

УДК 821.112.2

Особые формы художественного пространства в пьесе П. Зюскинда «Контрабас»

Наталья Евгеньевна Жгилева

Кубанский государственный университет, Российская Федерация
350000 г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149
E-mail: Kleinichkeit@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена творчеству Патрика Зюскинда и представляет собой анализ особых форм художественного пространства в монопьесе «Контрабас», рассматривается соотношение текста-оригинала и перевода с немецкого языка Н. Литвинец. Особыми формами художественного пространства выступили пространство комнаты, оркестра и контрабаса, выявлены общие их характеристики и предпринята попытка выявления художественной функции данных пространств в тексте.

Ключевые слова: художественное пространство, замкнутое пространство, конфликт, экзистенциализм.

Введение. Монопьеса «Контрабас» (1980 г.) – свидетельство того, что Патрик Зюскинд – не только великолепный прозаик, автор знаменитого романа «Парфюмер» (1985 г.), но и талантливый драматург. А. Зверев в статье «Преступления страсти: вариант Зюскинда» в 2001 году назвал писателя «чужеродным явлением на преобладающем интеллектуальном и литературном фоне» [1, 258]. Однако время доказало обратное: произведения Патрика Зюскинда издаются в разных странах на протяжении более 30-ти лет. Первая постановка «Контрабаса» режиссера и постановщика Николауса Парила состоялась в 1984 году в Мюнхене, и до сих пор этот спектакль идет с успехом на многих сценах мира. В 2014 году в России на сцене театра МХАТ вышла постановка молодого режиссера Глеба Черепанова, который особое внимание уделил именно пространству главного героя, что стало возможным только благодаря мастерству автора пьесы.

Материалы и методы. До настоящего времени творчество П. Зюскинда исследовано в основном на основе романа «Парфюмер». Малая проза и пьеса автора представляют особый интерес как малоизученный пласт его творчества. Источником для написания данной статьи стала пьеса П. Зюскинда «Контрабас» на немецком и русском (в переводе Н. Литвинец) языках. В работе для выделения пространственных единиц использовался структурно-функциональный анализ, а при работе с лексемами сопоставительный и контекстуально-интерпретационный методы. Также использовались культурно-исторический, биографический и психологический методы.

Обсуждение. Постановка пьесы «Контрабас» Глеба Черепанова – активно обсуждаемая тема в театральных и литературных кругах в 2014 году. Режиссер «не стал выбирать самый удобный и очевидный путь, решив создать масштабное сценическое действие, <...> его «Контрабас» – просто спектакль без приставки «моно» [10]. Такая возможность у режиссера появилась благодаря пространству, созданному Патриком Зюскиндом. Как отмечает Ольга Фукс, корреспондент «Ведомостей», в статье «Звуки без музыки»: «герою <...> создали сложносочиненное пространство, с которым он состоит в особых отношениях» [10].

Тема одиночества, характерная для творчества Патрика Зюскинда, разворачивается в пространстве отчуждения и изоляции. Протагонист пьесы, музыкант-контрабасист, трагически влюбленный в свой инструмент и молодую певицу Сару, не получая от обеих взаимности, страстно рассуждает об истории музыки, о любви и взаимоотношениях с женщинами, а также об оркестре, который является «моделью современного общества». Он всегда сам определяет свое место в различных пространствах.

Пьеса «Контрабас» начинается со слова «комната». Именно из своего «убежища», как назвал комнату другой герой Патрика Зюскинда в повести «Голубка», и ведет свой монолог кто-то, кто «тихо подпевает» и чьи шаги «то приближаются, то отдаляются» [2, 17].

Это главный герой пьесы, имя которого неизвестно. Известно только, что он музыкант, контрабасист 35-ти лет, оказавшийся отрезанным от мира и буквально заточенным в своих четырех стенах. Автор так и не *выпускает* читателя из комнаты героя на протяжении всей пьесы. Сам Патрик Зюскинд во вступлении к «Контрабасу» высказывает свое отношение к пространству: «Я также значительную часть своей жизни провожу в маленьких комнатах, которые покидаю с большой неохотой» [2, 6].

