

УДК 821.152.1-2

DOI 10.25688/2076-913X.2019.36.4.14

А.С. Якунин

## Интертекстуальность и мифопоэтика «мидлендской» трилогии М. Карр

В статье анализируются аллюзии в пьесах современного ирландского драматурга М. Карр — «Мэй» (1995), «Порция Кохлан» (1996) и «На Кошачьей трясине» (1998), — исследованных в сопоставлении с античной трагедией и комедией У. Шекспира. Прослежена интерпретация мотива искупления героинь-матерей, которую автор пьес раскрывает в своем творчестве через ирландский миф.

*Ключевые слова:* аллюзия; ирландская драма; интертекстуальность; символический план; «мидлендская» трилогия.

Современная ирландская драматургия является одним из наименее изученных аспектов мирового литературного процесса. Среди ведущих ирландских драматургов обоснованно называют Марину Карр (р. 1964), которая в своем творчестве мастерски соединяет достижения современной европейской драмы и национальный колорит. Мир, воплощаемый в творчестве женщины-драматурга, во многом зиждется на феминистской доктрине, включающей в себя экзистенциальное начало. Особенность авторской позиции М. Карр состоит в том, что она выстраивает сцену через реплики изолированных друг от друга персонажей. Например, в одной из ее пьес функцию стены выполняет загадочный антропоморфный образ по имени Занавес — «неопределенного возраста, покрытая с головы до ног парчовым занавесом фигура, ни один дюйм которой не обнажается за все время» [1, р. 5] — рассказчик, голос которого доминирует над образом, воплощает собой разграничение существования мужских и женских персонажей.

Драматург в 1990-е гг. создает пьесы, которые объединяет общее место действия — семейный дом в Мидленде (Midlands), центральной области Ирландии. Детство М. Карр было тесно связано с природой родного края, что отражено в идиллической образности ее ранних пьес. Например, в первой пьесе трилогии — «Мэй» (The Mai, 1995) — закладываются основы мифопоэтики Карр: орнитологической символикой ирландских саг драматургу удастся во многом обогатить художественный потенциал произведений. Более того, смерть матери Карр запечатлелась в образе лебедя, ставшем в ее творчестве символом души.

Драматург связывает жертвоприношение как ритуал, восходящий к античному театру, с верой в духовное преображение. Театровед Фрэнк Макгиннесс,

написавший программную заметку «На Кошачьей трясине» к одноименной пьесе Карр, комментировал присутствие древнегреческих аллюзий у драматурга: «Поражаюсь, во что она верит? Это вполне мог быть античный пантеон — Зевс и Гера, Афина Паллада... Невозможно точнее выразить, но в этой пьесе она выражает себя по-древнегречески» [4, р. 87–88]. Справедливо отметить и «метафорическое изображение прекрасных девушек как лебедей, известное не только в греческой, но и в ирландской трагедии» [7, с. 269].

Образ молодости в пьесе «Мэй» (The Mai, 1995) прослеживается и в пьесе-воспоминании «Стеклянный зверинец» (1945) Теннесси Уильямса, сюжет которой развивается вокруг хрупкого мира женского персонажа. В обеих пьесах передано настроение очарованности мечтой, исполнение которой невозможно в настоящем. В своих зрелых пьесах Карр перестанет использовать прием ретроспекции, а действие в них, в отличие от «Мэй», станет разворачиваться в наши дни. При этих положениях физическое пространство действия восстанавливается из локуса воспоминаний, а система образов обретает сложный, аналитический вид, благодаря чему возникает сюжетная предыстория.

