

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

Вечные образы и сюжеты в драматургии Владимира Казакова

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. Кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:
Сергеева Юлия
Сергеевна,
обучающийся группы БЛ-41

подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Научный руководитель:
Багдасарян Ольга Юрьевна,
к.ф.н., доцент

подпись

Екатеринбург 2016

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО В. КАЗАКОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА.....	6
1.1. Рецепция творчества В. Казакова в критике и литературоведении.....	6
1.2. Драматургия В. Казакова в контексте авангардной драмы.....	11
ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА ДОН ЖУАНА В ПЬЕСЕ В. КАЗАКОВА.....	16
2.1. Образ Дон Жуана в мировой литературе.....	16
2.2. «Дон Жуан» В. Казакова как автометаописание.....	26
ГЛАВА 3. ИГРА С КУЛЬТУРНЫМИ ОБРАЗАМИ В ЦИКЛЕ «КОРОТКИЕ СЦЕНЫ».....	36
3.1. Образы Моцарта, Сальери и Фауста в мировой литературе.....	36
3.2. «Короткие сцены» В. Казакова: деавтоматизация культурных образцов.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	47
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	48

Введение

Вечные образы, которые появились в результате многолетнего преобразования, отражения актуальных социально-культурных проблем, показывали то, что для жизни характерно различное развитие событий. Важные и значимые события очень часто повторяются и порождают различные точки зрения на то или иное явление.

Д.С. Лихачев в своей книге «Поэтика древнерусской литературы» отмечает, что «Формула и мотив могут наполняться другим содержанием, в связи с чем отмирает их этикетность, строгость их употребления в определенных случаях. Исчезает функция этикетных формул и мотивов раньше, чем исчезают сами эти формулы и мотивы. Происходит наполнение литературных произведений «беспризорными» формулами и традиционными мотивами, лишившимися своих традиционных, стабилизирующих их «причалов»¹. Описываемый Лихачевым принцип, который применяется к мировым образам, является универсальным.

Одной из наиболее точных классификаций мировых образов, можно считать классификацию Л.Е. Пинского. Исследователь говорит о том, что есть образы, «которые сохраняют в целом пространственно-временные координаты мифа...и те, которые в каждом случае оформляются по более зыбким законам «сюжета и ситуации»². Однако, как и любая схема, иногда она подвергается корректировкам в зависимости от ситуаций.

Мировые образы, вызывающие в людях противоречия, такие как Фауст, Гамлет, Дон Жуан, являются таковыми, потому что они вызывают и симпатию, и протест: «Определима...и общая для всех мировых образов доминанта. Каждый из них затрагивает некие тайные пружины, скрытые импульсы или даже подавленные страсти и влечения, в которых человек всегда склонен признаваться...речь идет о потребности жить своим умом, в нарушении

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 95.

² Пинский Л.Е. Магистральный сюжет М., 1989. С. 322.

общепринятых норм...готовности к бунту»³ - создаваемые образы, сочетают в себе благородный порыв и отрицательный опыт жизни. Человек стремится прожить свой, личный опыт, полагаться на себя, жить своими мыслями, быть независимым от навязанных идеалов.

К мировым, вечным образам обращаются авторы самого разного эстетического склада, реализующие разные творческие стратегии. Одним из художников, разрабатывающих проблематику «использования» в авангардной практике мировых образов, является Владимир Казаков.

Владимир Казаков – фигура, безусловно, самобытная и глубоко оригинальная, однако творчество этого художника пока еще мало изучено. Казакова по праву можно считать продолжателем традиции русского авангарда. Сам автор видел близость и схожесть своего творчества с творчеством Велимиром Хлебниковым и Алексея Крученых.

В. Казаков при жизни был мало популярен на родине, гораздо большую известность он обрел в Германии. Тексты писателя активно переводились на немецкий язык. На родине же были опубликованы только некоторые его миниатюры. Творчество В. Казакова, несмотря на усиливающийся в последнее время интерес к фигуре писателя, все еще недостаточно изучено. В нашей работе мы попытаемся обозначить особенности творческой манеры этого художника. С недостаточной исследованностью творчества художника связана **актуальность** выпускной квалификационной работы.

Цель работы - на материале пьес В.Казакова определить функцию использования «мирового образа» и проанализировать своеобразие авторской интерпретации вечных сюжетов.

Задачи:

1. Ознакомиться с творчеством В. Казакова и исследовательскими подходами к его творчеству. Опираясь на работы исследователей выделить наиболее характерные особенности творческой манеры автора.

³ Багно В. Е. «Коэффициент узнавания» мировых литературных образов // ТОДРЛ. – СПб. 1996. Т. 50. С. 237.

2. Рассмотреть историю некоторых мировых (закрепленных в культуре) образов (Дон Жуан, Фауст, Моцарт, Сальери)

3. Проанализировать сюжет пьесы В. Казакова «Дон Жуан» и особенности авторской интерпретации образа Дон Жуана в пьесе.

4. На материале пьес из цикла «Короткие сцены» проанализировать авторские способы трансформаций вечных образов и бродячих сюжетов.

Новизна работы заключается в том, что впервые на материале творчества В. Казакова предпринята попытка осмыслить, как в художественной практике авангарда осуществляется работа с закрепленными в культуре образами и сюжетами.

Объект исследования: вечные образы и сюжеты в драматургии В. Казакова.

Предмет исследования: особенности авторской интерпретации «мирового образа» (В. Багно) и семантика апелляции к классическому сюжету.

Методологическая база: труды, посвященные исследованию мировых образов и сюжетов (В. Багно, И.Е. Бабанов). Работы Е.Г. Красильниковой, посвященные игровой стратегии в прозе В. Казакова, исследования Г.Л. Нефагиной, И. Куклина, С.Л. Константиновой о своеобразии авторской поэтики В. Казакова.

Практическая значимость работы заключается в том, что наблюдения над текстом В. Казакова могут быть использованы в курсе русской литературы второй половины XX века, в спецкурсах и спецсеминарах по драматургии XX века.

Данное исследование состоит из трех глав. Первая, теоретическая, рассматривает творчество В. Казакова в критике и литературоведении, его драматургию в контексте авангардной драмы. Вторая, практическая, сосредоточена на анализе пьесы Казакова «Дон Жуана» и историю возникновения образа Дон Жуана. В третьей главе рассматривается игра с культурными образами в цикле «Короткие сены».

Глава 1. Творчество В. Казакова

в контексте русской литературы XX века

1.1. Рецепция творчества В. Казакова в критике и литературоведении

Владимир Казаков – фигура, безусловно, самобытная и глубоко оригинальная, однако творчество этого художника пока еще мало изучено. Владимира Казакова по праву можно считать продолжателем традиции русского авангарда. Сам Казаков видел близость и схожесть своего творчества с Велимиром Хлебниковым, деятельность которого ему была не безразлична.

Родился В.В. Казаков 29 августа 1938 года. Писатель считал началом своего творчества 1965 год, хотя стихи писал с детства. Одним из важнейших событий в своей жизни считал знакомство в 1966 году с Алексеем Крученых, который был соавтором и другом Хлебникова. И А. Крученых В. Казаков посвятил очерк «Зудесник».

В. Казаков при жизни был мало популярен на родине, гораздо большую известность он обрел в Германии. Тексты писателя активно переводились на немецкий язык. На родине же были опубликованы только некоторые его миниатюры в журналах «Радио-Телевиденье» и «Сельская молодежь»⁴. В это же время Германии выходят две книги на немецком языке: «Мои встречи с Владимиром Казаковым» и «Ошибка живых». Значительно позже появляются издания на русском языке. Творчество писателя изучали слависты Германии, США, Швейцарии. Только с 1993 года началась публикация его пьес на родине. И в 1995 году вышел трехтомник избранных произведений Казакова в издательстве «Гилея».

Стиль В. Казакова неповторим, и его нельзя отнести к тому или иному течению русской литературы. Исследователь И. Кукулин отмечает, что ярким изменениям и событиям в произведениях В. Казакова подвержен язык, а не

⁴ Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн.: Н 34 БГУ, 2003. — 201-218. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42929> (дата обращения: 15.11. 2014).

герои. «Словарь велик, но есть опорные слова, их немного, и они повторяются в различных сочетаниях так часто, что кажется, будто текст состоит только из них»⁵. Опорные слова, используемые в произведениях автора, каждый раз употребляются в различном значении, придавая тому или иному слову иной смысл.

В романе «Ошибка живых» схожие метафоры, одинаковые опорные слова в разных местах романа отражаются по-новому, и каждое сочетание влияет на развитие сюжета.

Владимир Казаков начал свой творческий путь с поэзии. В ранних стихах, как отмечает Галина Нефагина, идея передается с помощью очень простых форм. С 1966 года в поэзии Казакова появляется несколько образов, которые становятся лейтмотивами его творчества. Это такие образы, как окно, дождь. К примеру, в стихотворении «Окно» происходит одушевление, олицетворение окна, но, тем не менее, не забывается его первоочередная суть. В ряде стихов («Зимняя ночь», «роман в стихах писать я начал») В. Казаков «намечает свое поэтическое кредо, определяет эстетические принципы»⁶.

Характерна для авангардной поэзии черта, заключающаяся в формальном отказе писать без заглавных букв, и временами даже без знаков препинания, проявилась у Казакова в ранних стихах. Казаков хочет сохранить целостность мира, «восстановить его неразделенность, в отличие от футуристов»⁷. Поэтому отсутствие знаков препинания, заглавных букв может считаться неким этапом, который помогает совершить этот переход.

В сознании героя происходят события, которые будут в дальнейшем влиять на сюжет. Их при этом нельзя отнести к реальным или нереальным, поскольку эти события – результат «творческого взаимодействия человека с

⁵ Кукулин И. Стекланный рыцарь // «Знамя» - 1996 - № 6. С. 228-231. [Электронный ресурс]. URL: http://hylaеa.ru/kaz_3tt.html (дата обращения: 26.03.2014).

⁶ Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн.: Н 34 БГУ, 2003. — 201-218. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42929> (дата обращения: 26.03.2014).

⁷ Там же

языком и миром»⁸, который меняет и самого человека. Его «я» растворяется среди слов и мира вокруг, оно взаимодействует с собой и окружающим миром вокруг на расстоянии.

