

ZBIGNIEW LANDOWSKI

**Постмодернистическая концепция хронотопа пьесы
Сад Аллаха Ваннуса *Мугамарат рас аль-мамлюк Джабир*¹**

Abstract

**Timespace in Sa'd Allāh Wannūs's dramatic work
*Muḡāmarat ra's al-mamlūk Ġābir***

This is a study of literary chronotop in a contemporary arabic drama. It is focused on the centrality of the question of time and space in general, and the artistic activity in particular, in the context of the Post-modern literature. The major aim of this paper is to analyse the structure of the continuum and fluctuation of time and space in this particular drama, taking the post-modern method in theory of literature into account. In his dramas, Sa'd Allāh Wannūs (d. 1997), often used modern means of artistic expression, and this paper presents a new, structural approach to the study of one of them – manipulation of continuum. Though there is no proof whatsoever that Wannūs and the post-modernists knew each other's works, they shared a striking unity of thought and their views on time and space bore a great similarity. According to the author, the same also applies to the question of the “open” character of artefacts, a feature common both for the works Wannūs and the publications of post-modern theories.

Умерший несколько лет тому назад известный сирийский драматург Сад Аллах В а н н у с, номинированный к Нобелевской премии в области литературы, в своих поздних драматических сочинениях был предвестником и выразителем

¹ В статье использованы материалы из реферата автора “Постмодернистическая концепция пространственно-временного континуума в пьесе *Мугамарат рас аль-мамлюк Джабир* Сад Аллаха В а н н у с а, прочитанного на международной научной конференции Национальной Академии Украины «Сходознавчі читання А. Кримського» в Киеве 3 июня 2004 года.

новейших тенденций и направлений современного искусства, в том числе постмодернизма.

Его пьеса *Мугамарат рас аль-мамлюк Джабир*, (*Muğāmarat ra's al-mamlūk Ğābir*) (“Приключения головы мамлюка Джабира”²), появилась в 1970 г. Именно она может служить прямым доказательством применения ее автором постмодернистического творческого метода в создании ее формально-структурной и содержательной сферы, особенно в аспекте ее пространственно-временного континуума. Мы ограничиваемся исследованием исключительно этой проблематики, опираясь на анализе и интерпретации сюжетосложения этого драматического сочинения.

Композиция хронотопа³ в отдельных произведениях Ваннуса играет особенную роль, структура пользования временем и местом в его повествовании заслуживает особого внимания.

Подход Ваннуса в этой пьесе к проблематике пространства и времени является типической реализацией концепции постмодернистического искусства, «открытого» произведения в области драматургии. В нижеприведенном анализе мы опираемся на дефиниции постмодернизма Ж. Дерриды, Ж. Бодрийяра и французского философа Ж.-Ф. Лиотара, опубликованной в докладе *Постсовременное состояние (Condition postmoderne*⁴), особенно в той части, которая касается времени:

„Референция [рассказов] может, безусловно, принадлежать прошедшему времени, но в действительности она всегда современна акту „здесь и теперь”, который всякий раз проявляет эфемерную темпоральность, простирающуюся от „Я слышал, что...” до „Сейчас вы услышите...”

Вышеуказанная пьеса, по нашему мнению, выражает постмодернистическую тенденцию в искусстве конца XX века. Мы анализируем и интерпретируем проблематику времени и пространства, считая ее наиболее выразительной и однозначной для поддержания тезы о постмодернистическом характере драматического сочинения *Приключения головы мамлюка Джабира* Сад Аллаха Ваннуса.

² Традиционный перевод Т. Путинцевой и Т. Музаэна, изданный в 1984 в Москве, имеет название “Голова Мамлюка Джабера”.

³ Здесь пользуемся определением М. Бахтина термина хронотопа как: “[...] художественного единства литературного произведения в его отношении к реальной действительности [...] Временно-пространственные определения в искусстве и литературе [...] всегда эмоционально-ценностно окрашены” – М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, с. 391

⁴ J.-F. Lyoterd, *La condition postmoderne*, Paris 1979, с. 61.