Замысел пьесы «Порция Кохлан» (Portia Coughlan, 1996) долго вынашивался драматургом и впоследствии воплотился в литературном проекте, который был поручен Карр Национальным родильным домом г. Дублина [1, р. 189]. Карр объясняет жизнь заглавной героини неизбежностью рока и, как в большинстве своих работ, исследует античную идею судьбы — преследование настоящего прошлым с акцентом на эпичность и трагизм. Главной сюжетной локацией пьесы станет город Белмонт-Вэлли, название которого отсылает к комедии У. Шекспира «Венецианский купец»: вымышленный город Бельмонт, в котором находилось поместье богатой наследницы Порции. Совмещение гендерных ролей в пьесе классика — Порция, переоблачившись в судью, присутствовала инкогнито на суде в Венеции, но в Бельмонте она оставалась исключительно дамой — выполняет функцию маскарада.

Порция М. Карр — замужняя обеспеченная женщина с четырьмя детьми (как и Мэй), которая предстает в двух обликах — духе как сновиденческой сущности и матери как хранительнице очага, в борьбе которых первый вытесняет второй. Выделяя две противоположности, драматург разграничивает в пьесе физический и мифологический планы, в единовременности которых пребывает героиня: ее стремление осуществить выбор настолько сильно, что ей становится трудно отделить сон от яви. Таким образом, реальность Порции утрачивает границы, а ее страхи перед жизнью заставляют потворствовать своим темным наклонностям (алкоголизм, агрессия, апатия) и тем самым избегать родительских обязанностей.

Если добродетели, обращенные против корысти женихов и утраты символа верности, выделяются в облике шекспировской Порции, то у персонажа Карр они утрачиваются. В современной пьесе прослеживается пародия на мотив выбора: если намерение каждого претендента на руку героини У. Шекспира

ассоциируется с избранным им ларцом — золотым, серебряным или свинцовым, то три мужских персонажа в пьесе М. Карр, несмотря на различие их типажей, имеют для Порции одинаковую ценность. Деймас Хэлион, бывший любовник Порции, назначает ей ночные свидания на берегу реки, где вновь пытается овладеть героиней, однако у него ничего не выходит; Финтан Гулан, бармен-подхалим, ищет повод, чтобы расчитаться с женщиной за выпивку, но за нее платит тетка Мэгги Дорли, старая проститутка; муж-калека Рафаэль, обративший крупную страховку за травмированную ногу в семейный капитал, остается верным Порции, но совершенно равнодушным к ее депрессивным состояниям. Главное отличие современной Порции от классической состоит в том, что трое мужчин демонстрируют героине Карр те пороки, которым она не может противопоставить собственные добродетели.

Мифологический план вводится с помощью изображения пейзажа реки Белмонта: ее воды навевают женщине призрак прошлого — близнеца Габриэля, утонувшего пятнадцать лет назад. Пойму реки она называет подземельем падшего мира [2, URL]; оно возникло, по преданию, после спустившегося в дольний мир бога Бела (Bel) ради спасения ведьмы от казни. Сказанием о происхождении места М. Карр пытается установить связь, в которой оба плана являют друг другу дополненную реальность: их значение вытекает из особых метафорических измерений, среди которых можно выделить такие, как «ничейная земля, ловушка замкнутого пространства, мыслеобраз, и <...> дистопия» [6, р. 438]. Участь приговоренной к смерти колдуньи в предании проецируется на судьбу Порции — женщины, одержимой призраками, нерадивой жены и безответственной матери, которой нет места в обществе, — и тем самым подчеркивает трагедийное ядро пьесы.

В памяти героини соединяются значения имен двух дорогих ей людей — Габриэля и Рафаэля. «Единственной причиной, по которой я вышла за Рафаэля, было его имя, ангельское, как у Габриэля, и я надеялась на то, что они сравняются или, по крайней мере, *один станет похож на другого*» [2, URL], — говорит она (курсив мой. — А. Я.). Для Порции не утрачен символический аспект их брака, что становится важным моментом накануне гибели героини в реке. В детские годы у Порции с Габриэлем была сильная эмпатия, которая не прекратилась после смерти брата: их любовь содержала эротический подтекст. Подобные братско-сестринские отношения присутствуют в античном сюжете о Кавне и Библиде Овидия. В судьбе этих близнецов виден элемент запретной любви — инцест, который также оборачивается самоубийством сестры.

