

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

PHILOLOGY

LITERARY STUDIES

УДК 821.161

И. С. Криштоп, кандидат филологических наук, доцент
Учреждение образования «Барановичский государственный университет», ул. Войкова, 21,
225404 Барановичи, Республика Беларусь, +375 (29) 798 63 17, inessa_top@mail.ru

РОЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СЬЮЗЕН-ЛОРИ ПАРКС

В данной статье исследовательский фокус направлен на изучение пьес американского драматурга Сюзен-Лори Паркс, в творчестве которой акцентируются проблемы самоидентификации, взаимоотношения разных групп общества, социальная несправедливость, несовпадение поступков и убеждений, вопросы ответственности, долга и семьи. Установлено, что в произведениях «Забава по-американски» и «Победитель/неудачник» автор стремится не только точно воспроизвести и проанализировать исторические события, связанные с личностью Авраама Линкольна и периодом рабовладения в США, но и передать парадоксы человеческой жизни. Поэтому в художественном мире писателя имеет место отказ от строгой документальности и линейности, переход от социально-культурной к частной хронологии и наоборот. Для главных персонажей пьес, как и подлинных исторических лиц, личная трагедия становится закономерным результатом влияния внешних обстоятельств.

Ключевые слова: Сюзен-Лори Паркс; историческая пьеса; интертекстуальность; самоидентификация; деконструкция истории; эстетические ориентиры.

Библиогр.: 13 назв.

I. S. KryshTOP, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Baranovichi State University, 21 Voykova Str., 225404 Baranovichi, the Republic of Belarus,
+375 (29) 798 63 17, inessa_top@mail.ru

THE ROLE OF A HISTORICAL FIGURE IN SUSAN-LORI PARKS'S WORKS

The article focuses on the plays of the American playwright Suzan-Lori Parks, whose works reveal the problem of self-identification, relationships between different racial groups, social injustice, discrepancy in actions and beliefs, issues of responsibility, duty, and family. It has been proved that in the plays "The America Play" and "Top-dog/Underdog" the author does not only seek to accurately reproduce and analyze the historical events associated with the personality of Abraham Lincoln and the period of slavery in the United States, but she also conveys the paradoxes of the human life. Therefore, in the playwright's artistic world there is a rejection of strict documentary and linearity, a transition from socio-cultural to private chronology and vice versa. Personal tragedy becomes a natural result of the influence of external circumstances for both the main characters of the plays and famous historical figures.

Key words: Susan-Lori Parks; historical play; intertextuality; national identity; deconstruction of history; aesthetic guidelines.

Ref.: 13 titles.

Введение. Пьесы, посвященные историческим событиям и/или знаменитым личностям прошлого, занимают значимое место в драматургии XX—XXI веков. При большом тематическом и стилистическом разнообразии в них отчетливо прослеживается ряд устойчивых черт: как правило, исторический материал используется для решения нравственных и философских проблем, поэтому конкретные исторические факты становятся не только поводом для размышления над общечеловеческими вопросами, но и отражают поиск национальной и культурной идентичности, утверждают релевантную ценностную шкалу.

Согласимся с мнением американского писателя Сьюзен-Лори Паркс (р. 10.05.1963), которая считает, что театр — это место, которое лучше всего позволяет понять, как «устроен мир, что в нем происходит» [1, с. 673]. Действительно, произведения драматургии нередко становятся континуумом идей и мотивов, отражающих важнейшие для эпохи события. Соответственно, реальность в пьесах неизменно переосмысливается, а их авторы выступают в качестве интерпретаторов исторических фактов.

Однако в рамках постмодернистской теории утвердился постулат о том, что историческая реальность основана на субъективном представлении отдельных ее событий, поэтому объективная версия реальности, в том числе исторической, может быть достигнута только с помощью множества точек зрения. Данный постулат поясняется известным теоретиком постмодернизма Жаном Бодрийяром: «История — это наш утраченный референт, то есть наш миф. <...> ...история отошла от дел, оставив после себя индифферентную туманность, пронизанную потоками, но лишенную своих референций... <...> ...одна лишь ностальгия накапливается без конца» [2]. Следовательно, поле взаимодействия литературы и истории все же «есть открытая система, и соотносятся они в этой системе, прежде всего, как два домена культуры: меняется культура, меняется и их взаимодействие» [3, с. 63]. Однако вне зависимости от периода создания, мировоззренческих установок и жанровой принадлежности любой литературный текст является источником смыслов-образов различных культурных пластов, образующих уникальные сочетания за счет ассоциаций, аллюзий и аллегорий, ценностных ориентиров и т. д.