Синопис

Действие пьесы *Приключения головы мамлюка Джабира* происходит в кофейне, где посетители (зрители и актеры) ожидают прибытия рассказчика (*аль-хакавати*) и его рассказа. Повествование этого рассказчика происходит как „театр в театре” – постановка на сцене. Спектакль помещен в арабский средневековый Багдад, а основанием его фабулы является жизнь главного героя Джабира. В городе происходит конфликт между властями – халифом Шабаном аль-Муктадиром би-Аллахом и его визирем. Визирь решает попросить помощи у чужих персидских войск, но у него нет возможности передавать вести их главе – королю персов, Мункатиму Ибн Давуду. Джабир берет эту задачу на себя, и прячет написанное на коже головы сообщение под отросшими волосами. После переедания просьбы о помощи он гибнет от руки персидского палача – по желанию визиря из Багдада, которое также было написано на его голове, под волосами, так что Джабир не знал содержания послания.

Пьеса включает в себя и много других основных элементов, характерных для постмодернизма: стремление к выявлению условного характера литературных форм, фабулы, нарратива, интерес к смешанным жанрам и стилям, частое использование цитат, иронии, пародии, пастиша, принципов монтажа, обращение к историческим стилям⁵, а также оперирование литературными кодами предшественников как средством художественного моделирования. Современный театр отражает все противоречия современного мира. С одной стороны, возрастающая интеграция экономики ведет к созданию единой культуры всего мира, с другой – наступает быстрое развитие региональных культур. История театра XX века прошла под знаком поиска, поэтому в современной ситуации можно считать общепризнанным утверждение о том, что специфика драмы (и всей художественной литературы) „не раскрывается через какое-либо единственное, статическое, раз навсегда данное определение; границы, содержание и объем этого понятия исторически изменяются, а одни и те же признаки не обладают раз навсегда данной эстетической спецификой, но обретают различные значения на разных этапах развития культуры”⁶. Другими словами, мы предполагаем, что ранее опубликованные исследования, не учитывающие постмодернистического характера творчества Ваннуса, не являются единственными и каноническими интерпретациями, а найденные доказательства существования постмодернистического творческого метода сирийского драматурга, только подтверждают высокий уровень мастерства писателя и его живую связь с мировой современностью – в том числе и в искусстве. „Специфика постмодернистской теории театра, как в принципе и всякой

⁵ A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, Warszawa 1991.

⁶ Ю.М. Лотман, *Избранные труды*, т. 1, Таллинн 1992, с. 203.

авангардистской теории, заключается прежде всего в попытках дать научное обоснование новейшим экспериментам в данной области, – иными словами: найти теоретическое объяснение современной театральной практике.⁷

Чтобы разгадать тайну творческой устремленности автора и художественного смысла текста необходимо исследовать и часть его основной структуры – его хронотоп, закономерности основ временной и пространственной организации содержания пьесы.

С первым признаком постмодернизма встречаемся сразу после начала драмы – в дидаскалиях, Ваннус “определяет” место и время действия следующим образом: „действие происходит в наше дни и в средние века, в Багдаде и в стране персов”⁸, и одновременно открыто сообщает неопределенность времени начала театрального действия („Начало собственно точно не обозначено поэтому музыка может длиться неопределенное время”⁹).

Во временной организации текста особую роль играют его начало и конец. Как пишет В.А. Грехнев, „Исходная и конечная части художественного построения, всегда попадают под сильный смысловой акцент. Они отграничивают событие, переживание или действие в безграничном потоке внешней и внутренней реальностей, оттеняя целостность художественного творения. Это своего рода «рама», и очертания ее могут быть «твердыми» или «размытыми»”¹⁰. Начало произведения имеет форму обстоятельного развертывания экспозиции, очевидную “открытость” – неопределенность, отсутствие каких-либо временных ограничений. Прошлое и современность связано тесным узлом, время не имеет начала – решение и интерпретацию оставлено зрителю, режиссеру, актерам.