Общение с миром создает особое переживание времени, которое при этом не останавливается, а является мгновенным, «мгновения в творчестве Казакова важнее потока времени»⁹. Одним из постоянных образов в произведениях Казакова являются часы, которые создают связь со временем, отмечая и видоизменяя его.

«В стихах Казакова реальность неизменно пронизана мотивами физической боли – в его мире болит все»¹⁰, и единственным выходом является побег, который, по Казакову, способен дать слово. Поэтическое слово способно преображать мир по его воображению, ведь реальность состоит из слов. Другой вариант побега – это уход героя в мир литературы. Однако оказывается, что влияние художника на мир весьма условно, ведь способы порой не совместимы с реальностью.

Проза Казакова наполнена «повторяющимися темами и лейтмотивами»¹¹, и поэтому не стоит делать упор на анализе поступков персонажей, ведь она придерживается совсем иных законов.

Проза В. Казакова открывает новый стиль письма, при этом вписываясь в «уже существующую традицию футуристической и обэриутской эстетики»¹². Создаваемые прозаические тексты не подчиняются обычным законам, а живут в своей реальности, а взгляд автора обращен в свой внутренний мир, свою реальность слов и «в этом смысле проза Казакова может быть воспринята, с

8 Кукулин И. Стекланный рыцарь // «Знамя» - 1996 - № 6. С. 228-231. [Электронный ресурс]. URL: http://hylaea.ru/kaz_3tt.html (дата обращения: 13.04.2015).

9 Там же.

10 Лейдерман Л.Н., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. Литература «Оттепели» (1953-1968). Кн.1 – М., 2001. С. 260.

11 Кукулин И. Стекланный рыцарь // «Знамя» - 1996 - № 6. С. 228-231. [Электронный ресурс]. URL: http://hylaea.ru/kaz_3tt.html (дата обращения: 08.03.2016).

12 Константинова С.Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГПУ, 2011. С. 98.

одной стороны, как очень личное, "внутреннее" дело, а с другой - как своеобразная литературная игра со словом и жанром»¹³.

Одним из любимых приемов Казакова был эксперимент с романной формой, который затрагивает не только романы, но и «короткую прозу». В романах это лишь установка, в то время как «в прозаических миниатюрах - это игра с романом, с его сюжетными и стилистическими ходами»¹⁴. Следует заметить, что «короткая проза» исполняет роль комментария к главному для всей книги повествованию ("От головы до звезд", "В честь времени", "Жизнь прозы"). Прозаические фрагменты являются структурными единицами романов.

Одно из свойств прозы Казакова – это «обыгрывание романых штампов (и сюжетных, и стилистических)»¹⁵, при этом, в некоторых случаях, оно происходит в самом произведении, которое создает автор-рассказчик или читает сам герой. Такое строение можно увидеть в прозаической миниатюре, размещенной в «Моих встречах с Владимиром Казаковым», а позднее давшее название другой книге - «Незаживающий рай». История Ододурова переплетается с сюжетом, который он читает в романе. Такой прием позволяет выявить «специфику авторского мировосприятия, основанного на многомерности и многослойности пространственно-временных отношений»¹⁶.

И. Кукулин в своей работе «Стеклянный рыцарь» отмечает, что «проза Казакова состоит из отдельных фрагментов, часто со стихотворными вставками. Очень много драматических кусков с ремарками, как в пьесе»¹⁷, при этом они переходят из одного произведения в другое. Первый роман Казакова «Ошибка живых» писался «по канве» романа Достоевского «Идиот». В нем

¹³ Константинова С.Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГПУ, 2011. С. 98.

¹⁴ Там же. С. 99.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Кукулин И. Стеклянный рыцарь // «Знамя» - 1996 - № 6. С. 228-231. [Электронный ресурс]. URL: http://hylaеa.ru/kaz_3tt.html (дата обращения: 26.07.2015).

видны похожие персонажи и «процитированные» сюжетные повороты. Также в романе есть и другие фигуры реальных людей, в их числе и сам Казаков.

Ряд мотивов и образов восходят к художественному миру Достоевского. «Двоящиеся отблески и осколки идей, сюжетных ситуаций, отдельных деталей романов "Братья Карамазовы", "Преступление и наказание", "Идиот", повести "Двойник" свидетельствуют не только о внутренней диалогичности, но и трагедийности художественного мировидения автора»¹⁸.

В 1960-е годы В. Казаков постепенно переходит к поэтике авангардизма. Он создает новые слова, их своеобразные формы, при этом не забывая о словообразовательных моделях русского языка. Как отмечает Г.Л. Нефагина, в 1980-е поэзия автора становится более традиционной, уменьшается количество игр с формой, а внимание сосредотачивается на поэтическом содержании.

«Произведения Казакова изобилуют алогизмами всех разновидностей. Нередко в них встречаются антропоморфизмы и смешение восприятий, полученных от разных органов чувств. К тому же в них часто повторяются определённые мотивы, такие как - ночь, звёзды, дождь, бледность, молчание, смерть»¹⁹. В его мире нет порядка и комфорта, в нем присутствует неразбериха и опасность. В воображении читателя появляется мир, который полностью создан автором.

Казаков определяет искусство как не нечто целое, а как «незаживающий рай»²⁰. В искусстве невозможно добиться гармонии, потому что раны не позволяют ему излечиться. Казаков в своем творчестве противоречив и сложен, показывая тем самым, что мир лишь частично подчиняется логике.

¹⁸ Константинова С.Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГПУ, 2011 - С. 101.

¹⁹ Мюллер Б. Загадочный мир Владимира Казакова *Kazakov Vladimir. Slučajnyj vojn.* Múnchen. 1978. С. 7.

²⁰ Казаков В., Незаживающий рай. В кн.: В. Казаков, Мои встречи с Владимиром Казаковым. Мюнхен 1972. С. 11.

«Для Казакова характерно напряжение между пульсирующим монологом автора и документами, вставленными в текст»²¹. Это и цитаты из стихотворений различных поэтов, в том числе и Крученых, Хлебникова, и отрывки из писем, выдержки из дореволюционных энциклопедий. Такие вставки «разрывают стилистическую связность многоголосого и все же единого повествования»²² и являются очень личными и важными для автора-героя. Проза Казакова – личная, при этом она помогает воспринимать фигуру автора-героя как метафору, как отображение конфликтов, важных для людей: «постоянного общения человека со словом и с миром сквозь слово»²³.

1.2. Драматургия В. Казакова в контексте авангардной драмы

Особое место в творчестве Казакова занимают драмы. Исследователи, которые изучали его драматургию, отчетливо связывают эту сторону художественной деятельности Казакова с традициями абсурдистского театра. Однако отнести Казакова к европейской драме абсурда можно с некоторыми оговорками.

Г.Л. Нефагина замечает, что отличительной чертой, которая сложилась в творческой деятельности В. Казакова, является тяготение всех его произведений к драматургическим формам. Это выражается в диалогическом построении произведений. Когда основой для построения сюжета являются диалоги, монологи и слова автора²⁴.

По мнению исследователя авангардной драмы Красильниковой Е.Г., Казаков является продолжателем «традиций драматургии обэриутов, с

²¹ Кукулин И. Стекланный рыцарь // «Знамя» - 1996 - № 6. С. 228-231. [Электронный ресурс]. URL: http://hylaеa.ru/kaz_3tt.html (дата обращения: 16.05.2015).

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн.: Н 34 БГУ, 2003. — 201-218. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42929> (дата обращения: 26.07.2015).

которыми его сближают прежде всего главные особенности миропонимания»²⁵. Мир его драмы особенный: происходящее кажется чем-то нереальным, сюрреалистичным, жизнь проходит как игра, которая при этом раскрывает ее трагизм.

Важнейшие проблемы, которые затрагивает литература, преподносятся Казаковым в карикатурной форме. Вопросы, поднимаемые в произведениях, - о смыслах бытия, силе человеческого разума, о предназначении человека на земле, - остаются без ответов. Драматург не собирается помогать читателю разбираться в этих проблемах и помогать искать ответ. Одним из главных образов драматургии Казакова является человек одинокий, который не может и не пытается понять и исправить мир вокруг. Он безрезультатно ожидает изменений в том, что никогда не будет меняться, он грезит - вместо того чтобы жить реальной жизнью.

Мир, в котором живут герои, - это антимир, и он непрочен и иллюзорен. «Бесплотные очертания людей, бескровные отражения в тусклом зеркале повседневности неосознанно тоскуют по недостижимой цельности»²⁶, герои не имеют стремления к чему бы то ни было, задавая легкомысленные вопросы, которые останутся без ответа.

Персонажи драм Казакова тесно соприкасаются с потусторонним миром: призраки живут рядом с людьми и легко контактируют с ними. Реальность не однозначна, и герои могут оказаться фантомами. Часто они даже не имеют имен, а просто пронумерованы потому, что не имеют индивидуальности, являясь серой массой. «Раздвоение фамилии действующего лица, мотив двойничества ставит проблему не цельности личности»²⁷. Безликие персонажи, обозначаемые собирательными терминами, говорят о незаметном и бессмысленном их существовании. В абсурдном мире живут пустые оболочки, а не живые характеры.

²⁵ Красильникова Е.Г. Владимир Казаков: тема человека отчужденного // Известия ан. Серия литературы и языка. Том 57. 1998, № 5. С. 55.

²⁶ Красильникова Е.Г. Владимир Казаков: тема человека отчужденного // Известия ан. Серия литературы и языка. Том 57. 1998, № 5. С. 56.

²⁷ Там же. С. 57.

Одна из важнейших проблем, поднимающихся в драмах Казакова, – проблема личности, которая потеряла свое «я». Действующие лица стираются, теряют себя в других персонажах, утрачивают свою индивидуальность. Эти проблемы реализуются в постоянных превращениях героев на страницах произведения, при этом они часто что-то забывают и не могут вспомнить.

Казаков придерживается важнейшей черты авангардисткой драмы, «для которой характерна формальность человеческого имени, не отражающего какой-либо индивидуальности»²⁸. Исчезновение персонажей не вызывает никакой реакции у окружающих, делая их тем самым незаметными и бесполезными.

Счастье в абсурдном мире невозможно. Все попытки преодолеть отчужденность, замкнутость, покинуть одиночество и обрести самого себя, обречены на провал. В этом мире никто не понят, персонажи также не понимают других. Любви тоже нет – неспособные сопереживать и сострадать люди, просто не дают ей возможности появиться.