Меланхолия, как явствует из пьесы, давно подточила силы Порции; по-тусторонний мир водной стихии, сопряженный со смертью, стал новым влечением Порции, из-за которого она «маялась, как рыба на крючке» [2, URL]. Обстоятельства гибели Габриэля усугубляются еще и тем, что Порция была очевидицей его суицида; более того, у близнецов была договоренность вместе уйти из жизни, однако в последний момент у героини не хватило сил на этот

шаг и сестра смотрела, как брат тонет. Символично, что она прожила половину своей жизни, которая была духовно наполненной, с братом. Другую же половину — телесную — она уделила мужу Рафаэлю, родив ему четырех детей.

Линейная последовательность пьесы искажена: между первым и третьим актами, в которых Порция еще жива, симметрично помещается финал пьесы. За ссорой с мужем, по сюжету, следует исход: героиня утопилась в реке Белмонт. Однако перед своей кончиной, по фабуле пьесы, она мирится с Рафаэлем, последний раз выполняя свой материнский долг — приготовление семейного ужина. В начале второго акта ее тело лебедкой поднимают со дна реки — авторская ремарка передает всеобщее удивление: «Хореография: все одновременно делают шаг назад, когда Порция показывается из реки. Все одновременно замирают, когда тело оказывается на самом верху». Мертвая женщина, с которой «течет вода, она вся в тине, водорослях, кувшинках, лягушачьей икре» [Там же, URL], мифически преобразилась: даже после смерти на ее долю выпадают не только плач и соболезнования, но также скандалы и откровения. Жизнь и смерть Порции Кохлан — это две стороны одной медали.

Трагедия рода в пьесе, по замыслу Карр, содержится в тайне кровосмесительства. Отец и мать Порции состояли в родстве — «один отец — матери разные, родились в один месяц» [Там же, URL]. Блейз Скалли, бабка Порции по отцовской линии, допустила брак сына со сводной сестрой и этой тайной десакрализовала их союз. Ее умыслом могла быть месть несостоявшейся любви — желание зла мужу, от которого другая женщина произвела на свет Марианну, мать героини. Во втором акте родители дурно отзываются о близнецах: Слай, рассказывая об инаковости сына в детстве, его тяге к уединению, называет Габриэля «мелким адским отродьем» [2, URL], «позорящим меня и мать бессердечным ребенком» [Там же, URL]. А Марианна, страшась гнева дочери, стыдит Порцию за материнскую халатность: «Дома у тебя бардак, дети растут без матери. Рафаэль все один делает. <...> Не знала бы я, что ты мне дочь, могла бы поклясться, что на меня злобный гоблин устался!» [Там же, URL].

Блейз называет близнецов на поминках Порции подменьшами [Там же, URL]. Подменьш (changeling) — это мифический образ, которым называют вещь или ребенка, оставляемого эльфами взамен похищенного. Эти существа, подобно исполняющим желания лепреконам, глубоко укоренились в ирландском народном сознании; в литературе и фольклоре они могли беспрепятственно переходить из одного мира в другой, что также приписывалось фейри, банши и другим небожителям. Такие «дети» обыкновенно чахнут с годами и, как заметила Мэгги Мэй, Габриэля «безумного от всех скрещиваний <...> душила атмосфера этого дома» [Там же, URL]. Семейное древо Кохланов обросло суровыми, невыносимыми отношениями, приведшими в итоге к окончательному разрушению рода.

Мидленд — это амбивалентное пространство, по выражению драматурга, «метафора для перекрестков между мирами» [3, р. 68]. Если замыслом трагедии Порции Кохлан могло стать разногласие между телом и духом, то последнюю

часть трилогии — «На Кошачьей трясине» (By the Bog of Cats..., 1998) — М. Карр модифицирует в соответствии с мифологическим планом: смерть способствует обретению дома-покоя. Драматург обожествляет природу, в которой ее героини обитают; тем самым локации Мидленда предстают как места обитания духов. Однако само их существование на границе с миром смертных попадает под угрозу из-за опасности поглощения этого места современным укладом. В контексте пьесы потустороннее указывает на длительную предысторию, связанную с судьбой индивида.

