

С.И. Городецкий

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

О художественной условности в раннем кубизме и современной немецкой драматургии

Аннотация: В статье анализируется язык художественной условности ранних кубистских полотен Пабло Пикассо и Жоржа Брака, а также роль художественной условности в драматургии современного немецкого автора Роланда Шиммельпфеннига (р. 1967). Между работами кубистов и современными пьесами проводится несколько важных параллелей. Особенное внимание уделяется пьесам, вошедшим в «Трилогию зверей» (2006).

The article contains an analysis of fictionality on the paintings of Early Cubism (Picasso, Braque) as well as the role of fictionality in the plays of modern German author Roland Schimmelpfennig (b. 1967). Several important parallels between the works of cubists and modern plays are being drawn. Special attention is attached to the plays of Schimmelpfennig's «Trilogy of animals» (2006).

Ключевые слова: немецкая драматургия, кубизм, Шиммельпфенниг, Пикассо, художественная условность.

German drama, cubism, Schimmelpfennig, Picasso, fictionality.

УДК: 82.091.

Контактная информация: Москва, Миусская пл., 6. РГГУ, кафедра сравнительной истории литератур. Тел. (499) 2506410. E-mail: holygloryi@mail.ru.

Любое искусство условно, поскольку условность, согласно недавно вышедшему словарю актуальных терминов и понятий, является первым из необходимых критериев художественности [«Поэтика», 2008, с. 289]. При этом любому искусству присуща та или иная степень реалистичности. Однако, только на первый взгляд условность и реалистичность представляются обратно пропорциональными величинами. Так, например, Ю.М. Лотман утверждал, что для искусства XX века с его фотографичностью справедливо следующее замечание: «Чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения» [Лотман, 2010, с. 114].

В этой статье рассматриваются два явления искусства, во многом вдохновленные той фотографичностью, о которой писал Лотман: ранние кубистские полотна Пикассо и Жоржа Брака, а также пьесы современного немецкого драматурга Роланда Шиммельпфеннига (р. 1967). Между двумя этими культурными явлениями пролегло целое столетие, и тем не менее у них так много неожиданных совпадений, что они прекрасно подойдут для анализа степени художественной условности.

Влияние кубизма на современное искусство неоспоримо. Достаточно вспомнить генеалогическое древо американского абстрактного экспрессиониста Эда Рейнхардта, ствол которого образуют Брак, Матисс и Пикассо. Едва ли кто-нибудь возьмется отрицать, что одной из причин подобного успеха кубистов стало увеличение степени условности на их полотнах. За написанную в реалистической манере картину «Наука и милосердие» Пикассо получил почетный диплом Мадридской академии художеств и золотую медаль на выставке в Малаге, однако

настоящую известность ему принесли шокирующие и с трудом воспринимавшиеся современниками «Авиньонские девицы» – первая картина того направления, за которым впоследствии закрепится название «кубизм».

Под увеличением степени условности в данном случае подразумевается условность формы: *намеренное затруднение восприятия*, которое возникает за счет раздробленности формы. Форма разбивается на части, чтобы зритель не мог сразу охватить всю картину целиком. Тем самым достигается *эффект необозримости*, и для анализа увиденного зритель вынужден применять так называемый индуктивный метод: собирать части в целое. Благодаря этому повышается *внимание к деталям* – не рассмотрев деталей, мы не поймем, что написано на полотне. Впрочем, внимания Пикассо и Брака заслуживали самые простые детали – все лишнее они со своих картин убирали. Иными словами, прибегали к *редукции*. Наконец, важно отметить, что кубисты добивались усложнения формы за счет *отказа от классической перспективы*. Вот как описывает этот отказ один из биографов Пикассо, разбирая картину «Домик и дерево» (1908): «Для изображения подсобного пейзажа классическими методами следовало использовать традиционные эффекты перспективы, уменьшающие размеры предметов по мере их удаления вплоть до “растворения” в голубоватой дымке горизонта. Пикассо, напротив, решает отказаться от законов перспективы и изобразить передний и задний планы так, словно они находятся от него на одном и том же расстоянии. Он считает, что таким образом наиболее удаленные элементы пейзажа будут как бы приближаться к нам и обретут такую же реальность, как и другие. Чтобы более четко выделить их, он решает убрать ненужные детали, упростить декорацию. Вот откуда такое обилие геометрических форм, которые словно взрывают природу» [Жидель, 2007, с. 159].