Одна из главных тем всех пьес – тема Окна. «Мотив Окна – один из основных в творчестве обэриутов Д. Хармса и А. Введенского; как и в их произведениях, окно становится в драмах В. Казакова символом границы с антимиром»²⁹, который осуществляют герои-призраки.

Один из важнейших символов отчуждения в авангардизме – Город, и Казаков раскрывает его в мрачных и уродливых красках. Герои утратили связь с природой, они не видят прекрасного вокруг себя, поэтому город становится серой, безликой громадой, в которой царит страх, боль и безразличие.

Все пьесы Казакова показывают пустое существование человека, его незначительность. Исследователи, которые изучали драматургию В. Казакова, отчетливо связывают эту сторону его художественной деятельности с традициями абсурдистского театра, в то же время не причисляя его однозначно к драматургам-абсурдистам.

²⁸ Там же. С. 59.

²⁹ Красильникова Е.Г. Владимир Казаков: тема человека отчужденного // Известия ан. Серия литературы и языка. Том 57. 1998, № 5. С. 60.

«Поэтика традиционной драмы абсурда основана на философии экзистенциализма, на абсурде как мироощущении и абсурде как приеме, выражающемся в разрыве языковых логических связей»³⁰. В истории драмы абсурда стоит отклик на ограничении свободы, она отрицала давно принятый способ существования. Казаков со скепсисом смотрит на мир, на то что принято считать законом, познанием. Мир Казакова создан по законам субъективного мышления.

Важным мотивом драмы абсурда является проблема идентификации человека. Распад личности, ее смазанное представление характерно и для творчества В. Казакова. Он также сохранил и одну из важнейших черт для театра абсурда – ожидание. Человек, который потерял опору, потерял абсолют, может только ожидать.

Мотив ожидания также важен в драмах В. Казакова, как и в драмах абсурда. Человек, который не способен найти равновесие и гармонию не может решать проблемы и совершать выбор. Но в пьесах Казакова «Но специфику пространственно-временных отношений в них нельзя определить понятием «хронотоп» как «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом»³¹. У В. Казакова это слияние не осуществляется.

Г.Л. Нефагина в своей работе «Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества» пишет, что «поэзия, проза, драматургия В. Казакова могут быть включены в нереалистические художественные системы». В 1970-80 годах он следует традиции русского авангарда, продолжая языковые поиски футуристов. Об этом пишет, например, и И.О. Шайтанов: «Казаков, если по манере он и принадлежит традиции авангарда, то именно как традиции, уже устоявшейся, утвердившей себя, не испытывающей внутреннего побуждения к эпатажу во что бы то ни стало. Авангард без внешнего приема, рассчитанного

³⁰ Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн.: Н 34 БГУ, 2003. С. 201-218. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42929> (дата обращения: 03.03.2016).

³¹ Там же.

на публику, без разрушительных эффектов /.../. Авангард, подчеркивающий не свои средства, а свои цели, свои ценности»³².

Казаков своим творчеством внес в литературу некое нереалистическое начало, а также продолжил традицию футуристов и обэриутов, он унаследовал от них склонность к мистификации и некоторые художественные приемы.

³² Шайтанов И. «Голпятся странные виденья...». Творчество Владимира Казакова // Литературное обозрение. 1992. № 2. С. 52.

Глава 2. Трансформации образа Дон Жуана в пьесе В. Казакова

2.1. Образ Дон Жуана в мировой литературе

История появления образа Дон Жуана восходит корнями к перелому эпох ренессанса и барокко. Ренессанс породил в людях много надежд, которые не все смогли реализоваться в жизни. Человек стал ощущать себя творцом своей жизни и истории, духовный промысел начал утрачивать свою силу и поэтому человек перед лицом бед и катастроф стал ощущать себя более одиноко. Для того что бы решить эту проблему нужны были новые ориентиры и герои, которые смогла дать новая европейская литература.

Это привело к возникновению вечных образов, которые, появились в результате многолетнего преобразования, отражения актуальных людских проблем. Создание этих образов проходило на рубеже XVI и XVII веков. Испанская литература подарила миру два вечных образа: Дон Кихот и Дон Жуан, при этом это два совершенно контрастных образа. Дон Кихот символизирует собой отказ от личных радостей, от эгоизма. Его цель – служить правде, защищать слабых и униженных, жертвовать собой во имя ближнего. Дон Жуан знает только личные радости и блага. Он глух к страданиям ближних. Главный смысл его жизни – наслаждение. Он прославляет земные радости.

Впервые образ Дон Жуана появился в пьесе «Севильский озорник и каменный гость», «автором которой был Габриэль Тельес, монах, выступавший под псевдонимом Тирсо де Молина»³³. И. М. Нусинов замечает, «что он создает сюжетную схему, которая с известными вариациями легла в основу сюжета о Дон Жуане. И создает ряд основных образов, которые, подвергаясь тем или иным изменениям, становятся традиционными для данной темы»³⁴. Герой пьесы - молодой аристократ, который занят лишь любовными

³³ Бабанов И.Е. Апология Дон Жуана // Звезда. 1996 . № 10. С. 162.

³⁴ Нусинов И. М. История литературного героя. М., 1958. С. 331.

похождениями и насмехается над правилами морали. Он убивает отца обманутой им девушки, а потом дерзко обходится со статуей убитого на кладбище. Однако статуя оживает и выступает как орудие возмездия, но обидчик отказывается покаяться и умирает. Такой сюжет, несомненно, оригинален, но его составляющие не новы. Искатель приключений - фигура известная, и ожившие статуи знакомы с античной литературы.

Идея неотвратимости возмездия за грехи в произведении Тирсо получило новое и более глубокое значение. Ведь герой «Севильского озорника» не безбожник и скептик. Он знает, что придет расплата за грехи, и думает, что у него еще будет время для покаяния и спасения. Первое знаменье - визит статуи – не говорит ему о близости конца. Безрассудство и гордыня склоняют его сделать выбор в пользу смерти без покаяния.

«Тирсо изобразил историю Дон Хуана Тенорьо в назидание христианам, безрассудно рискующим спасением своей души»³⁵ Дон Хуан принадлежит к тем людям, которые обманывают себя надеждой заключить сделку с небесами. Только для того, чтобы это сделать, он слишком зауряден. Роль неотразимого обольстителя сменяется прямо ему противоположной, Дон Жуан даже внешне не может похвастаться красотой. К благородным женщинам он проникает в темноте, а простолюдинок он пленит предложением руки и сердца. Он перестает быть соблазнителем, а становится самым настоящим обманщиком.

Дон Хуан, в своих безумных страстных порывах, сея горе, обман и ложь, как будто не понимает ни последствий своих поступков, ни степень своей греховности. Дон Хуан живет в мире, где о чести много рассуждают, но имеют весьма поверхностные знания о ней. Поучение Тирсо направлено всему обществу в целом. Дон Хуан один из многих, ведь он развращен почти, так же, как и все его современники. И можно сделать вывод, что пьеса «Севильский озорник» - пьеса о грехах.

То, что у Тирсо, из-за социально-исторических условий Испании, было лишь намечено, получило свое развитие у драматурга Мольера.

³⁵ Бабанов И.Е. Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 163.

Пьеса Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость», открыла новую страницу в создании образа персонажа. В сюжетном отношении пьеса не отличалась оригинальностью – достаточно традиционным было изображение героя безбожника и злодеем. Однако Мольер внес новое в этот образ, и оно заключалось в том, что «в облики Дон Жуана на сцену вышел интеллигент, наделенный даром несомненного обаяния. И впервые герой воспользовался случаем, чтобы изложить свой символ веры».³⁶

Дон Жуан охотно рассуждает о вечном, но ему больше нравится говорить о себе, комментировать свои действия, поступки и намеренья. Он, кажется, предпочитает просто рассуждать вслух, а не действовать. Дон Жуан не столько нарушитель общепринятых норм, сколько является олицетворением отрицательных сторон этих норм.

В пьесе Сганарель говорит об обширном списке жертв своего хозяина, но на самом деле на сцене появляется только Эльвира, которую Дон Жуан выманил из монастыря, женился на ней, а за тем бросил. На протяжении развития всего сюжета Дон Жуан лишь раз выступает как соблазнитель, когда после кораблекрушения встречает двух крестьянок и пленит обеих. На самом деле герой Мольера совершает гораздо меньше злодеяний, чем герой Тирсо де Молина, но вина его больше. Ибо Дон Жуан обдуманно выбирает зло, он не просто пренебрегает моралью, он осознанно отвергает ее.

Дон Жуан и Дон Хуан наполнены эгоизмом: они готовы ради удовольствия растоптать любую жизнь. Однако между ними есть разница. Дон Хуан, предлагая очередной даме руку и сердце, опасается произносить решающие слова обета: он знает, что нарушение клятвы – это смертный грех. Дон Жуан же беззаботно поведет любую жертву к алтарю, ведь для него понятие греха лишь повод для насмешек. Дон Хуану важно приключение, «озорство», но на самом деле он стремится к обладанию, им движет вожделение. Дон Жуана вдохновляет оболъщение, одержав победу, им овладевает скука.

³⁶ Бабанов И.Е. Апология Дон Жуана // Звезда. 1996 . № 10. С. 165.

После вспышки интереса к сюжету наступила пауза: «ставшая традиционной интерпретация исчерпала себя и утратила остроту»³⁷. История грешника, которого карают небеса, привлекала зрителей, потому что им мог быть интересен сам грешник, или потому что они искренне верят в божью кару. Сюжет утратил новизну и требовал новых идей, которые еще не настали.

Первую попытку возрождения сюжета в XVIII веке предпринял Карло Гольдони пьесой «Дон Джованни Тенорио, или Распутник». Гольдони не понимал, как пьеса Мольера могла привлекать публику. В трактовке образа Дон Жуана он пошел по снижению его морального облика, обличения его пороков, он лишен всяких привлекательных качеств. Дон Жуан – отрицательный герой.

Пьеса Гольдони отличается большим реализмом и драматическое вытеснило в ней комическое. Это выразилось в том, что, хоть автор и не убрал поражающую героя молнию, но он сделал так, так что это событие можно было растолковать по-разному: с одной стороны, это результат божьего гнева, а с другой следствие результата естественных причин, которые тоже могут выступать в роли провиденья.