Героиня пьесы Хестер Суэйн, мидлендская цыганка, ведет скромное существование на краю Кошачьей трясины, пределов которой ее род никогда не покидал. Эта фамилия давно утратила в тех краях свою историю, однако для героини до сих пор значимо поверье, что «Суэйн значит “лебедь”» («Swane means swan» [1, p. 275]). Цыганское имя, в отличие от родового, передаваемого из поколения в поколение, имеет большее символическое значение, поскольку наделение именем устанавливает трансцендентные границы. Начало пьесы открывается видом на замерзшую болотную долину, по которой Хестер тащит труп черного лебедя, оставляющий позади кровавый след. Ее находка символична: наполовину обледеневшая птица предстает как часть проклятья матери, по которому героиня будет жить до тех пор, пока Черное Крыло не умрет.

Женщина собирается похоронить лебедя, не выдержавшего перелет через болота, на своей земле (в оригинальном тексте слово «лебедь» женского рода. — А. Я.). Героиню, как показывает М. Карр, одолевает гнев: мать оставила ее в семилетнем возрасте, потому что отец предпочел воспитывать Джозефа, брата Хестер, которого она убила из-за ревности; Картейдж, ее возлюбленный, бросил Хестер с внебрачным ребенком ради помолвки с Кэрлайн, дочерью зажиточного фермера; округа презирала цыганку с болот. Подобно тому как Медей находится в положении чужеземки в Коринфском царстве, так и Хестер позиционируется в Мидленде вне национальной принадлежности. Всему виной цыганская кровь (tinker blood), дарующая власть над сердцами мужчин, чувство единения с природой, пренебрежение к домашнему очагу, специфические обычаи и верования. Хестер гордится ею, поскольку вся жизнь цыганки основана на противостоянии [1, p. 289].

Справедливо утверждение Л.В. Чернец относительно типа персонажа как «понятия, позволяющего сблизить многочисленных литературных героев, часто перешагивая при этом через границы национальных литератур» [8, с. 10] — ирландская цыганка Хестер Суэйн повторяет судьбу колхидской царевны Медеи. В связи с этим пьеса М. Карр считается переложением сюжета трагедии Еврипида «Медей». Обращение к античному произведению неслучайно: в современном мире по-прежнему неискореним дух ярости, одержимости и предательства, который овладевает волевой женщиной, заставляя ее преступить привычные моральные границы.

Однако пьеса нова тем, что изображаемая в ней дилемма возмездия включает возможность выбора для персонажа. На передний план выступают



контрастирующие характеры семилетней Джози и Хестер: невинно-ребяческий и холодный, закаленный годами. На протяжении пьесы Хестер приходит к выводу, что пророчество матери вступает в силу независимо от действий героини, направленных на спасение дочери, нарушение чужой свадьбы и защиту своего места обитания. Благополучием Хестер вероломно распорядился Картейдж, который обратил омытые кровью деньги Джозефа, брата Хестер, в капитал для женитьбы на дочери крупного фермера. Героиня знает, что ее дочь не будет залогом земледельческого альянса, во главе которого станет Кэролайн Кэссиди, будущая жена Картейджа и мачеха Джози при изгнанной матери. Даже накануне свадьбы Хестер остается непреклонной перед угрозами: ни подкуп со стороны Кэролайн, ни выселение Картейджем, ни угрозы расправы Завьером Кэссиди, отца невесты, не отвратили героиню от намеченной цели.