Похоже поступил В а н н у с и с окончанием пьесы – финал драмы незавершен: в последней фразе драмы официант говорит: „И вам тоже... спите спокойно. До завтра”¹¹. Такая открытая перспектива позволяет в ретроспекции обозревать художественное целое, участвовать в очередном действии пьесы – неизвестном и недосказанном; но, обязательно, произойдет в настоящем или будущем времени.

Специфика начала и окончания этого произведения выражается „неопределенностью, открытостью, незавершенностью, стиранием пространственных и временных границ.”¹² Согласно новой поэтике корифея постмодернистической литературы У. Э к о¹³, пьеса В а н н у с а – это произведение „открытое”

⁷ И.П. Ильин, *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*, Москва 1998, с. 188.

⁸ С. Ваннус, *Muğamarat ra's al-mamlūk Ğābir*, в: *Al-A'māl al-kāmila*, т.1, *Al-Ahāliyya*, Dimaşq 1997, изд. I, с. 133.

⁹ Там же с.134.

¹⁰ В.А. Грехнев, *Словесный образ и литературное произведение*, Нижний Новгород 1997, с. 123.

¹¹ С. Ваннус, указ. соч., с. 219.

¹² Л.В. Рязанцева, *Культура XX века – от модерна к постмодерну*, Москва 2000, с. 26.

¹³ У. Е с о, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

– изначально неопределенное и многозначное, которое такой композицией и структурой принуждает зрителей к активному участию в творческом процессе.

Это явление – „открытость” произведений у многих сирийских современных драматургов подтверждает тоже Э. Махут-Мендеская, которая пишет: „*In Arabic drama both creationism and its „current of the absurd” of the Syrian plays form collections of open works, if I may use this concept according to Umberto Eco. Arab creationists, including Syrians, joint fully aware of what following way:*”[...] a modern artist is not only fully aware of what means ‘the opening’ not only does he treat it as something inevitable but he accepts it, thus making it his creative programme and striving to make the most use of it.”¹⁴ „In Syria, Wannūs leaves the audience of the performances numerous possibilities of their interpretation and a lot of creative freedom to stage directors.”¹⁵ В этом конкретном случае неопределенное начало и окончание драмы Ванныса является ярким примером реализации в практике концепции выраженной У. Эко в его теории „отрытого” произведения, характерного для современного постмодернистического искусства.

По словам Ж. Бодрийяра, современность находится „в состоянии симуляции, в которой мы можем только проигрывать все сценарии, поскольку они уже имели место – реально или виртуально”¹⁶, а также театрализацией сегодняшней социально-политической и духовной жизни, когда буквально „все от политики до поэтики стало театральным”.¹⁷ Оттуда в пьесе (впрочем как и в многих других театральных произведениях Ванныса, как на пример в *Al-Malik huwa al-malik*), встречаем „театр в театре”: действие пьесы происходит как спектакль внутри спектакля и даже спектакль в спектакле в спектакле.

Внешняя драма наделена фиктивностью „первого уровня”: является по отношению к внетекстовой реальности вымыслом. Драма-вставка обнаруживает „второй уровень” фиктивности: она является вымыслом помещенным в вымысел внешней драмы.

Первый театр – это место-пространство, в которое приходят зрители и уже в этот момент они попадают уже в спектакль – театрализованное пространство кофейни, спектакль в котором зрители и актеры играют роли настоящих посетителей кофейни. Эту реальность подчеркивает официант, Абу Мухаммад, который разносит чай, кофе и наргиле всем присутствующим. Следующий шаг – в кофейне появляется *аль-хакавати*, одновременно актер и режиссер традиционного, народного театра – его появление становится *de facto* пространством „театра в театре”, хотя еще не существует спектакль внутри спектакля. Когда Му’аннис начинает рассказ и актеры принимаются за исполнение

¹⁴ Там же с. 28.

¹⁵ E. Machut-Mendeka, *The absurdity of politics and the absurdity of existence. The case of the Syrian drama*, „*Studia Arabistyczne i Islamistyczne*”, 1993, 1, с. 47.

¹⁶ Ж. Бодрийяр, *Философия культуры. Становление и развитие*, СПб 1998, с. 230.