Иной, более неожиданный и смелый подход к финалу, избрал Антонио де Самора («Всему приходит свой срок, за каждый грех полагается расплата, или Каменный гость»). Он не отходит от традиции Тирсо, придерживаясь его сюжетной схеме, и сохранив явление статуи. Но финал пьесы был совершенно иной: герой осознает свою греховность и кается, обретая надежду на спасение.

Поворотным пунктом в интерпретации образа Дон Жуана стала опера Моцарта «Наказанный распутник, или Дон Жуан», либретто которой написал аббат Лоренцо да Понте.

Основным источником послужил сюжет Тирсо и деятельность предшественников. Действие начинается в покоях донны Анны, куда проникает Дон Жуан, а затем убивает ее отца и скрывается неузнанным. Впоследствии развития сюжета, Дон Жуан бросает многих других женщин и

³⁷ Бабанов И.Е. Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 167.

скрывается от их гнева и мести их женихов. Вслед за Тирсо де Молина де Самора вводит сцену, где Дон Жуан пытается овладеть крестьянской девушкой в день ее свадьбы, обманув ее жениха. Можно привести ряд заимствований у Тирсо и Мольера (Лепорелло является некой вариацией слуги мольеровского Дон Жуана – Сганареля). Да Понте во многом следовал Мольеру, например, воссоздав образ донны Эльвиры, которая проходит через всю пьесу от начала и до конца. Но вместе с тем он также развивал и те мотивы, которые у Мольера были лишь намечены. Например, Дон Жуана у Мольера в момент опасности предлагает обменяться своему слуге одеждой. Герой де Понте прибегает не только к переодеванию, но и к подмене в любовных делах: когда он во втором действии приходит ночью на свидание к камеристке донны Эльвире, Лепроелло в его одежде отвлекает хозяйку. Однако де Понте также следует и другим авторам. Вслед за Гольдони он отказался от сцены кораблекрушения, перенеся действие в сельскую местность.

Лоренцо да Понте изменяет мотивировку распущенности дон Жуана, не акцентирует внимание на его безбожии и меняет его рационализм, тем самым уничтожая антифеодальную направленность Дон Жуана. Холодный и циничный, коим был герой Мольера, сменил беспечный и жизнерадостный искатель приключений. Этот новый Дон Жуан был чем-то схож с «озорником» Тирсо, отчасти благодаря своему темпераменту, и обладал неподдельным обаянием подчеркнутым музыкой Моцарта.

«Тенденция к реабилитации Дон Жуана»³⁸ получила дальнейшее развитие у Гофмана в его «Дон Жуане», написанном в форме письма. В нем Гофман переосмыслил образ Дон Жуана и показал его трагичность. Такое преобразование образа произошло из-за того, что поэт воссоздал прошлое по подобию непримиримой для него действительности.

Немецкий романтик создает образ Дон Жуана, как героя мечущегося, тяжело переживающего разрыв между идеалами и действительностью, он противостоит безликой толпе и этим ценен его образ. Толпа не представляет из

³⁸ Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958. С. 372.

себя ничего, и им нужен лидер, чтобы «образовать величину».³⁹ Любовные приключения Дон Жуана у Гофмана приобретают характер мести и издевательства над мещанином. Им движет желание разрушить его благополучие, уничтожить его быт. Он глубоко презирает приземленные жизненные взгляды, считая себя выше их.

Дон Жуан Гофмана – это немецкий романтик. Он стал человеком необычайно одаренным, имевшим высшее предназначение, но обманутым в поисках идеала и «поэтому восставшего против божественных и человеческих установлений»⁴⁰. Это разочарование заставляет его искать утешения у разных женщин, укрепляет отвращение к людям и в конце делает его добычей зла.

Совершенно иной интерпретации придерживается Байрон в своей неоконченной поэме «Дон Жуан» - он открыто переносит своего героя из рыцарских времен в современный мир.

Дон Жуан до Моцарта и Гофмана – изобличительный образ. Для Мольера он – «худшее воплощение худших сторон своего общества».⁴¹

Дон Жуан Гофмана – изобличитель порочности мира. Его поступки обусловлены жадной мести миру, который тонет в пороках и своей ничтожности. Его смерть, явилась следствием нежелания и неспособности смириться с окружающей его действительностью.

Дон Жуан Байрона – «норма этого мира».⁴² Он не изобличитель и не изобличаемый. Его нельзя назвать лучшим или худшим. Он по своим индивидуальным качествам принадлежит к наиболее ярким, необычным представителям своего века, «человек, доступный всем искушениям жизни»⁴³, «весьма мало мыслящая личность»⁴⁴.

³⁹ Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958. С. 376.

⁴⁰ Бабанов И.Е. Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 171.

⁴¹ Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958. С. 381.

⁴² Там же.

⁴³ Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1997. С. 128.

⁴⁴ Там же. С. 130.

«Дон Жуан» Байрона - сатирическое произведение, и именно ему принадлежит сатирическая трактовка в изображении образа Дон Жуана и показа его как своего современника.

Многочисленные любовные интриги являются для героя своеобразным протестом против скучной и однообразной жизни. С их помощью он сбегает от серости окружающего мира. В отличие от испанского Дон Хуана Тенорьо, герой Байрона способен серьезно полюбить. Это можно заметить, если рассмотреть эпизод кораблекрушения, который присутствует в обоих произведениях. У Тирсо де Молина Дон Жуан, очнувшись после кораблекрушения, оказался у прекрасной девушки Тисбеи, которая выхаживала его. Только после того как Дон Жуан пришел в себя, он соблазняет ее и затем бросает. Байрон тоже ввел эпизод крушения корабля, только за Дон Жуаном ухаживает другая девушка – Гайде. На ее заботу и внимание он отвечает сильной и чистой любовью.

Дон Жуан в интерпретации Байрона стал современником поэта, «сыном века». Он социален и поэтому столь сатиричен. Он имеет большой опыт буржуазных революций и разочарований в их последствиях, и поэтому ему так присуща философская природа⁴⁵.

Образ Дон Жуана также нашел отражение и в русской литературе. Он стал героем трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» (1830). Дон Жуан Пушкина – это человек с иным складом ума, нежели у Тирсо, в нем нет легкомыслия, он великодушен. Его поединки – поединки благородные.

Дон Гуан, человек, который не стремится к бессмысленным сражениям, не видит смысла в большом количестве побед и поэтому этот список достаточно мал. Ему присущи теплота и сопереживание, о своей возлюбленной Инезе он откликается только положительно.

Лепорелло показан контрастом Дон Гуану – он простой, приземленный человек, который не вникает в глубокие чувства и восторженные чувства своего господина к Инезе воспринимает не как искреннюю привязанность и

⁴⁵ Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958. С. 383.

любовь, а как очередное увлечение. Он не верит в частоту его намерений. Лепорелло считает своего господина искателем приключений, повесой и совершенно не понимает его.

Дон Гуан, человек рефлексующий – он борется с противоречием в своей жизни. С одной стороны – это слава распутного человека, которую он не пытается опровергать. А с другой стороны – это то, что себя развратником он не считает. Эти два противоречия борются в нем.

Поединки для Дон Гуана не являются развлечением и пустяком. Жертвы поединков не оставляют его равнодушным, совесть мучает его от совершенных поступков. Он с любовью вспоминает погибшую Инезу, в то время как Леперелло даже не думает, что чувства господина искренние. Дон Гуан не считает себя развратником и злодеем, однако, он не стремится переубедить людей в обратном.

Дон Гуан у Пушкина – поэт, «внимательно читая «Каменного гостя», мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан — поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура»⁴⁶, он вмещает в себя качества самого поэта, и ему присуще нравственное начало – эта черта отличает его от интерпретации образа Дон Жуана у других авторов.

Образ Дон Жуана в произведении А.К. Толстого «Дон Жуан» (1862), возник в эпоху споров о месте искусства и его назначении в жизни. Сам поэт говорит, что образ героя стал «невольным протестом против практического направления нашей беллетристики»⁴⁷. Толстой, толкуя замысел создания образа Дон Жуана, обращал внимание на то, что человеку важно сохранять в себе чувство прекрасного, развиваться, не удовлетворяться малыми естественными потребностями, а стремиться к большему.

Дон Жуан Толстого не безответственный и легкомысленный повеса, он поэт и философ. К любви он относится как к смыслу жизни. К женщинам – как центру всевышнего блага.

⁴⁶ Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А.А. Стихи и проза. Л., 1977. С. 187.

⁴⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т.7. М.: Сов. энциклопедия, 1972. С. 312.

Отличительной стороной Дон Жуана является то, что духи, представители света, считают, что у героя высокое предназначение, поэтому в нем и происходит борьба света и тьмы. Сатана решает устроить для него испытание – испытание любовью. Дон Жуан готов к любви, к искреннему и светлому чувству, однако, каждая встреча приносит ему лишь боль и разочарование.

Встреча с донной Анной возрождает в нем чувство прекрасного, он готов искренне любить. Но Командор разрушает счастье героя, напоминая ему о прошлых разочарованиях и бедах. Дон Жуан, не добившись взаимности не может избавиться от образа донны Анны, который везде преследует его. Последняя встреча с девушкой доказывает ему, что она и есть его истинная любовь. Однако, статуя Командора сообщает Дон Жуану о гибели девушки. Герой потеряв всякую надежду и смысл жизни погибает от рук статуи.

Конфликт света и тьмы разрешается путем отказа от покаяния перед смертью – герой, потеряв любимую женщину, перестает верить в примирение с Богом.

Украинская писательница Леся Украинка в своей книге «Каменный властелин» (1912) создала образ Дон Жуана для решения вопроса соотношения свободы и власти. Герой, человек гордый, умный, честный, превращается в марионетку в руках власти. Действующие лица пьесы, произносят его имя с пренебрежением, отвергая его положительные качества, словно ставя клеймо.

Дон Жуан побеждает Командора, который считает, что свободу нужно подавлять и почитать только власть. Однако, герой проигрывает жене Командора, которая принимает свободу как власть над обществом.

У Леси Украинки Дон Жуан – человек, который проигрывает своей невесте, которая в финале пьесы, словно становится Дон Жуаном – она не покорилась в своей гордыне. Эта пьеса стала началом для раскрытия этого образа, как образа парадоксального.