Современная драматургия использует различные приемы создания сюжета: линейный, нелинейный, документальная драма и др. Многие пьесы «организованы как римейки, пастеши, продолжения» [4, с. 212]. Согласно Э. Рамси, драматурги готовы «переходить какие бы то ни было границы в поиске новых средств» [5, с. 71]. По мнению таких литературоведов, как Ю. Корзов, И. Скоропанова, М. Липовецкий, А. Самарин, создана своеобразная поэтика постмодернистской драматургии, в которой особые позиции «занимает описание параллельных миров, свободного сознания и критики его утопического характера, акцентируется внимание на языке», отмечается стремление «к экспериментированию и жанровому синтезу» [4, с. 210, 215], «эстетические мутации», «диффузия больших стилей», «ироничное цитирование» [6, с. 178]. Более того, смена социокультурной ситуации и художественной парадигмы делает возможным расставить акценты в развитии драмы: «практически исчезла сатирическая комедия, модифицировалась документальная драма, вновь утвердилась монодрама, активизировала свою роль драма абсурда, появились пьесы-ремейки» [7, с. 5]. При этом остаются востребованными такие классические приемы, как воссоздание действительности согласно методу существования «четвертой стены»; рассказчик, стремящийся разделить свой опыт со зрителями; переплетающиеся монологи.

Цель данной работы — определение специфики художественного воплощения исторических личностей в творчестве американского драматурга, сценариста, музыканта и прозаика С.-Л. Паркс.

Материалы и методы исследования. Эмпирическим материалом для исследования выступили пьесы Сьюзен-Лори Паркс «Забава по-американски» (“The America Play”, 1993), «Победитель/неудачник» (“Topdog/Underdog”, 2001), которые на данный момент не имеют профессиональных переводов на русский и белорусский языки.

В работе использован метод описательной поэтики, направленный на анализ текстов в соответствии с заявленной целью; герменевтический метод ориентирован на интерпретацию художественных произведений; культурно-исторический метод обеспечил видение литературных текстов как документов определенной эпохи; метод интертекстуального анализа позволил сформулировать исторический подтекст рассматриваемых пьес.

Результаты исследования и их обсуждение. Сьюзен-Лори Паркс принадлежит к племени афроамериканских писателей, которые не «воюют» с расовыми стереотипами, а играют с ними. В ее творчестве архетипы и персонажи-клише органично дополнены элементами мифологии и ритмами джазовой музыки [8, с. 203].

Первая пьеса С.-Л. Паркс была поставлена в 1989 году в одном из театров Бруклина, а в 2002 году она стала первым афроамериканским автором, награжденным Пулитцеровской премией за пьесу “Topdog/Underdog”. С.-Л. Паркс написала около 20 работ, в которых акцентируются проблемы расовой и культурной идентификации, взаимоотношения разных групп общества, социальная несправедливость, несовпадение поступков и убеждений, вопросы ответственности, долга, веры, мечты и семьи.

Действие двухактной пьесы С.-Л. Паркс «Забава по-американски» происходит в художественном пространстве под названием «Великая яма истории» (“The Great Hole of History” [8]), которую вырыл главный персонаж — афроамериканский могильщик, известный как Отец-подкидыш (The Foundling Father).

Обращает на себя внимание название первого акта пьесы «Акт Линкольна» (“Lincoln Act” [8]). Стремление Отца-подкидыша подражать 16-му президенту США объясняет название: могильщик был настолько потрясен историей убийства известного политика, что согласился участвовать в театральной реконструкции трагического события. Более того, он внешне похож на Линкольна: “*There was once a man who was told that he bore a strong resemblance to Abraham Lincoln. <...> He was tall and thinly built just like the Great Man*” [8]. Однако с помощью антитезы автором акцентируется социальная и профессиональная дистанция между реальным и вымышленным героями: “*The Great Man by trade was a President. The Lesser was a Digger by trade*” [8].