Пространство главного героя отображает его отношения с действительностью и с окружающими. В тот момент, когда музыкант демонстрирует переход к форте, в комнате «при полной звуковой изоляции помещения» [2, 41] слышатся недовольные удары соседки фрау Нимейер в потолок. Самовольное заточение и изоляция связаны с тем, что общество не принимает музыканта: «... у себя дома я выложил все акустическими плитками – стены, пол, потолок. Дверь обита изнутри и снаружи. Окна с двойными специальными стеклами, рамы тоже гасят звук» [2, 37].

Позволим себе отметить неточности перевода и обратить внимание на то, что Патрик Зюскинд хочет показать недостаточность одинарной защиты для музыканта, герой нуждается в искусственной ширме, отделяющей его еще больше от действительности. Именно поэтому автор использует слово «*doppelt*», означающее «двойной» [4, 222]: «*Die Tür ist doppelt und innen verstept*» [8, 25]. Таким образом, при дословном переводе мы получаем следующее: «Дверь двойная и обита изнутри» (перевод автора статьи). Это говорит о том, что в тексте-оригинале показана еще большая степень отделенности от мира.

С окружающим миром герой связан только с помощью окна, которое «находится на границе внешнего и внутреннего, видимого и невидимого и в этой связи отражает мотив опасности» [6, 132]. В древности окна «были самым уязвимым местом» жилища [7, 213]. Открывая окно, герой Патрика Зюскинда по собственному желанию впускает внешнее в свое личное пространство, переживая социальный конфликт еще острее – когда окно открывается, герою приходится кричать, чтобы заглушить шум улиц. Он словно хочет достучаться до всего человечества и до самого себя, ведь его все равно никто не слышит.

В постановке Глеба Черепанова в этот момент пространство злое молчит, чтобы подчеркнуть подсознательный и безумный характер трагедии главного героя.

Одиночество как абсолютное состояние существования героя также определяется самим протагонистом: «Знаете, я часто ощущаю одиночество. Сажу, как правило, дома один, если нет концерта, слушаю пластинки, иногда упражняюсь, но радости мне это не доставляет, вечно одно и то же» [2, 37]. Интерес вызывает слово «ощущаю», которое имеет оттенок субъективизма. В тексте-оригинале эта фраза звучит следующим образом: «*Ich bin sehr oft einsam*», что дословно переводится как «я очень часто одинок» (перевод автора статьи) и содержит информацию объективную и более конкретную.

Отчужденность героя демонстрируется не только посредством пространства-комнаты, но и вне ее. Второй пласт обитания героя – оркестр, который, как и особая комната, создается также по инициативе музыканта: «Можно сказать, что оркестр – теперь позволю себе определение – существует как оркестр лишь тогда, когда в его составе есть контрабас» [2, 19]. При этом оркестр – «это копия человеческого общества» [2, 70], где контрабасист занимает самую низкую ступень оркестровой иерархии: «За нами следуют разве что литавры», – далее сам же герой отмечает и эту возможность не быть на низшей ступени, – «и это чисто теоретически, так как они всегда в единственном числе, и исполнитель сидит на возвышении...» [2, 70].

Одним из средств реализации категории пространства являются семиотические оппозиции «далеко-близко» и «верх-низ» в аспекте горизонтального и вертикального членения пространства. Пространство оркестра автор ограничивает полярными точками: с одной стороны – это протагонист контрабасист (бас как наиболее низкий мужской певческий голос), а с другой – певица Сара (сопрано как наиболее высокий женский голос). Таким образом, семиотической оппозицией «верх-низ» организовывается горизонтальная ось оркестра, что определяет его как пространственную единицу: «Итак, сопрано – позволю себе этот пример – как нечто наиболее противоположное контрабасу <...> Ибо в этом поле напряжения между здесь и там, между низкими и высокими, здесь разыгрывается все, что имеет смысл в музыке, здесь рождается собственно музыкальный смысл и жизнь, да, именно сама жизнь» [2, 23-24].

Отметим, что в тексте-оригинале вместо слова «теряюсь», которое мы находим в переводе, стоит «*ich gehe ja unter*», где «*untergehen*» означает «погибнуть; затонуть, пойти ко дну, утонуть» [4, 883]. Таким образом, в оригинале вся эта фраза звучит гораздо более трагично и категорично.