В XX веке одним из значимых произведений стала комедия М. Фишера «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (1953). Фишер парадоксально раскрыл

образ обольстителя – Дон Жуан испытывает страсть к точной науке и избегает женщин. Персонаж имеет «диалогическое» начало, чтобы понять всю его суть нужно учитывать весь предшествующий опыт интерпретаций образа Дон Жуана.

М. Фишер переосмысляет происхождение испанского образа и комедийную суть конфликта. Его Дон Жуан обладает теми же качествами, что и герой Тирсо де Молины – он одинок и склонен к театральности, пренебрежительно относится к религиозным нормам и стремится к любовным утехам. Однако, в отличие от героя Байрона, Дон Жуан Фишера непосредственно демонстрирует женственную природу своего героя. Он «ненавидит женщин за то, что в их существовании явлена для него непрозрачная глубина природной стихии, агрессивной и всевластной, способной поглотить все человеческие попытки расчетливого концептирования»⁴⁸, поэтому для него точные науки возводятся в постулат.

Интеллектуальный расчет героя проигрывает земному, женственному началу. Герой стремясь к науке соглашается на роль Дон Жуана, она становится его маской, прикрытием.

Таким образом, сюжет и образ Дон Жуана развивался писателями разных стран и эпох. Он приобрел такую большую популярность благодаря своей универсальности и многоликости. Каждый из авторов мог приносить что-то новое в этот образ, развивать его. Через этот вечный образ авторы раскрывали трагичность жизни, ее многообразие и противоречивость. В нем раскрываются противоречия между идеалом и самой жизнью.

2.2 «Дон Жуан» В. Казакова как автометаописание

⁴⁸ Браун Е.Г. Литературная история Дон Жуана. СПб. 1889. С. 132.

Ранее в драматургии действие, которое разворачивалось на сцене, обязано было быть динамичным и показывать столкновение характеров, формировалось в рамках заданного конфликта.

Конфликт в драме Казакова носит иной характер, как и во многих драмах XX века. «Б. Шоу писал о том, что в основе современной драмы должна лежать «дискуссия». Ее нельзя свести к конфликту. Получившие развитие в XX веке философия и эстетика, основанные на понятии «диалог» ...также демонстрируют излишнюю прямолинейность традиционных представлений о всеобщности конфликта»⁴⁹.

Специфическая природа конфликта позволяет выделить внутреннее и внешнее действие, сюжеты. При этом важным является не традиционный внешний сюжет, а внутренний.

Пьеса Казакова «Дон Жуан» была написана в 1983 году. Сюжет и образ Дон Жуана развивался писателями разных стран и эпох. В. Казаков весьма специфично трактовал сюжет и образ Дон Жуана в целом. Он лишь опирается на каноничный текст, при этом создавая новую форму пьесы.

Внешний сюжет пьесы – странствие Дон Жуана и его слуги Лепорелло по Испании. Умный и хитрый Дон Жуан противостоит простоватым и недалеким прохожим и даже вельможам. Однако нельзя сказать, что этот конфликт так прост и прямолинеен, он подпитан дискуссионными фрагментами, которые вносят новые черты в самую суть конфликта.

Действие развивается не линейно, персонажи то и дело возвращаются в прожитые моменты и повторяют раз за разом одни и те же действия. Именно поэтому следует разграничить понятия «сюжет» и «фабула», которые в драме очень тесно перекликаются.

Проблемой соотношения сюжета и фабулы плотно занимались В.В. Кожин, Л.Н. Целекова, Г. Поспелов. «Сюжетом» Поспелов называет «ход событий, развитие действия в повествовательных и драматических

⁴⁹ Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999. С. 232.

произведениях»⁵⁰, а «фабулой» – «первоначально - это само повествование о происходящих событиях»⁵¹.

Свою точку зрения Г.Н. Пospelов развивает в книге «Вопросы методологии и поэтики»: «Прежде всего, - пишет он, - надо вернуть терминам "сюжет" и "фабула" их исконный смысл, освященный давней традицией. Сюжет - это предметная динамика произведения, это развитие действия; фабула - это его композиционная динамика, это последовательность и мотивировка повествования о сюжете. Поэтому сюжет более важен для понимания произведения и должен служить отправным моментом при его изучении. Но именно только отправным моментом»⁵².

Таким образом, можно отметить, что фабула может отличаться от сюжета тем, что события могут рассказываться не в хронологическом порядке, а с переносами и остановками. Различие может также определяться формой повествования – это могут быть дневниковые записи, письма, воспоминания героя. Еще одним важным отличием может являться то, что повествование может вестись как от имени героя, так и от имени автора.

В теории Пospelова сюжет показывается как нечто стабильное, хронологически закрепленное, в то время как «рассказ о событиях», то есть фабула может вестись разными лицами и в различной форме, и поэтому сюжет и фабула в отдельных произведениях настолько сливаются, что могут совпадать.

Иной взгляд на соотношении понятий сюжета и фабулы принадлежит В.В. Кожинуву. Он ориентировался в разграничении этих двух понятий на общеевропейскую традицию литературоведения. Кожинув пишет: «мы называем сюжетом действие произведения в его полноте, реальную цепь изображенных движений, а фабулой - систему основных событий, которая

⁵⁰ Краткая литературная энциклопедия. Т.7. М.: Сов. энциклопедия, 1972. С. 306.

⁵¹ Краткая литературная энциклопедия. Т.7. М.: Сов. энциклопедия, 1972. С. 307.

⁵² Пospelов Г.Н. Сюжет и ситуация. - В кн.: Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. Сборник статей. - М.: Изд-во Моск. ун-та. 1983. С. 173.

может быть пересказана»⁵³. Его представление о сюжете и фабуле отличается специфичностью и однозначностью, при этом у него отсутствует понятие о композиции сюжета.

В данной работе мы будем придерживаться теории Пospelова. Сюжетом в пьесе Казакова являются события, которые происходят с персонажами, их странствия, побеги и встречи. Фабула же – это то, в какой форме или последовательности происходят эти события.

Пьеса Казакова «Дон Жуан» представляет собой серию из пяти текстов: «Дон Жуан», «Обед в Кордове», «Обед в Эскуриале», «Последний поединок» и «Эпилог». Пьесы походят друг на друга тем, что в каждой из них происходит последовательное разворачивание действия, есть завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Причем ситуации, в которые попадают герои, схожи между собой.

В миниатюре «Дон Жуан» сам Дон Жуан и его слуга Лепорелло едут по дороге и рассуждают о своих проблемах. Затем им на пути встречается Кавалер, который жаждет отомстить за поруганную честь его сестры. Вместе герои отправляются в таверну.

В «Обеде в Кордове» начало действия также происходит в пути, в движении. Разговор идет о насущном – о еде. Навстречу им попадает Офицер, который разыскивает Дона Жуана, который совершил убийство. Как и в предыдущем действии, он присоединяется к Дону Жуану и Лепорелло, и они попадают в апартаменты донна Игнацио, где им подали шикарный обед. За столом происходит диалог, в ходе которого происходит разоблачение Дона Жуана, и действие заканчивается поединком.

Действие «Обеда в Эскуриале» начинается в королевских апартаментах, где Король устраивает допрос начальнику сыскной полиции Дона Мигеля о поимке Дона Жуана. Затем сам преступник появляется перед королем, под видом алхимика, который должен был изобрести порох.

⁵³ Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция. - В кн.: Теория литературы. Осн. проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. - М.: Наука. 1964. С. 422.

«Последний поединок» возвращается к привычной картине – Дон Жуан и Лепорелло в пути и ведут диалог об обеде и деньгах, которых у них нет. Затем действие переносится в таверну, где Дон Жуан со своим слугой знакомятся с Доном Валентином и его сестрой Матрешечкой.

Фабула в пьесе представлена диалогами, постоянными дискуссиями, которые ведут персонажи, пытаясь понять философский смысл бытия, а также своеобразным течением времени и изменением пространства.

В миниатюре «Дон Жуан» ведется весьма занятая дискуссия между Доном Жуаном и Кавалером: Дон Жуан. «А о моем кошельке могу, не покраснев, сказать, что он тоже полон». Кавалер. «Чем?» Дон Жуан. «Лепорелло, чем он полон?» Лепорелло. «Смыслом». Кавалер. «Да, но мой – полон двойными дукатами». Дон Жуан. «Лепорелло, парируй!» Лепорелло. «Смысл тоже двойной»⁵⁴ (462).

Фабула помогает раскрыть то, как Дон Жуан обводит вокруг пальца своего противника, показывая его отношение к происходящему. «Обед в Кордове» также изобилует диалогами и дискуссиями (Лепорелло. «Что же тут странного, сеньор?» Дон Жуан. «Все, и особенно – та постепенность, с которой странное вновь превращается в нестранное» (466)).

Также следует отметить и то, как причудливо изменяется и перекликается пространство и время в пьесе (Кавалер. «Я пью за большой философский справочник – издания 1899 г., вышедший в С.-Петербурге» (464)). Пространство меняется и скачет, перенося нас то в Санкт-Петербург, то возвращает обратно в Испанию. (Офицер. «...мы несколько часов шли по следу Дон Жуана...этот след привел нас сюда». Донна Ирина. «А мимо Петербурга эти следы не проходили?» (470)). .

«Обед в Эскуриале» становится неким апогеем разрозненности времени. Говорится, что действие происходит («в одном из средних веков» 472)), а затем герои говорят о том, что «великая русская литература кончилась в 1940 году»

⁵⁴ Здесь и далее текст пьесы Казакова В. цитируется по: Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф. 2000.

(474), время неподвластно героям, и будто показывает читателю, что нет ничего незыблемого и постоянного.

Весьма интересно то, как при помощи сюжета раскрывается сущность главного героя. (4-й разбойник. «Так, раскрываю «Большой справочник» на странице 973-й и читаю: «Дон Жуан – может быть назван философом...»(464)), личность Дон Жуана раскрывается через прочтение книги.

Таким образом, можно отметить, что выделяется несколько постоянных элементов, которые ярко выражены на протяжении всего сюжета: дорога, обед, Испания, Дон Жуан, поединок и женщины. Повтор, на котором строится все произведение, показывает, как неизменен сюжет, что все действия, повторяющиеся на протяжении всей пьесы – лишь ироничный рассказ о постоянном повторе действий.