¹⁷ И.П. Ильин, указ. соч., с. 184.

роли, в пьесе-рассказе возникает очередной слой пространственно-временной реальности – средневековый, сказочный Багдад: дворцы визира и халифа, улицы и дома города, и – в конце – Персия. Такая стимулирующая игра цитатами (в этом случае из истории Арабов и *Тысяча и одной ночи*), смысловые и пространственно-временные смещения являются – по мнению Н.Б. Маньковской¹⁸ – характерными для постмодернизма.

Оппозиция „основной” и „вторичной” драмы, (или „внешней драмы” и „драмы-вставки”) подчеркивает ее вневременной и внетерриториальный, „открытый” характер.

Общество в пьесе представляется как совокупность зрителей, посетителей кафе, актеров, официанта и рассказчика – это „общество спектакля”¹⁹, в котором „[...] истина, подлинность и реальность больше не существуют”²⁰. Причем надо подчеркнуть, что персонажи „основной” драмы заняты исключительно обсуждением и комментированием „вторичной” драмы – включенного представления пьесы.

Две названные перспективы, разворачиваясь одновременно в двух плоскостях, сценической и повествовательной, дополняют друг друга, и позволяют отразить амбивалентность представленного феномена – вневременности явления основного драматургического конфликта пьесы. Применение этой техники – „сцены на сцене” констатирует принципиальный „дефицит завершенности” обоих текстов как отдельных драм, и в очередной раз подчеркивает открытый характер произведения, как целости и его отдельных элементов.

Время, один из важнейших элементов этого драматического текста и его сценического изображения, имеет двойственную природу и то в двух степенях – сценическое время (время повествования, соответственно — длительность спектакля), и внесценическое (фабульное) время. Сценическое время действия – настоящее вечное, *semper idem*, ограничено обычно до продолжительности времени самого спектакля, но в этом случае оно неопределенно: что считать сценическим временем? Время спектакля как целости? Время рассказа? Время „спектакля внутри спектакля”? Все эти элементы имеют собственное сценическое время, которое взаимосвязаны, но не в четких авторских рамках, а в виде „диалога времени” – когда зритель, актеры и *al-ḥakawātī* постоянно переступают барьеры времени, и время рассказа является вневременным, внеисторическим и внесценическим.

Такая многостепенная дихотомия времени – редкое достижение в области композиции хронотопа современного арабского театра – определяет концепцию Wannūsa непрерывности тесного сплетения культурного и исторического времени в мире современного человека – как это подытожил Умберто Эко, проводя прямые параллели между сегодняшним днем и средневековьем²¹: „[...] раз уж

¹⁸ Н.Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, СПб 2000.

¹⁹ Г.Е. Дебор, *Общество спектакля*, Москва 2000, с. 24.

²⁰ Л.В. Рязанцева, указ. соч., с. 26.

²¹ У. Эко, *Средние века уже начались*, „Иностранная литература”, 1994, № 4, с. 266.

прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности”²². Надо тоже заметить, что в *Мугамарот рас аль-мамлюк Джабир* сирийский драматург связал настоящее и прошлое, вводя в текст арабское средневековье. Мастерство автора пьесы находим в согласовании внутренних структур, ритма двойного драматического (внесценического) времени и событийного времени (времен), связанного с ходом спектакля и „спектакля в спектакле”.

Противоположность действия и интриги, фабулы и сюжета, истории внешнего спектакля и рассказа определено соотношением между временной последовательностью элементов в строго хронологическом порядке событий текста-вставки и иллюзии временного порядка в театральном, внешнем представлении. В *Мугамарот рас аль-мамлюк Джабир* характерно для современного перформанса и искусства постмодерна драматическое время не имитируется, а сценическое время остается самим собой. Поэтому появляется возможность расширения рамок сценического времени, не скрытого за художественным вымыслом и внешним проявлением времени на сцене. И – как выразил это Фредерик Джеймисон – „[...] в этом случае две характеристики постмодернизма, на которых я здесь остановился (трансформация реальности в образы и фрагментация времени в серию повторяющихся настоящих), оказываются необычайно созвучными этому процессу.”²³

