, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Chicago 1988, s. 124.

³¹ A. T. Kijowski, *Chwyt teatralny*, s. 19.

ки собственной индивидуальности»³². Дверь является символом открытости или закрытости и неразрывно связана с конкретным пространством дома. Манекен представляет собой символ игры, фальши, бездушности. Велосипед, в свою очередь, символизирует детство, беспечность, безопасность. Сидорук наполняет все предметы различным смысловым содержанием. Ключом к их прочтению является конкретное событие, влияние которого испытывали все герои пьесы, отмеченные как и в пьесах Беккета, каким-то дефектом, увечьем. Они испытывают постоянную боль и беспокойство, пробуют найти ответ на вопрос о смысле жизни и цели человеческого существования. Таким событием является чернобыльская трагедия, которая мрачной тенью ложится на судьбы всех героев пьесы. Следовательно, дверь, которую так упорно носит Дурак на своих плечах, становится символом утраченного дома, вынужденного бремени и одновременно свидетельствует о потребности героя укорениться в новом благоприятном пространстве. Манекен указывает на нехватку близости, отдачи и заботы. Чемодан – на покинутость и одиночество человека, вынужденного бросить собственный дом. Наконец, сломанный детский велосипед выступает символом необратимости человеческой судьбы и всеобщего разлада. Благодаря такому символическому использованию предметов Игорь Сидорук создает в своем произведении образ мира, в котором нет места для какой-либо веры, мира, в котором потеряны фундаментальные человеческие ценности, а человек стал инструментом в руках власти, у него отобрана главная ценность – его личность. Функция предметов усиливается за счет нетипичной эстетизации слова. Язык героев пьесы изобилует риторическими приемами, которые по большей части созданы на основе тривиальных и разговорных выражений. Артикуляционный потенциал усиливает перформативный и визуальный смысл текста. Особенно это заметно в рассказах героев, которые демонстрируют (и словесно, и с помощью предметов) экзистенциальность испытываемых ощущений. Возникающие таким образом ассоциации и представления формируют различные тематические линии, в которых переплетаются духовные, телесные и эмоциональные аспекты бытия.

Подобную роль играют предметы в пьесе Алексея Дударева *Свалка*. Смело можно сказать, что конструкция художественного пространства этого произведения опирается на общеизвестную метафору мира как свалки. Место действия – старый, обреченный на гибель

³² A. Osmólska-Mętrak, *Kufer pełen rek wizytów, O roli przedmiotów i stałych motywów w twórczości Antonia Tabucchiego*, Warszawa 2008, s. 106.

дом, заполненный огромным количеством использованных, никому не нужных предметов. Здесь есть старые сломанные часы, разбитый фотоаппарат, трухлявый деревянный крест, полка с книгами, есть и веревочная петля. Однако, как можно догадаться с первых сцен пьесы, подбор этих предметов не случаен. С их помощью драматург привносит в произведение существенный экзистенциальный смысл, возвращаясь к драме афганской войны, жертвами которой стали все герои пьесы: Афганец, Пифагор, Доцент, Пастушок, Хитрый и Русалка. Использование в произведении интерпретационных «имен» (как и в пьесе Сидорука *Голова*) становится особенно продуктивным для характеристики героев и конкретных ситуаций с их участием. Тем самым выразительно демонстрируется потеря собственной индивидуальности и системы ценностей в трудной жизненной ситуации. Пьеса наполнена ощущением абсурда и мрачности. Все существительные, упоминаемые в ремарках пьесы и служащие для создания мира вещей, несут в себе негативную авторскую оценку, а сами ремарки выполняют эмоциональную функцию – служат созданию мрачной атмосферы, полной трагического настроения. В произведении многократно возникает мотив умирания вещи, создавая специфическое представление о пространстве как о своего рода кладбище использованных вещей, лишенных возможности применения³³. Примером может служить телефон. Как замечает Анна Осмульска-Ментрак, главная драматургическая сила телефона кроется в его звуке, который врывается в человеческую жизнь, атакует или оповещает. Этот звук, который напряженно ожидает человек, может вызвать целую гамму эмоций от радости до страха и беспокойства³⁴. В пьесе Дударева телефон испорчен, следовательно, не может выполнять свое непосредственное предназначение. Таким образом он становится символом одиночества, отсутствия связи между людьми, полного краха их отношений. Похожую роль выполняют часы, главная функция которых – отмерять время. Но герои *Свалки* живут вне времени, они создают свой собственный микрокосмос – мир людей, обреченных на маргинальное существование, прикованных к месту, где решается их судьба.