Все унижительные испытания, которым подвергается героиня, — ничто по сравнению с делом непоправимым. Женщина-кошка предостерегает цыганку о грозящей опасности: «...тебя будут строго судить, если станешь продолжать в том же духе» [1, р. 274]. Слепая вешунья сообщает Хестер о своем видении, призывая цыганку к терпению и прямолинейности. В нем Хестер «подобно черному поезду, оставила за собой выжженный след через все болото» [1, р. 273]; она призывает героиню покинуть эти края как можно скорее, однако Хестер говорит, что «не видит разницы между тем, чтобы уйти и чтобы остаться проклятой» [1, р. 276]. Драматизм данной сцены заключает в себе метафору слепоты; оба персонажа по-разному ощущают страх ответственности — в то время как Хестер роет могилу для Черного Крыла, Женщина-кошка винит людей в их слабостях: «Многие [люди] грешат мрачными мыслями, провожая близких в последний путь» [1, р. 276]. В воспоминаниях Хестер возникают ретроспекции — бегство матери, убийство брата Джозефа, присвоение денег Картейджем — события, причиняющие героине душевную боль. Они способствуют раскрытию образа Хестер и делают очевидными ее альтруистические побуждения.

С первого акта транзитивные образы (черный лебедь, поезд, призрак) свидетельствуют об изменчивости границ миров, о грядущих переменах. Убийством дочери Хестер надеется пресечь бесчестие, вхождение людского зла в ее род. Однако жертвоприношение женщины становится точкой схождения двух событий — возвращения Матери и явления Ловчего духа. Сначала героиня не поняла визита призрака, разыскивавшего ее душу в первом акте, — незнакомец возникает преждевременно, как он уклончиво объясняет, по причине неразличения им заката и восхода. Отпускаемое Хестер время оказалось просчетом призрака: «Не может быть — ты жива» [1, р. 266]. Тем самым ряд событий, который произойдет с героиней за текущие сутки, всего лишь отсрочит повторное явление Ловчего духа, но уже не как таинственного пришельца, а как ангела смерти, психопомпа, забирающего души в загробный мир.

Главная цель пьесы — демифологизация национального образа Матери-Ирландии посредством переосмысления жертвы Медеи: Хестер поведала

призраку Джозефа, что забывает Большую Джози с каждым днем [1, р. 320]; фигура матери для нее словно соткана из дымки — это тень прошлого, которым она ни с кем не желает делиться. Единственное, что у нее осталось от родительницы, — это цыганская лирика, воспевающая мимолетность жизни на болотной пустоши. Когда Хестер перерезает горло Джози в финале пьесы, она делает это не столько из мести Картейджу, сколько для спасения дочери от диалектики жизни, обусловленной повторением проклятия. Трагический образ цыганки в финале пьесы делает ее похожей на привидение — героиня окончательно исчезает из физического мира, а ее самоубийство становится ритуалом освобождения [1, р. 341].

Карр в своем творчестве смогла интертекстуализировать характеры ирландских персонажей, привлекая к анализу образы из античной и классической пьес. Мидленд для драматурга стал тем подготовительным этапом, ступенью, на которой сверхъестественное тесно переплелось у Карр с трагедией рода, а именно с трагедией «мужчин и женщин»; по словам самой писательницы, «единственное существенное в нас — это то, что мы умрем и что все для нас станет ошибкой» [5, р. 56]. Таким образом, смерть персонажей становится единственно значимым исходом их вечных поисков: контрапункт жизни и смерти в судьбе Порции Кохлан — осуществление выбора главной героини; превращение Хестер Суэйн в призрак, дух предков — исполнение пророчества Большой Джози.

Судьба персонажей М. Карр не только отражает внутренние конфликты, беспокойности и страхи, но и вскрывает пересечения семейных и общественных отношений, в которых сила обстоятельств вынуждает героев действовать вопреки их жизненным установкам. Однако доминирующий в структуре пьес мифологический план, составляющими которого являются речной и болотный хронотопы, замкнут в самом себе. Следовательно, персонажи становятся узниками рокового часа, в который они смогут обрести собственное архетипическое начало (как например, Порция — мужское, а Хестер — женское).