Итак, в раннем кубизме можно выделить пять факторов условности:

1. Намеренное затруднение восприятия.
2. Эффект необозримости.
3. Повышенное внимание к деталям.
4. Редукция.
5. Отказ от классической перспективы.

Как мы вскоре убедимся, все эти факторы отличают и драматургию Роланда Шиммельпфеннига, однако условность в художественном мире немецкого драматурга шире и богаче условности, свойственной кубистам – прежде всего, потому что сцена предоставляет художнику больше возможностей, чем холст.

Поскольку же современная немецкая драматургия – явление новое и малоизвестное, нам понадобится провести подробный анализ нескольких пьес. Для такого анализа прекрасно подойдет «Трилогия зверей» (2006) – три пьесы, объединенные общей темой и сквозными персонажами, но написанные в разных драматургических традициях. Если для первой пьесы, «Визита к отцу», характерно классическое построение сюжета, то вторая пьеса, «Царство зверей» – образчик современной драматургии. Жанр третьей, «Конца и начала», определяется автором как «драматическая поэма» – здесь мы имеем дело с калейдоскопической пьесой [Гордецкий, 2011, с. 34].

Действие трилогии разворачивается на протяжении двадцати лет, а три пьесы представляют собой три основные вехи этого временного промежутка. Начинается все с визита к отцу: молодой человек по имени Петер приходит пешком из далеких краев в дом своего родителя, англиста Генриха. И уже здесь, в начале трилогии мы сталкиваемся со смысловой условностью: Петер лишь говорит, а Генрих вынужденно признает, что они – отец и сын. Так ли это, или Петер – персонаж, родственник Хлестакову, и выдает себя за того, кем не является (в пьесе, изобилующей отсылками к русской классике и схожей по сюжету с «Ревизором», подобное сравнение вполне правомерно), до конца трилогии не выясняется. Более того, Шиммельпфенниг делает Генриха англистом, потому что в основу

сюжета трилогии положен мильтоновский «Потерянный рай», что придает условности отношений отца и сына онтологический характер.

Попадая в отцовский дом, Петер встречает «трех сестер» – Изабель, дочь Генриха и его новой жены Эдит, а также Мариэтту, дочь Эдит от прежнего брака, и Соню, племянницу Эдит. Петер переспит с сестрами, а, когда отец, обнаружив его вместе с Эдит, захочет пристрелить (мнимого) сына из того самого ружья, что стреляет в пятом акте, но промахнется, лишь оцарапав его, Петер черной точкой исчезнет в той же белоснежной дали, из которой появился в начале пьесы.

Вторая часть трилогии также проникнута художественной условностью. Ее персонажи – актеры, среди которых Петер, его друг Фрэнки и Изабель, играющие зверей в постановке пьесы «Царство зверей». Пьеса идет уже шесть лет по шесть дней в неделю, и актерам, мягко говоря, надоела. Ситуация, в которую они попали, отчасти комична, хотя во вступительной ремарке обладающий прекрасным чувством юмора Шimmelпфенниг строго пишет: «Никакого плюша, ничего смешного». Во второй части он опять придает условности новое измерение, выстраивая четкую иерархическую структуру животного мира и цитируя в сносках подробные описания зверей из Брема. Так Петер исполняет в спектакле роль льва, Фрэнки – зебры, а Изабель – генетты. В финале второй части актеры попадают в еще более затруднительное положение, когда в новой антрепризе «Сад» (Изабель расшифровывает ее название как «Сад вещей») им предлагают сыграть уже не зверей, а вещи и еду: яичницу, бутылку кетчупа, бутерброд и перечницу. Лишь Фрэнки, которому не нашлось места в новой постановке, берет в оборот некоего заезжего драматурга и режиссера, благодаря которому ему удается бежать от всей этой похабщины в Голливуд. Однако, как мы узнаем в «Конце и начале», ничем хорошим это бегство не заканчивается: совершая очередной перелет между съемочными площадками, Фрэнки гибнет в авиакатастрофе.

В третьей части «Трилогии зверей» степень вводимой Шimmelпфеннигом условности достигает максимума. Достаточно вспомнить хотя бы эпизод, где у человека внезапно вырастают крылья. Он взмывает в небо, однако хищные ястребы – которые переговариваются между собой на птичьем, но тем не менее понятном зрителям языке – подкарауливают его и заклевают насмерть: человек падает и разбивается о землю. С одной стороны, здесь явная отсылка к гибели Фрэнки, с другой – метафора, выражающая тщету человеческих устремлений. Как в начале, так и в конце третьей части Петер и Изабель показаны на кухне среди несметного множества пустых бутылок и прочих атрибутов отшумевшего праздника, подробно перечисляемых Шimmelпфеннигом (как тут не вспомнить кубистские полотна со множеством напластований). На холодильнике – прекрасный художественный образ для временного хранения – они видят фотографию двадцатилетней давности, на которой с трудом различают себя. В особенности Петер, который теперь работает дрессировщиком рука об руку с русским коллегой и тезкой Петром Антоновичем Ростовым (в первой части трилогии есть развернутая прямая цитата из «Войны и мира»).