Люси, героиня пьесы, подчеркивает заикленность Отца-подкидыша на Аврааме Линкольне, образ которого конструируется на основе многочисленных аллюзий, порой имеющих иронические коннотации: “*The Lesser Known had this time taken to wearing a false wart on his cheek in remembrance of the Great Manswart. When the Westerners noted his wart they pronounced the 2 men in virtual twinship*” [8]. Очевидно, что С.-Л. Паркс акцентирует детали внешности и особенности костюма президента США, но при этом практически не акцентирует черты его характера, поступки и заслуги. Единственной существенной характеристикой этой исторической личности является указание на ее величие. Однако автор не поясняет, в чем конкретно оно заключается: “*And the Great Mans deeds had transpired during the life of the Great Man somewhere in past-land that is somewhere «back there» and all this while the Lesser Known digging his holes bearing the burden of his resemblance all the while trying somehow to equal the Great Man in stature, word and deed going forward with his lesser life trying somehow to follow in the Great Mans footsteps that were course behind him*” [8].

Следует обратить внимание и на отсутствие собственного имени у главного героя: С.-Л. Паркс обозначает его как «Отец-подкидыш» или «Малоизвестный человек». При этом с помощью постановки эпизода, связанного со смертью Авраама Линкольна, Отец-подки-

дыш громко заявляет о себе: могильщик становится причастным к созданию истории Северо-Американского континента, из которой в XVII—XIX веках афроамериканцев фактически вычеркнули, удалили. Важной деталью является и то, что реконструкция сцены убийства Линкольна с участием Отца-подкидыша всегда пользовалась особым успехом: герой не только прославился, но и стал вполне богатым человеком.

Таким образом, участие в «забаве по-американски» позволяет главному герою «заполнить» один из важнейших пространственно-временных образов в творчестве Сьюзен-Лори Паркс — «Великую яму истории», которая отражает «кризис самоотождествления» [9] национальных меньшинств и становится метафорой насильственного лишения афроамериканцев культурного наследия и идентичности.

Однако в интерпретации Сьюзен-Лори Паркс «пустая яма» означает и корректировку событий прошлого: на современном этапе сама история выстраивается и пересказывается заново, ее интерпретация зависит от новых обстоятельств [10, с. 125—126]. Например, рассказывая о собственном прошлом от третьего лица, Отец-подкидыш уточняет, что все мужчины в его семье копали могилы, его сын Бразил начинает заниматься этим делом, т. е. у афроамериканцев есть то, что можно передать по наследству, — профессия.

Более того, во втором акте благодаря стараниям Бразила «Великая яма истории» трансформируется в «Великий зал чудес» (“The Great Hall of Wonders” [8]): молодой человек откапывает останки Джорджа Вашингтона, пакты о мире и объявлении войны, соглашения между государствами, бумаги о торговых сделках, акты об освобождении рабов, медали за храбрость, коробку с драгоценностями, на которой выгравированы инициалы «А. Л.» (“A. L.”). Соответственно, идентификация артефактов истории США существенно дополняет историю существования афроамериканцев на континенте Западного полушария. Более того, в заключительной сцене коллекцию пополняет «новейшее чудо» — большая черная дыра в голове могильщика. Она не только подобна той, что образовалось у Авраама Линкольна после выстрела Бута (“*our newest Wonder: One of thuh greats Hissself!*” [8]), но и становится поводом для скорби всей нации: “*Note: thuh last words. — And thuh last breaths. — And how thuh nation mourns*” [9]. Таким образом, С.-Л. Паркс утверждает идею необходимости включения в широкий исторический контекст не только трагических событий из жизни известных белых американцев, но и фактов, связанных с культурным наследием иных социальных и расовых групп.

Если первый акт состоит из одной сцены, представленной в форме монолога главного героя, то второй акт «Зал чудес» (“The Hall of Wonders”), написанный в форме диалога между бывшей женой Отца-подкидыша Люси и его сыном Бразилом, разбит на семь сцен. Его отличительной чертой является широкое использование приема «повторение и пересмотр» (Rep & Rev (Repetition & Revision)). Например, сцена второго акта под названием «Эхо» (“Echo”), содержащая эпизод из пьесы «Наш американский кузен» (“Our American Cousin”) английского драматурга Тома Тейлора, повторяется три раза, т. е. становится своеобразным рефреном. Каждый раз в конце сцены «Эхо» Отец-подкидыш благодарит зрителей за то, что они пришли на постановку, цитирует известные слова «Великого человека» и заявляет, что пуля не только убила президента, но и проделала «большую черную дыру», которая стала наследием всех американцев вне зависимости от расовой принадлежности.