Мир вещей притягивает также Николая Ореховского, автора пьесы *Лабиринт*, одной из редких белорусских пьес с глубокой религиозной символикой. Стоит отметить, что символика и значение вещей

³³ Смотрите подробнее на тему данного мотива: D. Kot, *Scena i świat rzeczy w „Filozofii dramatu” Józefa Tischnera*, [w:] *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, s. 59.

³⁴ Справ.: A. Osmólska-Mętrak, *Kufer pełen rekwizytów*, s. 37.

в данной пьесе особенно сильно зависит от контекста. Вещи влияют на отношения и поведение людей. Одним из наиболее значимых предметов, неоднократно появляющимся в пьесе, является свеча, которую зажигают герои, оказываясь в пространстве лабиринта. Ее свет связан в пьесе с духовной силой и очищением (так, свет изгоняет возникшего в лабиринте Призрака), а также выполняет структурную функцию (извещает о конце сцены).

Нельзя не заметить, что конструирование сценичного пространства происходит у Ореховского именно с помощью предметов реквизита, о чем нас информирует уже вступительная ремарка:

Дэкарацыі паказваюць мансарду са шкляным дахам-столлю. Сценаў у мансардзе не відно, бо акрамя пляцоўкі на прээднім плане, месцы, асноўных бачных падзеяў, яна застаўлена карцінамі, рамамі, стэлажамі, шырмамі... – усё гэта ўтварае своеасаблівы лабірынт, у глыбіні якога мрояцца нейкія пакоі, залы, краявіды... А можа, такое ўражанне ствараюць недзе там распісаныя шырмы альбо вялізныя карціны?.. Адна з асаблівасцяў гэтай майстэрні: творы на прээднім плане (творы, якія можна было б разглядаць) павернуты “спіною” да глядзельнай залы, выключэнне – малюнак, што прымацаваны да планшэта на мальберце, але ён звычайна задрапіраваны³⁵.

Так как белорусский драматург переплетает в своем произведении две перспективы событий – реалистическую и фантастическую, использованные в пьесе предметы также относятся к двум реальностям, в связи с чем их интерпретация происходит сразу в нескольких направлениях. Однако многие из них (недописанная картина, мольберты, бокал с водой, графин, диван, радио, стеклянная крыша) обращаются к одной проблеме. Благодаря ним Ореховский открывает скрытую правду о человеке-художнике, его боли от неудач и радости творчества, его взлетах и падениях, его грешной природе и глубокой тоске по Богу.

Приведенные примеры, безусловно, не исчерпывают такую обширную тему, скорее только указывают на нее. Тем не менее, как нам кажется, они отчетливо иллюстрируют огромный смыслообразующий потенциал, заложенный в предметах реквизита. Как заметил Манфред Луркер,

фундаментальная истина бытия гласит, что ни одна вещь не является лишь собой. Сущность какой-либо вещи содержит нечто большее,

³⁵ М. Арахоўскі, *Лабірынт*, [в:] *Сучасная беларуская драматургія. Традыцыі і наватарства*, Мінск 2003, с. 457.

чем она сама. В глубине этого знания о реальности коренятся мифы и символы, которые принадлежат к первичному пласту исторического и психического развития человека. В символическом видении мира проявляется высший смысл личности, выходящий за границы ее существования как чувственного феномена³⁶.

³⁶ М. Lurker, *Przesłanie symboli*, s. 13.

SUMMARY

The symbolism of theatrical properties in contemporary Belorussian drama

The present article is devoted to the symbolism of theatrical properties (props) in dramatic texts by chosen Belorussian playwrights such as: Siarhiej Kawalou, Ihar Sidaruk, Ales Dudar, Mikola Arachousky. As the author of the article demonstrates, the role of props in drama is remarkable and the interpretation of their significance usually takes place at two levels – at the level of verbal record in the text and at the level of theatrical signs encoded there. The world of things, understood as such, creates the sphere of human everyday and non-everyday life simultaneously, the realm of what is visible and what transcends beyond this realm, as well as constitutes a specified reality, which also quite often goes in the direction of abstraction.

Keywords: theatrical property, dramatic texts, symbolism, theatrical signs.

Ключевые слова: реквизит, драматические тексты, символика, театральные знаки.