Таким образом, можно говорить о трех типах пьес с тремя характерными для них степенями условности:

– классическая пьеса по чеховскому образцу, где реальность еще превалирует над условностью, выражающейся в таких деталях, как стреляющее в пятом акте ружье или слишком узкая рубашка, подаренная Петером отцу и напоминающая пресловутую коробку-шляпу городничего;

– современная пьеса, где условность сливается с реальностью: люди переодеваются и играют в зверей, при этом характеры зверей выражают их собственные характеры. Петер, рычавший на Эдит еще в первой части, во второй переодевается в костюм льва;

– калейдоскопическая пьеса, где условность превалирует над реальностью: человек взмывает в небо, мертвая мышь оживает и начинает светиться благодаря

инъекции гена флуоресцирующего американского светлячка, а у переночевавшей в поле героини начинает недоставать какой-то черты лица (какой именно, остается только догадываться).

В третьей части трилогии, наиболее интересной для нас, поскольку именно она является новшеством Шimmelпфеннига, хотелось бы выделить два вида условности: умозрительную (содержание) и зрительную (форма). В интервью, данном по случаю выхода в свет трилогии отдельной книгой, Шimmelпфенниг признается, что содержание для него всегда важнее формы – «все остальное было бы наигранностью, фальшью» [Schimmelпfennig, 2007, S. 236]. Тем интереснее проанализировать, из чего складывается умозрительная условность третьей части:

1. Превращения вместо переодеваний и притворства. Если в первой части трилогии герои притворяются (Петер заставляет Мариэтту притворяться Соней или мамой, а сам собирается притвориться отцом), во второй переодеваются в костюмы зверей, то в «Конце и начале» метаморфозы выходят на качественно новый уровень: человек превращается в птицу, лев – в человека. Вышеупомянутый русский дрессировщик спокойно переговаривается с двумя обезьянками Ниной и Верой, разговаривают и ястребы, и кошка с мышью (их диалог очень напоминает «Маленькую басню» Кафки). В более поздней пьесе Шimmelпфеннига, «Золотом драконе» (2007), произойдет еще один качественный скачок: сюжетные линии сказочного-животного и реального-человеческого миров будут долгое время развиваться параллельно, чтобы в конце сойтись в одной точке и дать зрителю понять, что в сказке и были речь идет об одном и том же.

2. Постепенный распад. В одном из фрагментов пьесы говорится о мельчайших частицах, которые на атомарном уровне пронизывают «камень, дерево, сталь, лед и плоть, мертвую и живую материи». Эти частицы живут и дышат, паразитируют на своих «хозяевах», которые с уходом этих мельчайших частиц «рассыпаются во прах». Эта умозрительная условность напрямую определяет условность зрительную: калейдоскопичность формы. Важно отметить, что цветовой фон декораций меняется от белого к черному: от заснеженной равнины, на которой стоит дом отца Эдит, до тьмы, в которую все погружается в финале трилогии. Черно-белая фотография двадцатилетней давности, главная деталь первой и последней сцен «Конца и начала», служит неким связующим звеном.

3. Фотографичность. Та самая фотография, висящая на дверце холодильника – деталь, передающая типичную для калейдоскопических пьес субъективацию объективного. Петер и Изабель с трудом узнают себя на снимке, в запечатленной «вечности» – время уже изменило их и ту «вечность», с их субъективной точки зрения, тоже.

4. Онтологичность. В третьей части онтологический контекст становится еще более явным, чем в первых двух. Присутствующий в качестве призрака Фрэнки зовет Петера к себе в Америку, на Lower Eastside, а Изабель все никак не удается вспомнить продолжение двух мильтоновских строк (в оригинале дается немецкий перевод):

They, looking back, all the eastern side beheld
Of Paradise...
(XII, 641–642).

Фрэнки гибнет, совершая перелет в местечко Pebble Beach, расположенное между Лос-Анджелесом и Сан-Франциско – словесная игра с английским устойчивым выражением «not the only pebble on the beach» («на нем свет клином не сошелся») не только добавляет онтологическую составляющую, но и служит очередной смысловой отсылкой к калейдоскопической форме пьесы.