Сьюзен-Лори Паркс считает, что история пишется теми, кто находится у власти. Поэтому большая часть истории афроамериканцев продолжает игнорироваться. Более того, как считает драматург, любая пьеса — это способ создания и переписывания истории [11, с. 209], поэтому в произведении «Забавы по-американски» с помощью образа известной личности акцентируется не только сам факт детерминированности человеческой истории, но и утверждается ответственность каждого за ее дальнейшее развитие.

В пьесе «Победитель/неудачник» (“Topdog/Underdog”) автор продолжает рассуждать о влиянии связанных с Авраамом Линкольном трагических событий на ход американской истории. Интересно, что место действия в пьесе обозначено автором как «здесь» (“here”), время действия — «сейчас» (“now”) [12].

Несколько трансформируя характерную для американского театра технику раздвоения личности главного героя посредством представления его alter ego, Сьюзен-Лори Паркс описывает конфликтные отношения между родными братьями Линком (Link) и Бутом (Booth), чьи имена, в свою очередь, отсылают к личности 16-го президента США Авраама Линкольна и его убийцы — актера Джона Уилксона Бута. Очевидно, что в пьесе имеет место метафоризация онимов, основанная на «определенных ассоциативных представлениях» [13, с. 56]: отец братьев предрешил их судьбы, дав им имена врагов. Кроме того, оставив своих детей на произвол судьбы, родители Линка и Бута лишили их важнейшей опоры — системы семейных ценностей.

Лейтмотивом произведения становится уходящее корнями в давнюю традицию братское соперничество (Каин и Авель, Ромул и Рем и т. д.). В первой сцене описывается, как Бут целится в старшего брата. Это свидетельствует о его жестокости, агрессивности и нетерпимости по отношению к белым людям: брат был в гриме (белый цвет лица, борода) и одет как 16-й президент США (пальто, шляпа).

Как считает младший брат, Линк устроился на «странную» работу: он так же, как и герой пьесы «Забава по-американски», участвует в постановке убийства Авраама Линкольна. Для этого Линк в образе 16-го президента часами сидит в витрине торгового центра в ожидании очередного «убийцы»: *“He is dressed in an antique frock coat and wears a top hat and fake beard, that is, he is dressed to look like Abraham Lincoln”* [12]. Поскольку Линк — афроамериканец, то его работодатели настаивают на использовании «белого» макияжа. Красноречивой является деталь об оплате труда: он зарабатывал меньше, чем белый человек, прежде занимавший эту позицию. Более того, Бут считает оплату унижительной, хотя сам «предпочитает» добывать деньги воровством: *“I stole and I stole generously”* [12].

Игра «Трехкарточный монте», в которой Бут мечтает стать настоящим профессионалом, — это метафора отношений братьев: Бут недостаточно проворен, чтобы контролировать карты, а Линкольтн недостаточно быстр, чтобы уследить за своим братом, который в конце пьесы убивает его.

Взаимоотношения в паре Линкольтн—Бут во многом коррелируют с конфликтом между белыми людьми и рабами: братья воплощают разные системы ценностей, которые сформировались в результате парадоксов в развитии американской нации [11, с. 211]. Бут утверждает, что именно его расовая принадлежность и рождение в бедной семье — основные преграды на пути к успеху, в то время как Линк убежден, что самое важное — усердная работа и надлежащее поведение. Старший брат, как и Авраам Линкольтн, стойко преодолевает трудности, с которыми сталкивается. В отличие от Бута он умен и рассудителен: *“You think you can learn them just by watching and just by playing but there is more to them cards than that. <...> Fake beard. Top hat. Dont make me into no Lincoln. I was Lincoln on my own before any of that”* [12]. Готовность Линкольтна согласиться с нелепыми идеями младшего брата, снисходительная манера общения подчеркивают его мудрость. В свою очередь Бут посредством нарушения законов мстит обществу за социальное и расовое неравенство, на которое его «обrekli» родители. Соответственно, автор включает в текст мотив детской психологической травмы, которая деструктивно влияет на способность выстраивать гармоничные отношения во взрослой жизни.

Наибольший интерес представляет отношение братьев к истории. Во-первых, единственной книгой в квартире, где они проживают, является семейный фотоальбом. Во-вторых, стремление Бута изменить свое имя на Шанго (имя бога грома) указывает на то, что он хочет избавиться от воспоминаний о болезненной истории рабства. Известно, что многие афроамериканцы меняли свои имена, отказываясь от европейских имен, данных рабовладельцами их предкам.