Зими́на И.Е. в статье «Обнищание души в малой прозе Патрика Зюскинда (на примере монопьесы «Контрабас»)» отмечает, что «по ходу развития повествования герой приходит к осознанию абсурдности мира и к бунту против этой абсурдности» [4]. Согласно утверждению Камю А., «на первый взгляд, бунт негативен, так как ничего не создает, но в действительности он глубоко позитивен, так как открывает в человеке то, за что всегда стоит бороться» [3, 163]. Состояние героя Патрика Зюскинда скорее напоминает озлобление, которое лишь «выпот слишком долгого бессилия в закупоренном сосуде. Бунт, напротив, ломает бытие и позволяет выйти за его пределы» [3, 161]. Пространства, куда можно было бы убежать, просто не существует. Увольнение как возможность бегства для героя не означает свободы: «Тогда я был бы свободен... Да, а потом?! Что буду я делать потом? Потом я стану играть на улицах. Полная безысходность» [2, 108-109].

Открытое пространство улицы не олицетворяет свободу у Патрика Зюскинда, оно, как дальнейшая перспектива развития событий, даже наоборот пугает музыканта: «<...> я ... просто боюсь порой выйти из дому, настолько я устроен» [2, 106]. Автор пьесы подчеркивает абсолютность страха свободы, используя в тексте-оригинале слово «*sicher*» («уверенный, достоверный» [4, 770]: «... *ich traue mich manchmal nicht mehr aus dem Haus, so sicher bin ich*» [8, 91]. Оно несет в себе оттенок абсолютности и покорности, ведь сам музыкант говорит о себе: «Я реалист и умею подчиняться обстоятельствам. Умею им подчиняться» [2, 74].

Парадоксальность и абсурдность изображенной ситуации обостряется соотношением непринятия музыкантом окружающей действительности, его тотального одиночества на определенном им же месте и его социальной позиции подчинения, ведь для героя «важны такие ценности, как порядок, дисциплина, иерархия, авторитаризм и необходимость фюрера» [2, 74]. Все это воплощает контрабас, соединяющий в себе и средство мести родителям за одиночество детства; и ремесло, являющееся средством существования; и образ любимой, особо ярко выраженный в сценах отождествления Сары и инструмента; и главное «препятствие», которое «постоянно ему только мешает» [2, 83].

Формы контрабаса без сомнения позволяют говорить о нем как о женском музыкальном инструменте. Музыкант размышляет о причастности контрабаса к смерти, проводя параллель между инструментом, женским началом и самой смертью. Герой подчеркивает гендерную особенность смерти, так как в немецком языке слово «смерть» («*der Tod*» [4, 843].) мужского рода. Состояние данных грамматических характеристик придает большую агрессию сравнению, создавая образ объемный, аккумулирующий в себе как женское так и мужское начало.

Принадлежность контрабаса к теме смерти подчеркивается сравнением его с «ящиком»: «... а иначе из этого ящика не извлечешь ни звука, не говоря уже о звуке прекрасном» [2, 64]. При этом Патрик Зюскинд использует не просто слово «*der Kasten*» («ящик; сундук; ларь; футляр» [4, 64]), а сопровождает его приставкой «*dreck*», переводимой на русский язык как «грязь» [4, 225]: «...*weil sonst kriegen Sie keinen Ton heraus aus dem Dreckkasten - einen schönen schon gar nicht*» [8, 50-51]. Переводя данное предложение с учетом поправок значения слова «*der Dreckkasten*» мы получаем следующее: «...а иначе из этого грязного ящика не извлечешь ни звука, не говоря уже о звуке прекрасном» (перевод автора статьи). Здесь можно говорить о сравнении ключевого образа пьесы с образом гроба. Гроб как дом мертвого противопоставляется дому живых по следующим признакам: временным (вечный – временный, старый – новый) и пространственным (темный – светлый, закрытый – открытый). Итак, контрабас, являясь образом многозначным, содержит в себе в том числе и пространственные характеристики.