«Каноничный» Дон Жуан представляется читателям как собирательный образ различных стереотипов – красивый, обаятельный, уверенный в себе мужчина. Он берет от жизни что захочет и не считается с чувствами других. Он не знает чувств жалости и сострадания.

В. Казаков создает своего «Дон Жуана» в 1983 году незадолго до своей смерти. Образ Дон Жуана окутан легкой иронией и насмешкой автора. Основой комического является то, как герой обманывает окружающих, скрывая свою личность. Казаков словно осмеивает глупость и недалекость людей, которые не могут увидеть перед собой искомого человека и попадают в ловко расставленные словесные сети.

Например, эпизод в первой пьесе, где главный герой и его слуга Лепорелло встречаются с Кавалером, который хотел найти Дон Жуана и наказать его (Дон Жуан. «Каков злодей! Значит, не только мне одному он насолил» (460)), и на этом Дон Жуан не останавливается, продолжая насмехаться над своим собеседником и предлагает искать самого себя (Дон Жуан. «Не лучше ли отныне держаться вместе и его разыскивать?» (460)).

Другой пример в «Обеде в Кордове», где Дон Жуан встречает уже Офицера, который так же жаждет отыскать преступника. Сам же преступник вновь вводит в заблуждение, когда узнает, что разыскивают Дон Жуана (Дон Жуан. «Но ведь его только что схватили» (467)) и при этом подтверждает сомнения Офицера, выставляя его дураком (Офицер. «Думаю, что если бы вы были Дон Жуаном, то не держались бы сейчас так спокойно» (467)).

Апогей дерзости и насмешки виден в центральной пьесе «Обед в Эскуриале», где Дон Жуан посмел потешаться над самим королем, человеком, авторитет которого априори не должен подвергаться сомнению. Дон Жуан на этот раз прикидывается алхимиком, который должен помочь изобрести порох. Герой все так же невозмутимо наблюдает за тем, как его пытаются поймать, и отвешивает едкие комментарии Дону Мигелю, который должен это сделать (Король. «Дон Мигель, если вы все время будете стоять здесь, вы можете не найти Дон Жуана. Дон Жуан. Еще бы, на таком расстоянии!» (474)). В диалоге с королем, где правитель выражает неверие в том, что преступник осмелится прийти в замок, он также не отступает от своей линии поведения (Король. «Думаю, что у него не хватит дерзости на это. Дон Жуан. «Во всяком случае, не хватит следов» (477)).

В «Последнем поединке» Дон Жуан насмехается над Доном Валентином, который обеспокоен за честь своей сестры и сомневается в правдивости человека, имя которого даже кажется ему подозрительным. На что Дон Жуан обезоруживает его (Дон Жуан. «Если бы я точно знал, что я Дон Жуан, то представился бы вам как дон Теобальдо» (484)). Дон Валентин попадает в сети, попадает под чужое влияние, и очевидные вещи утрачивают для него свою ясность.

Особо стоит отметить, как Дон Жуан общается с женщинами. В диалогах нет той язвительности и желчи, которые присущи разговорам с мужчинами. Например, в «Обеде в Кордове» он знакомится с донной Ириной. Он обходителен и учтив, на вопрос донны, кто же самая прекрасная дама, отвечает, глядя на нее: «ее сейчас нет в Петербурге». Однако именно донна

Ирина как будто узнает Дона Жуана (Донна Ирина. «Так мог сказать только Дон Жуан» (469)).

В «Обеде в Эскуриале» Дон Жуан знакомится с донной Анастасьей, с которой он ведет беседы о поэзии и восхищается ее красотой (Дон Жуан. «Думаю, что и сам Дон Жуан не смог бы на моем месте ответить на ваш вопрос. Вы так прекрасны! (478)). И, как в предыдущей пьесе, донна Анастасья понимает, кто перед ней находится (донна Анастасья. «Мне кажется, что вы...вы – Дон...» (478)) и осекается, не договаривая.

В «Последнем поединке» появляется донна Матрешечка, которая также не обделена вниманием Дона Жуана, получает от него комплименты (Дон Жуан. «Признаться, когда я увидел вас, входящей в эту таверну, я тут же был пронзен» (488)). Разговор у них идет о высоком – о поэзии и музыке. Однако, в отличие от других бесед, которых вел Дон Жуан в этой пьесе, можно увидеть, что их разговор глубоко осмысленный, живой и заинтересованный. И донна Матрешечка без ошибки распознала в своем собеседнике Дона Жуана (Донна Матрешечка. «вы тоже всегда остаетесь Дон Жу...пусть Дон Хуан» (490)).

Таким образом, можно заметить, что обольщение женщин происходит через поэзию. В пьесе нет портрета Дона Жуана, сложно представить, как он выглядит. Его образ раскрывается через речь и поступки.

Вся пьеса Казакова пронизана диалогами, поэзией и разговорами о ней. Сам Дон Жуан предстает поэтом, который прекрасно разбирается в русской литературе и свободно цитирует стихи. Именно в разговорах о поэзии, в диалогах-дискуссиях Дон Жуан раскрывает особенности творчества самого Казакова, даже в одной из сцен представляется Владимиром Казаковским. Связь образа героя с творчеством самого Казакова можно заметить в стихах, которые читает Дон Жуан (Дон Жуан. «Тогда и шутка отворяет двери, вернее окна – вздорные опять» (471). Дон Жуан. «Эх, дорога, большая дорога, до чего же ты, брат, хороша!» (486)). В этих стихотворениях можно увидеть, как раскрываются одни из важнейших мотивов творчества Казакова – мотив окна, дороги. Как отмечает Г.Л. Нефагина, «с 1966 года в поэзии Казакова

появляются образы (окно, стена, дождь), позже ставшие сквозными в его творчестве. В стихотворении «Окно» происходит олицетворение, очеловечивание окна, но еще не теряется логическая связь с первообразом, с действительностью»⁵⁵.

В стихотворении, зачитываемым Дон Жуан королю, также есть характерные для творчества Казакова особенности («о, как прекрасен глаз твой, ветер...и дверь стучала чтоб войти в прибрежный час того рассвета» (476)).

В основе творчества Казакова лежит вдохновение и бессознательное, он как бы говорит, что между поэтом и произведением создается некая потусторонняя связь. Также в этом стихотворении намеренно ломается строка, что является еще одной особенностью творчества Казакова, который стал играть с формой и рифмой стиха, «Казаков создает новые слова и формы слова, не отступая, однако, от словообразовательных моделей русского языка»⁵⁶.

В пьесе присутствует также характерная для творчества Казакова в целом игра с временными координатами – а именно временные наложения, смешения и смещения:

Король. ««Что же такое! Петербург уже построен, а порох еще не изобретен!» (475), - на что Дон Жуан не дает внятного и разумного ответа, а называет это просто «казаковством». Временные смещения выполняют не только функцию создания парадоксального внутреннего мира произведения, в котором существуют герои, но и становятся знаком поэзии Казакова.

Стоит отметить, что персонажи пьесы свободно рассуждают как о самом авторе, его таланте, творческих способностях, так и о развитии сюжета («1-й разбойник. «Тогда конец только пьесе» (465), Король. «Друг мой, чему ты улыбаешься? Лепорелло. «Тому затруднительному положению, в котором очутился автор...в пьесе сказано, между прочим, что я еще не обедал и не

⁵⁵ Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн.: Н 34 БГУ, 2003. С. 201-218. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42929> (дата обращения: 12.03.2014).

⁵⁶ Нефагина Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн.: Н 34 БГУ, 2003. С. 201-218. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42929> (дата обращения: 12.03.2014).

завтракал» (479), Дон Жуан. «Бездарный автор!» (491)), пьеса словно анализирует и комментирует сама себя.

Казаков интерпретирует известный сюжет под иным углом и в конце автор разоблачается в одном из разбойников (Донна Матрешечка. «Я так и знала, что 1-й разбойник – это автор»). Лепорелло. «А я так и знал, что автор – это первый разбойник» (491)).

Итак, подводя итоги, отметим, что использование образа Дон Жуана, авторская интерпретация известного сюжета, превращаются у В. Казакова в автометаописание, состоящее «в том, что автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста»⁵⁷. Образ Дон Жуана отчетливо накладывается у Казакова на фигуру самого автора: Дон Жуан у него – поэт, обладающий теми же творческими задатками и способностями, что и сам автор. Пьеса Казакова в итоге реализует одновременно две стратегии: с одной стороны, это текст-вариация на тему известного сюжета, игра с читателем, отсылка к «культурному прообразу» и «протосюжету», с другой – это своеобразная авторефлексия, разоблачающая для читателя «автора» - приметы его художественной манеры и константы его поэтического мира.

⁵⁷ Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы Международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря, 1998 г.). Сост. М. З. Воробьева и др. – М.: РГГУ, 2001. С. 282–316.

Глава 3. Игра с культурными образами в цикле «Короткие сцены»

3.1. Образы Моцарта, Сальери и Фауста в мировой литературе

Моцарт является главным персонажем в трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Герой, созданный писателем, отличается от реально жившего В.А. Моцарта, отличен от биографии Моцарта и сюжет самой трагедии, которая была создана на основе легенды, будто композитор был отравлен Сальери, который испытывал к нему зависть. Сам Пушкин признавал, что в его трагедии присутствует художественный вымысел.

Образ Моцарта представлен в трагедии неоднозначно. Одна его сторона дается через восприятие Сальери, который опьянён своей злобой и завистью. Сальери представляет Моцарта безумцем, повесой, человеком, который не прилагает ни капли труда и усилий, чтобы создавать свои работы.

«Моцарт столь щедр к людям, что готов видеть гениев чуть ли не в каждом: и в Сальери, и в Бормаше, а за компанию и себе самом. Даже нелепый уличный скрипач в глазах Моцарта чудо»⁵⁸. Моцарт не кичится своим талантом, не гордится и не возносит себя над другими, в отличие от Сальери, который считает себя исключительным талантом.

Детские черты характера, которые прослеживаются в Пушкинском Моцарте, его доброе отношение к людям и воодушевление, коренным образом отличаются от манерных черт характера героя пьесы П. Шеффера «Амадей», в которой Моцарт предстает перед читателем как маленький, капризный ребенок, который не способен проявлять правила этикета.

История возникновения образа Фауста восходит к 16 веку. Впервые он упоминается в книге И. Шписа «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» в 1587 году. Позднее эту книгу стали

⁵⁸ Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф. 1997. С. 274.