Заключение. Несмотря на документальность отдельных эпизодов пьес «Забава по-американски» (“The America Play”), «Победитель/неудачник» (“Topdog/Underdog”) и присутствие в произведениях реальных исторических личностей, Сьюзен-Лори Паркс стремится не столько к их точному воспроизведению и анализу, сколько старается передать парадоксы человеческой жизни. Поэтому в ее творчестве имеет место не тотальная деконструкция истории, а поиск аксиологических ориентиров. Прошлое и настоящее становятся неразделимыми — герои достаточно свободно перемещаются во времени и пространстве: имеет место отказ от линейности, переход от социально-культурной к частной хронологии и наоборот.

В творчестве драматурга вопросы долга, ответственности и семьи представлены сквозь призму судеб известных исторических личностей, что в значительной степени углубляет конфликт за счет коннотаций, непосредственно обусловленных ими. Сьюзен-Лори Паркс использует отсылки к историческим личностям для акцентирования универсальности конфликтов, которые не зависят от социальной, расовой, культурной принадлежности человека. Для главных персонажей, как и подлинных исторических лиц, личная трагедия становится закономерным результатом влияния внешних обстоятельств. При этом неизменно подчеркивается социальная ответственность каждого человека и его способность влиять на ход истории.

Список цитированных источников

1. *Buckner, J.* Susan-Lori Parks : Essays on the Plays and Other Works Edited by Philip C. Kolin (review) / J. Buckner // African American Review. — 2013. — Vol. 45. — P. 669—671.
2. *Бодрийяр, Ж.* Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. — Режим доступа: <http://www.etextlib.ru/Book/Details/27187>. — Дата доступа: 12.12.2020.
3. *Никуличев, Ю. В.* Время, бытие, быт в зеркалах русской литературы XIX в. / Ю. В. Никуличев // История России XIX—XX веков: новые источники понимания. — М. : Моск. обществ. науч. фонд, 2001. — С. 57—63.
4. *Самарин, А. Н.* Поэтика постмодернистской драматургии как дискуссионная проблема / А. Н. Самарин // Вопр. рус. лит. — 2013. — № 26 (83). — С. 207—216.
5. *Рамси, Э.* Краткий обзор стратегий развития драматургии в США / Э. Рамси // Американская драматургия: новые открытия : материалы междунар. науч.-практ. конф., 25—27 нояб. 2011 г. / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Ю. А. Клейман. — СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 67—72.
6. *Чотчаева, М. Ю.* Постмодернизм в культуре и литературе современности / М. Ю. Чотчаева, В. Т. Соновская // Вестн. АГУ. — 2017. — Вып. 2 (217). — С. 177—182.
7. *Гончарова-Грабовская, С. Я.* Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI в.) : учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. — Минск : Выш. шк., 2021. — 271 с.
8. *Parks, S.-L.* The America Play [Electronic resource] / S.-L. Parks. — Mode of access: <http://professormalone.com/images/The-America-Play-2.pdf>. — Date of access: 12.11.2022.
9. *Халилов, В. М.* Современная американская драма: социально-политический аспект / В. М. Халилов // Россия и Америка в XXI веке. — 2022. — Вып. 1. — Режим доступа: <https://rusus.jes.su/s207054760018948-9-1/>. — Дата доступа: 12.11.2022.
10. *Ghasemi, M.* History plays as/or Counter history Plays : a Study of Susan-Lori Parks's Major Plays / M. Ghasemi // J. of Language and Literature. — 2014. — Vol. 24. — P. 123—135.
11. *Aslan Uslu, G.* Re-membering and re-writing black (hi)stories in the works of Suzan-Lori Parks and Kara Walker / G. Aslan Uslu // Beşeri bilimler ekseninde güncel araştırmalar : kuramlar, kavramlar, uygulamalar / ed. by B. Tunçsiper, D. İnan. — 2020. — P. 203—212.
12. *Parks, S.-L.* Topdog/underdog [Electronic resource] / S.-L. Parks. — N. Y. : Dramatists Play Service INC. — Mode of access: <https://bbenglishmctier.files.wordpress.com/2017/03/topdog-underdog.pdf>. — Date of access: 12.11.2022.
13. *Кудрявцева, А. А.* Имя собственное как объект метафоризации / А. А. Кудрявцева // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2 : Языкознание. — 2010. — № 1 (11). — С. 55—59.

Поступила в редакцию 22.12.2022.