Серией пьес, посвященных Мидленду, М. Карр, с одной стороны, открывает жизнь обитателей ирландской общины, в которой индивидуальности борются за свое существование, свои обычаи, свою память о родном месте; а с другой — как женщина-драматург раскрывает стихийность женского начала, которое является надежной скрепой мифологического и национального измерений Ирландии.

### Библиографический список

#### *Источники*

1. Carr M. Plays One: «Low in the Dark», «The Mai», «Portia Coughlan», «By the Bod of Cats...». London: Faber and Faber, 1999. 341 p.
2. Антология современной британской драматургии [Электронный ресурс] / М. Карр. Порция Кохлан. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4609788> (дата обращения: 01.12.2018).

*Литература*

3. *Lojek H.* The Spaces of Irish Drama: Stage and Place in Contemporary Plays. N.-Y.: Palgrave Macmillan, 2011. 181 p.
4. *McGuinness F.* Writing in Greek: «By the Bog of Cats» // The Theatre of Marina Carr. Dublin: Abbey Theatre, 1998. P. 87–88.
5. *Sihra M.* Marina Carr in Conversation with Melissa Sihra // Theatre Talk: Voices of Irish Practitioners / ed. by Lilian Chambers, Ger FitzGibbon and Eamonn Jordan. Dublin: Carysfort Press, 2001. P. 56–63.
6. *Wallace C.* Tragic Destiny and Abjection in Marina Carr's «The Mai», «Portia Coughlan» and «By The Bog of Cats...» // Irish University Review. 2001. № 2 (31). P. 431–449.
7. *Рус А., Рус Б.* Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. М.: Энигма, 1999. 480 с.
8. *Чернец Л.В.* Тип персонажа и его эволюция // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2016. № 4. С. 8–16.

**References***Istochniki*

1. *Carr M.* Plays One: «Low in the Dark», «The Mai», «Portia Coughlan», «By the Bog of Cats...». London: Faber and Faber, 1999. 341 p.
2. Antologiya sovremennoj britanskoj dramaturgii [E'lektronny'j resurs]. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4609788> (data obrashheniya: 01.12.2018).

*Literatura*

3. *Lojek H.* The Spaces of Irish Drama: Stage and Place in Contemporary Plays. Palgrave Macmillan, 2011. 181 p.
4. *McGuinness F.* Programme Note for «By the Bog of Cats» // Theatre of Marina Carr. Dublin: Abbey Theatre, 1998. P. 87–88.
5. *Sihra M.* Marina Carr in Conversation with Melissa Sihra // Theatre Talk: Voices of Irish Practitioners / ed. by Lilian Chambers, Ger FitzGibbon and Eamonn Jordan. Dublin: Carysfort Press, 2001. P. 56–63.
6. *Wallace C.* Tragic Destiny and Abjection in Marina Carr's «The Mai», «Portia Coughlan» and «By The Bog of Cats...» // Irish University Review. 2001. № 2 (31). P. 431–449.
7. *Ris A., Ris B.* Nasledie kel'tov. Drevnyaya tradiciya v Irlandii i Uehl'se. M.: Enigma, 1999. 480 s.
8. *Chernets L.V.* Tip personazha i ego ehvolyutsiya // Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie. 2016. № 4. S. 8–16.

**A.S. Yakunin****Intertextuality and Mythopoetics of the Midland Trilogy by Marina Carr**

The article tackles the allusions in the plays «The Mai» (1995), «Portia Coughlan» (1996) and «By the Bog of Cats» (1998) by a modern Irish playwright M. Carr. The plays are considered in comparison with the ancient tragedy and comedy by W. Shakespeare. The research dwells on the interpretation of the motive of redemption in mothers — characters of the literary works, which the dramatist reveals through the Irish myth.

*Keywords:* allusion; Irish drama; intertextuality; symbolic plan; «midland» trilogy.