считать народной. Сведения о Фаусте были весьма разнообразны, кто-то утверждал, что он доктор, а кто-то что магистр⁵⁹.

Родители Фауста были христианами, которые чтили божий закон, в отличие от их сына, не сумевшего унаследовать эту черту характера своих родителей. Он занимался колдовством, одновременно изучая богословие. Фауст сочетал в себе пытливый и острый ум и высокомерный характер, что и привело его к тому, что он решил узнать больше других людей. В достижении этой цели Фауст не побрезговал воспользоваться различными заклинаниями, чтобы вызвать черта в помощь достижения своих целей.

Главное условие, которое поставил Фауста – это помощь черта и раскрытие всех тайн всех миров. Договор был принят, и через двадцать четыре года, тело и душа Фауста попадут в Ад.

В редкие моменты жизни Фауста пугают рассказы черта об Аде, о тех ужасах, что ему придётся испытать, вследствие чего он сомневается в необходимости заключения сделки, но собственные успехи, знания и власть отвлекают от страшных мыслей.

Фаусту предоставлены небывалые возможности, которые развращают его – он может летать над землей, быть с любой женщиной, которой пожелает, но не жениться на ней. Только к концу своей жизни он сожалеет о своих грехах.

Эта книга стала опорой для театральных представлений и переосмыслению вечного образа другими авторами.

Английский драматург К. Марло в своем произведении «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» (1589-1592) впервые воплотил образ Фауста в драматургической форме.

Фауст в исполнении Марло обладает очень схожими чертами, что и его предшественник, но драматург по-другому осознает основные проблемы, которые воплощает в себе Фауст, - «проблему выбора «добра» и «зла», проблему «честного» и «нечестного» знания и проблему «спасения души».⁶⁰

⁵⁹ Там же. С. 417.

⁶⁰ Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф. 1997. С. 421.

Герой в самом начале пьесы оспаривает учения Аристотеля, медицину и религию. Он, стремясь удовлетворить свою охоту до власти, не гнушается обращаться за помощью к «темным» книгам. Марло создал двух ангелов: добра и зла, которые в различные противоречивые моменты пытаются убедить Фауста перейти на их сторону.

В отличие от народной книги, Фауст не устраивает пир со студентами перед своей кончиной, он произносит монолог, в котором он обращается к Богу. Он стремится получить прощение для своей души, однако его душа запятнана договором с дьяволом.

Одним из самых известных произведений, в котором воплощается образ Фауста, является книга И.В. Гете «Фауст».

Гете, для воплощения образа своего героя, вдохновлялся не только народной книгой, но и легендой о Симоне-маге, а также различными представлениями в театрах⁶¹. Фауст Гете очень сильно отличается от своих предыдущих воплощений. Самым главным отличием является то, что это герой эпохи Возрождения, а не средневековья.

Фауст не удовлетворён своей жизнью потому, что он принял себя как личность значимую и ему необходимо растворить свое неудовлетворение в современной науке и узнать то, что скрыто от других людей.

Он человек деятельный, который стремится расширить знания о мире благодаря своему пытливому уму, это и приводит к тому, что Бог решает наблюдать и изучать его:

«Он рвется в бой и любит брать преграды,
и видит цель, манящую вдали,
и требует у неба звезд в награду
и лучших наслаждений у земли,
и век ему с душой не будет сладу,

⁶¹ Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1997. С. 430

к чему бы поиски не привели»⁶² - эти черты характера заинтересовывают Бога.

Один из главных конфликтов произведения Гете – это конфликт между Богом и Мефистофелем. Дьявол верит, что Фауст, как и любой другой человек, ничтожен и является ошибкой, которую создал Творец. Поэтому он является герою в момент отчаянья, когда тот очень сильно уязвим и подвержен влиянию со стороны.

Фауст мечтает о том, чтобы вновь прожить свою жизнь и, узнав смысл бытия, приносить пользу людям. В своем стремлении к новому знанию он не гнушается обращаться к различным источникам информации и различным способам его получения, что и подталкивает его на сделку с Мефистофелем. Сделка будет считаться совершенной, когда вечно ищущий Фауст признает одно из мгновений своей жизни прекрасным, самым пиком того, что он только мог желать – и в этот момент дьявол заберет его душу себе.

Также, как и в народной книге, Фауст встречает на своем пути различные пороки, в том числе и возможность вести разгульный образ жизни, однако его не прельщает выпивка. Испытание любовью тоже не смогло развратить его душу – взаимная любовь смогла сохранить в нем человеческие качества. Испытание властью и красотой не затронули душу героя. Для Фауста гораздо важнее приносить пользу, заниматься важным делом.

Простой человеческий труд помог герою найти свое призвание и счастье, именно на берегу моря, на небольшом участке земли, старый и обессиленный он произнес роковую фразу, которая закончила его жизнь.

У Фауста Гете иной, по сравнению с народной и финал: душа героя возносится на небо и прощается за все грехи. Он полностью оправдан перед Богом и принят им.

Другой взгляд на образ Фауста был у К.Д. Граббе в пьесе «Дон Жуан и Фауст» (1892). Примечательно то, что в этом произведении переплелись два

⁶²Гете И. «Фауст». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00391361189762364303> (дата обращения: 12.03.2016).

вечных образа – Фауст и Дон Жуан. Герои выступают соперниками в любви к донне Анне. Его образ Фауста приближен к образу Гете, но и отличается от него. Ф. Граббе превозносит мысль, воображение превыше всего и считает, что только они способны подарить человеку счастье.

Фауст стремится стать сверхчеловеком и не отрицает тот факт, что его желания отличаются от желаний других людей, что он хочет большего, чем позволено, и поэтому принимает тот факт, что его жизнь с самого начала была продана Сатане. Поэтому в пьесе нет упора на сделке с дьяволом.

Любовь, в его случае, является тем моментом, который смог отвлечь его от высшей цели, смог, в какой-то мере, заставить отступить от того образа жизни, который он должен вести – отказаться от чувств в пользу постижения истины.

Конец Фауста Граббе трагичен – донна Анна ушла к Дон Жуану и Сатана, разочаровавшись в нем, душил героя.

Образ Фауста нашел свое отражение и в русской литературе. Первым к нему обратился А. С. Пушкин, написав «Сцену из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте», которые Жирмунский называет «набросками к Адской поэме»⁶³. Пушкинское понимание Фауста было отличным от Гете – его герой не ищет истинного знания, им движет скорее скука, чем жажда нового.

3.2. «Короткие сцены» В. Казакова: деавтоматизация культурных образцов

Одним из важнейших художественных приемов в творчестве Казакова является эксперимент с романной формой, при этом «касается он не только тех произведений, которые маркированы самим писателем как «романы» ...но и

⁶³ Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука. 1982. С. 380.

так называемой «короткой прозы» - прозаических миниатюр, фрагментов, отрывков и сцен»⁶⁴. Казаков в такой форме играет с формой и сюжетом романа.

«Короткая проза» исполняет функцию комментария к центральному роману. Тем самым эти фрагменты теряют свою самостоятельность и объединяясь с художественным замыслом.

В книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым» миниатюры, однако, не подвержены строгой отнесенности к центральному произведению и становятся жанрово индивидуальными. В миниатюре «Углы» автор уточняет, что герой пишет роман. Читатель, который знаком с романной формой, видит совершенно иной текст «роман превращается в его «обрывки», уместаемые на одной странице»⁶⁵.

Текст «Роман в четырех» включает в себе яркую игру с романной формой. Незавершенность названия предполагает законченность «Роман в четырех частях» и тем самым, является установкой для всего романа, которая предполагает незаконченность. Присущие роману повествовательные черты автором не используются, остается лишь детально намеченное развитие нескольких сюжетных линий. Мир произведения становится условным.

«Пунктирное развитие сюжета, не только открыто актуализирующее романную потенцию мини-прозы В. Казакова, но и вскрывающее условность создаваемого «романного» мира»⁶⁶ прослеживается в коротком романе-повести «Путешествие в Италию». В нем содержатся все характерные для романа черты – сюжетные ходы и образы (графиня, любовник, объяснение в любви, внезапное появление графа, тяжелая болезнь и смерть, явление призрака). Завершение повести пародийно раскрывает романное пространство.

⁶⁴ Константинова С.Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГПУ. 2011. С. 98.

⁶⁵ Константинова С.Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГПУ. 2011. С. 99.

⁶⁶ Там же. С. 88.

Написанное автором уточнение «я пишу роман» дает читателю понять, что перед ними будет произведение, характерное для этого жанра, однако, последующий текст разрозненный и прерывающийся. Таким образом читатели видят обрывки и отрывки, которые и составляют этот роман.

Слова, взятые из разных контекстов, накладываются друг на друга. «Автор отпускает характерные для романа повествовательные элементы, оставляя лишь своеобразный каркас... намечающий параллельное развитие нескольких сюжетных линий»⁶⁷.

В цикле «Короткие пьесы» В. Казакова пьеса так и называется «Фауст», что дает прямую отсылку к фаустовской теме. Легенда о Фаусте возникла в Германии в эпоху Возрождения и объединила христианские легенды о человеке, который продал душу дьяволу.

Фауст стремящийся к познанию, вопреки трудностям породил тип героев, которые только познают добро и зло являются близкими. Также немаловажна роль Дьявола: он искушает героев вследствие чего они теряют связь с Богом и становятся путниками.

Стоит упомянуть о том, что позднее Фауст в литературе стал архетипом. Однако, архетип не есть что-то застывшее. Проходя сквозь время образ обогащался и развивался за счет нового человеческого опыта. Он находился в постоянном развитии, изменениях в зависимости от эпохи и людей.

Так, в «Фаусте» В. Казакова можно заметить оригинальное истолкование образа Фауста. Казаков лишь опирается на каноничный текст Гете, при этом создавая новую форму. Он изменил сюжет первоначальной пьесы, оставив лишь двух главных персонажей: Мефистофеля и Фауста. Сцена между ними тоже типична – это сделка продажи души. Однако В. Казаков, трактуя образ Фауста, сделал его другим – хитрым, способным обыграть самого Мефистофеля, он сам предлагает дьяволу купить его душу («Фауст. Не желаете

⁶⁷ Там же. С. 99.

ли купить душу?»⁶⁸). При этом исход этой встречи остался неизменным – душа оказалась у Мефистофеля.