Парадоксален тот факт, что пространства Патрика Зюскинда несмотря на различную природу имеют одинаковые характеристики: комната, изолированная от окружающих, (в постановке Г. Черепанова комната музыканта имеет только одно окно, напоминающее окно чердака; дверь сам герой замуровывает в начале спектакля); оркестр, из которого нет надежды выхода; и, как апогей замкнутого пространства, – контрабас, являющийся тюрьмой для души музыканта. Схожесть форм данного инструмента с человеческой фигурой подчеркивает неразрывную связь его с протагонистом. Он словно костюм, заключающий и

закрывающий в себе все существо героя. Патрик Зюскинд, рассуждая о любви к маленьким пространствам, заканчивает предложенную в начале данной статьи цитату следующим образом: «... я надеюсь, что однажды найду такую комнату, которая будет настолько мала и тесна, что я устану от одиночества» [2, 7].

Заключение. Патрик Зюскинд создает многоплановое пространство (комната, оркестр, контрабас), но вместе с тем характер взаимоотношений героя со всеми этими формами остается одинаковым: тотальное одиночество музыканта аккумулируется во в данных пространствах, безысходность положения и растущая сила отчаяния отличают все формы бытия. При анализе текста оригинала и перевода стало ясно, что именно в подлиннике этот мотив звучит гораздо отчетливее.

«Комната» – более ожидаемое традиционное решение (его можно найти также в творчестве Ф. Кафки), парадоксальными являются два других, ибо они связаны с мотивом музыки, началом не разъединяющим, а объединяющим людей.

На наш взгляд Глеб Черепанов точно понял мысль Патрика Зюскинда, найдя сценическое решение для образов пространства. Режиссер сделал лишь угадываемые символы и подтексты конкретными предметными образами: стены обиты со всех сторон матрасами, на сцене кроме героя находятся граммофон, к которому тот обращается с рассуждениями о музыке; шкаф, из которого как скелет появляется контрабас; и, помимо остального, мусорный бак, используемый как накопитель ненужного.

Именно образы художественного пространства в пьесе «Контрабас» помогают лучше понять философию автора, близкую к экзистенциализму, где «общей приметой героев <...> оказывается их отчуждение, возведенное в абсолютную степень, универсальное «европейское одиночество» (П. Эстерхази), порожденное вакуумом, занявшим место культурных доминант, этических и/или христианских норм, к которым традиционно апеллировал индивид» [5, 6].

Примечания:

1. Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. 2001. № 7. С. 256-262.
2. Зюскинд П. Контрабас: Пьеса / Пер. с нем. Н. Литвинец. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. 128 с.
3. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтарь / Пер. с фр. О.И. Скуратович. Минск: Поппури, 1998. 544 с.
4. Лейн К.; Мальцева Д.Г., д-р филол. наук, проф.; Зуев А.Н., канд. фил. наук, доц. и др. Немецко-русский (основной) словарь: 5-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1998. 1040 с.
5. Салахова А.Р. Рецепция и реконструкция художественного опыта экзистенциализма в творчестве Патрика Зюскинда: Автореф. дис. канд. фил. наук. Казань, 2007. 23 с.
6. Словарь символов и знаков / Авт. сост. В.В. Адамчик. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 240 с.
7. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов / Шейнина Е.Я. М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2006. 591, [1] с.: ил.
8. Süskind P. Der Kontrabas. Zürich: Diogenes Verlag AG., 1995. 112 p.
9. http://www.rachmaninov.ru/deut_2013/page/zimina.html (дата обращения 10.12.2014).
10. http://www.smotr.ru/2013/2013_mxt_contrabas.htm (дата обращения 03.12.2014).

UDC 821.112.2

Specific Forms of Artistic Space in the Play ‘The Double Bass’ by P. Suskind

Natalia E. Zhgileva

Kuban State University, Russian Federation
Stavropolskaya Str., 149, Krasnodar city 350000
E-mail: Kleinichkeit@yandex.ru

Abstract. The article deals with the oeuvre of Patrick Suskind and presents the analysis of the specific forms of artistic space in the monoplay ‘The Double Bass’, considers the original text and the translation from the German language by N. Litvinets. Specific forms of artistic space are the spaces of the room, orchestra and the double bass. Their general characteristics are determined. The attempt to detect the artistic function of these spaces in the text is made.

Keywords: artistic space; enclosed space; conflict; existentialism.