Трудно не заметить в «Трилогии» и отсылку к Апокалипсису – уже одно название напоминает о нем. И если пьесы Чехова, пародируемые в первой части,

стали предзнаменованием конца мира общественных ценностей, то пьесы Шиммельпфеннига можно считать предвестником конца мира ценностей личностных, где все и вся подчинено закону джунглей. Переодевание людей в зверей, с которого начинается вторая часть также отсылает нас к Откровению Иоанна Богослова: «И третий Ангел последовал за ними, говоря громким голосом: кто поклоняется зверю и образу его и принимает начертание на чело свое или на руку свою, тот будет пить вино ярости Божией...» (Откр. 14, 9). Да и Петер, главный герой трилогии, раненый в конце первой части в голову, напоминает зверя, одна из голов которого «как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелена» и который «был подобен барсу; ноги у него как у медведя, пасть у него – как пасть льва» (Откр. 13, 2–3). Тем более что именно во льва Петер в «Царстве зверей» и переодевается.

Тема потерянного времени, потерянного рая, утраченной «вечности» и близящегося конца становится главной темой третьей части. Со временем связаны и все четыре рассмотренных нами вида умозрительной условности «Конца и начала».

Впрочем, не только время, но и пространство становится важным фактором художественной условности. Если в первых двух пьесах действие разворачивается в горизонтальной плоскости – так Эдит упоминает, что их дом стоит на равнине, где всегда воевали и по которой Наполеон шел походом на Россию, а действие «Царства зверей» происходит в африканской степи, – то в третьей большее значение приобретает вертикаль: девушка роет себе могилу и достигает уровня, где ей являются описанные в «Потерянном рае» демоны, уже упомянутые мельчайшие частицы разлагают все и движутся вниз, к центру Земли, человек взлетает и разбивается. Плоскость же в третьей части явно ассоциируется с земной юдолью, представшей Адаму и Еве после изгнания: Изабель теряет ключи от дома и вынуждена заночевать в поле, а Петер дважды повторяет следующий поэтический фрагмент – причем именно этим фрагментом трилогия и заканчивается:

В изумрудно-зеленой ночи
я стоял у окна,
по долине были рассыпаны
неввысокие домики,
горели огоньки, было тепло,
я не находил сна и знал,
что больше никогда его не найду,
никогда не найду.

Что же касается видов зрительной условности, то, как уже сказано, они парадоксальным образом совпадают с теми видами условности, что отличают ранние кубистские полотна.

Раздробленность формы «Конца и начала» очевидна: пьеса состоит из сорока трех фрагментов, каждый из которых дробится дальше, свободно переключаясь с одной сюжетной линии на другую. При таком количестве фрагментов и переключений появляется и *эффект необозримости*. *Повышенное внимание к отдельным деталям* (вроде фотографии) на фоне общей *редукции* также становится отличительной чертой третьей части. Да и *отказ от классической перспективы* тоже налицо – достаточно сравнить «Конец и начало» с написанной по классическим лекалам первой частью. Пикассо добивался иллюзии объема, располагая предметы так, «словно они находятся от него на одном и том же расстоянии», и Шиммельпфенниг тоже поступает сходным образом: для него все сцены равнозначны. В «Конце и начале» нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки. Тем не менее, со временем разрозненные фрагменты складываются в единый калейдоскопический узор, создавая иллюзию целостного сюжета.

Если калейдоскопические пьесы Шиммельпфеннига действительно являются новым словом в европейской драматургии – а именно такого мнения, судя по всему, придерживаются немецкие театральные деятели, вручившие сорокатрехлетнему автору в минувшем году Премию Эльзы Ласкер-Шюлер, самую престижную драматургическую награду Германии, которая присуждается не за отдельную пьесу, а за «вклад в искусство», – то можно утверждать, что, начав конкурировать с реальностью в девятнадцатом веке, художественная условность слилась с нею в веке двадцатом (отсюда справедливость суждения Лотмана) и начинает одерживать верх в двадцать первом – ярким свидетельством тому служит лишь вскользь проанализированная в этой статье «Трилогия зверей».

Литература

Городецкий С.И. Что такое калейдоскопизм? // Новый филологический вестник. 2011. No. 2 (17). С. 34–58.

Жидель А. Пикассо. М., 2007.

Лотман Ю.М. Чему учатся люди. М., 2010.

Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Schimmelpfennig R. Trilogie der Tiere. Frankfurt, 2007.