В. Казаков, создает персонажей, которые лишены какого-либо описания, характерных черт, но изображая героев, способных хитрить и изменять свою судьбу.

Другое «заимствование» в данном цикле – это пьеса «В таверне «Два секунданта», где Казаков обыгрывает образы Моцарта и Сальери, которые стали мировыми благодаря интересу к творчеству композитора.

Трагическая нота, однако, осмысляется автором иронически. Герои обсуждают смерть, выдвигая порой невероятные догадки, почему может умереть человек. Сам Бомарше говорит: «Что за странные мысли, что за странные разговоры – в такой восемнадцатый век, в такой восемнадцатый день, в такой восемнадцатый час...»⁶⁹.

Изначальный конфликт «дарования» и его «завистника», который прослеживается в различных произведениях, В. Казаков трактует по-своему. Библейский сюжет «завистника», который уничтожает своего врага, был изменен Казаковым – герои не только раскрыли замыслы злодея, но и смогли найти общий язык. В финале они пускаются в пляс. В. Казаков скептически переосмысляет данный конфликт, показывая двойственность героев, их способность совершать не только очевидные для них поступки, но и те, которые способны удивить и полностью перевернуть восприятие.

Итак, можно проследить, что вечные образы, в виду своей многогранности могут трактоваться совершенно по-разному. В. Казаков при помощи вечных образов, описывал творческий путь, ироничное переосмысление жизни, он показывает, как происходит отображение конфликтов, важных для людей – конфликт «добра и зла», «дарование-завистник», через призму его личного восприятия. Автор обыгрывает сюжетные штампы, тем самым размывая границы известных сюжетов,

⁶⁸ Казаков В. Неизданные произведения. Сост. и подгот. текста И.Е. Казаковой. — М.: Гилея, 2003. С. 401.

⁶⁹ Казаков В. Неизданные произведения. Сост. и подгот. текста И.Е. Казаковой. — М.: Гилея, 2003. С. 405.

превращенных многократными повторениями в культурные штампы. Казаков деавтоматизирует восприятие этих сюжетов, снимая конфликтную составляющую или приводя ситуацию к абсурду, взрывающему привычную культурную логику.

Заключение

Владимира Казакова по праву можно считать продолжателем традиции русского авангарда. Однако творчество писателя до сих пор еще недостаточно изучено. В нашей работе мы попытались обозначить особенности творческой манеры автора, рассмотрев его пьесу «Дон Жуан» и цикл «Короткие пьесы».

Развитие «мировых образов» (Багно) в видении В. Казакова интересно и приобретает новые аспекты. Всем известные сюжетные схемы преобразуются в новые формы и раскрываются с новых сторон.

Для выявления наиболее характерных особенностей творческой манеры автора мы ознакомились с работами исследователей, посвященных поэтике произведений В. Казакова. Так, Г.Л. Нефагина отмечает, что лейтмотивами всего творчества Казакова становятся образы окна, дороги, дождя. Исследователь указывает на характерную авангардную черту творчества В. Казакова – отказ писать по литературным нормам, отказываясь от заглавных букв, знаков препинания.

И. Кукулин в работе «Стеклянный рыцарь» пишет о том, что проза В. Казакова — это очень личные переживания, при этом она помогает воспринимать фигуру автора-героя как метафору. С.Л. Константинова в статье «Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова» также отмечает, что проза Казакова основывается на постоянных темах и лейтмотивах, и поэтому, анализируя произведения писателя, не следует акцентировать внимание на поступках персонажей. Тексты подчиняются законам своей реальности, а взгляд автора направлен в свой внутренний мир.

По мнению ряда исследователей, отличительной чертой, которая сложилась в творческой деятельности В. Казакова, является тяготение всех его произведений к драматургическим формам.

Одна из важнейших проблем, поднимающихся в драмах Казакова, – проблема личности, которая потеряла свое «я». Действующие лица стираются, теряют себя в других персонажах, утрачивают свою индивидуальность. Эти

проблемы реализуются в постоянных превращениях героев на страницах произведения, при этом они часто что-то забывают и не могут вспомнить.

Во второй главе выпускной работы мы рассмотрели драматургические опыты В. Казакова, апеллирующие к закрепленным в культуре сюжетам или образам (Дон Жуан, Моцарт и Сальери, Фауст).

Традиционная форма драматических пьес у В. Казакова трансформируется – в них нет действующих лиц, ремарки автора редки и отражают незначительные детали, которые указывают лишь на общие факторы (местность, возраст, одежда). Эти ремарки не помогают раскрывать героев, их мотивы и поступки, желания и действия, ведь самое важно открывается в диалогах. Образы персонажей состояются из их очень ограниченных сведений, реплик, которые произносят они сами, при этом описывая моменты из своей жизни довольно размыто.

Пьеса «Дон Жуан» парадоксальным образом обыгрывает классический сюжет о соблазнителе. Дон Жуан превращается у Казакова в поэта, странствующего философа, сочинителя историй, близкого по своей манере самому автору (так, в одной из сцен герой называет себя Владимиром Казаковским), а сама пьеса реализует авторефлексивную художественную стратегию. Построенная на структурном повторе, драма Казакова как будто указывает на постоянство и в то же время вариативность известного сюжета. Смысловое движение пьесы связано с «укрывательством» героя (Дон Жуан должен остаться неузнанным) и разоблачением автора (которого герои в финале пьесы метафорически опознают в «первом разбойнике»).

«Короткие сцены» Казакова иронически обыгрывают сюжет о Моцарте и Сальери и сюжет о Фаусте. Автор устраняет из пьес «драматическое» ядро и размывает границы известных сюжетов, превращенных многократными повторениями в культурные штампы. Казаков деавтоматизирует восприятие этих сюжетов (например, Моцарт и Сальери у него в финале пьесы пускаются в пляс, а Фауст сам предлагает Мефистофелю свою душу), снимая конфликтную

составляющую или приводя ситуацию к абсурду, взрывающему привычную культурную логику.

Вечные образы помогают В. Казакову раскрыть конфликты, которые отражаются в его произведениях. Автор через вечные сюжеты описывает свой творческий путь, свое развитие и становление.

Список литературы

1. Алексеев, М.П. «Моцарт и Сальери». Комментарии [Текст] / М.П. Алексеев// Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – 1937. Т. VII. – С. 237-240.
2. Аникст, А.А. «Фауст» Гете [Текст] / А.А. Аникст. – М., 1978. – 138 с.
3. Артамонов, С.Д. Литература эпохи Возрождения [Текст] / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1992. – С. 46-53.
4. Ахматова, А.А. «Каменный гость» Пушкина [Текст] / А.А. Ахматова Стихи и проза. Л., 1977;
5. Багдасарова, А. А. Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII – первой половины XX века [Текст] / А.А. Багдасарова. – Воронеж, 2012.
6. Байрон, Д.Г. Дон Жуан [Текст] / Д.Г. Байрон. – М.: Художественная литература, 1964.
7. Белинский, В.Г. Избранное [Текст] / В.Г. Белинский. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – С. 56 – 62.
8. Бояджиев, Г. Н. Мольер на советской сцене [Текст] / Г.Н. Бояджиев. – М.: Знание, 1971. – 112 с.
9. Браун, Е.Г. Литературная история Дон Жуана [Текст] / Е.Г. Браун. – СПб., 1889. – С. 23-27.
10. Веселовский, А. Легенда о Дон Жуане [Текст] / А. Веселовский // Северный вестник. – 1887. – № 1. – С. 31-34.
11. Гейман, Б.Я. «Фауст» Гете в свете исторического перелома на рубеже XVIII-XIX вв. [Текст] / Б.Я. Гейман // Ученые записки ЛГПИ. – 1961. – №14. – С. 11-12.
12. Гете, И. Фауст [Электронный ресурс] // URL: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00391361189762364303> (дата обращения: 04.12.2015).

13. Давыдов, Д. Суровый долг бодрствующих [Электронный ресурс] / Д. Давыдов // URL: <http://www.book-review.ru/news/news1272.html> (дата обращения: 11.03.2016).
14. Дон Жуан русский: Антология [Текст]. – М.: Аграф, 2000.
15. Жирмунский, В.М. Гете в русской литературе [Текст] / В.М. Жирмунский. – М., 1981. – 238 с.
16. Жирмунский, В.М. История легенды о Фаусте [Текст] / В.М. Жирмунский. – М., 1978. – 152 с.
17. Казаков, В. Незаживающий рай [Текст] / В. Казаков. – Мюнхен, 1972.
18. Карельский, А.А. Зрелая драматургия Граббе [Текст] / А.А. Карельский. – М., 1992. – 117 с.
19. Кожин, В.В. Сюжет, фабула, композиция [Текст] / В.В. Кожин. – М.: Наука, 1964. – 422 с.
20. Константинова, С.Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы [Текст] / С.Л. Константинова // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГПУ. – 2011. – С. 98 – 101.
21. Красильникова, Е.Г. Владимир Казаков: тема человека отчужденного [Текст] / Е.Г. Красильникова // Известия ан. Серия литературы и языка. Том 57. – 1998. – № 5. – С. 55-60.
22. Кукулин, И. Стекланный рыцарь [Текст] / И. Кукулин // Знамя. – 1996. – №6. – С. 228-231.
23. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 263 с.
24. Мокульский С.С. Борьба против романтической драмы // История западноевропейского театра. М., 1964;
25. Мольер, Ж.Б. Комедии [Текст] / Ж.Б. Мольер. М.: Художественная литература, 1972.

26. Нефагина, Г.Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества [Электронный ресурс] / Г.Л. Нефагина // URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42929> (дата обращения: 03.03.2013).
27. Нусинов, И.М. История литературного героя [Текст] / И.М. Нусинов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – С. 331-382.
28. Пинский, Л.Е. Магистральный сюжет [Текст] / Л.Е. Пинский. –М., 1989. С. – 322.
29. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений [Текст] / А.С. Пушкин. – М.: М. О. Вольф, 1883.
30. Урнов, Д.М. Английская литература (Байрон) [Текст] / Д.М. Урнов. – М.: Наука, 1987. С.87-112.
31. Шайтанов, И. «Толпятся странные виденья...». Творчество Владимира Казакова [Текст] / И. Шайтанов // Литературное обозрение. – 1992. – № 2. – С. 52.