Время и пространство в произведении Ваннуса подлежат всем правилам «игры» постмодернистической концепции. Творческий метод автора в пьесе отвечает тезе Ф. Джеймисона „[...] его повествования не столько репрезентируют наше историческое прошлое, сколько воспроизводят наши идеи или культурные стереотипы этого прошлого. Культурная продукция вновь погрузилась в наш дух из своих внешних объективаций: монадический субъект больше не может прямо взирать на реальный мир, чтобы найти в нем искомый референт, но должен, как в случае платоновской пещеры, следить за ментальными проекциями этого мира на стенах, в которые он заключен. Если здесь и возможен какой-либо реализм, то это „реализм”, который возникает из потрясения при осознании своего „заточения” и от понимания того, что по тем или иным частным основаниям мы кажемся обреченными разыскивать историческое прошлое в среде поп-образов и стереотипов этого прошлого, которое само по себе всегда остается недостижимым.”²⁴ Таким образом, „[...] Вектор истории не застыл, но расщепился. Общая история, понимаемая как общность исторического сознания, как совместная судьба и устремленность людей, уходит в прошлое. На её месте начинает возникать пестрый коллаж культур и индивидуальных своеобразий (жизненных проектов)”²⁵. Драматическое время „[...] в данном контексте означает

²² У. Эко, *Заметки на полях “Имени розы”*, „Иностранная литература”, 1988, № 10, с. 96.

²³ Ф. Джеймисон, *Постмодернизм и общество потребления*, „Логос” 2000, № 4. с. 67.

²⁴ Там же.

²⁵ Рязанцева, указ. соч.

иной, по сравнению с модерном, образ времени, иное отношение к традиции – не игнорирование, преодоление или консервацию, но – анализ, интерпретацию, восхождение к истокам.”²⁶ Взаимосвязанные – прошлое-настоящее-будущее” это тоже “характерная примета мироощущения людей эпохи постмодерна и создаваемой в эти годы постмодернистской культуры.”²⁷

Особенную роль в структуре времени пьесы играет внутренний „режиссер” спектаклей (и „сцены на сцене” и внешнего спектакля) – человек-книга, человек-текст: *аль-хакавати*. Его роль как управляющего временем обсудим ниже при рассматривании срезов реальности, но уже можно упомянуть о его дополнительной функции – *аль-хакавати* несет в себе, воплощает время, как абсолютную ценность, время универсальное – текстуальное время рассказа (рассказов) („Двигается он медленно, лицо его похоже на страницу той старой книги, которую он кладет на колени. Но оно ничего не выражает, словно это лицо восковой фигуры. Его застывший взгляд холоден, равнодушен. Таким же равнодушным и бесстрастным он остается почти на протяжении всего вечера”)²⁸ Это явление – одно из базовых характеристик постмодернизма („Сейчас я хотел бы вернуться к тому, что рассматривается мною в качестве второй базовой характеристики постмодернизма, а именно его особый способ обращения со временем, который иные могли бы назвать „текстуальностью” или „écriture” (письмом) [...]”)²⁹

Анализируя аспекты композиции временного пространства в *Мугамарат рас аль-мамлюк Джабир Сад Аллаха В аннуса*, его узловую роль, можно предположить, что этот метафорический комплекс его значений амбивалентный: он сопрягает жизнь и смерть, историческое и вечное. В драме ход времени – это связь времен, символизирующая бесконечность движения жизни, как „бытие-к-смерти” („Клянусь аллахом, мы живем только потому, что смерть нас не берет”)³⁰. Кажется что „безыменным” героем пьесы является само время. Время понимается автором, как взаимосвязанные „прошлое-настоящее-будущее” („Все истории связаны между собой”)³¹ – характерного мироощущения людей эпохи постмодерна.³² А „постичь реальность времени, значит распрощаться с платоновской интерпретацией времени как „подвижным образом неподвижной вечности”, утвердить в качестве метанарратива постоянно изменяющуюся, диахроническую, инвариантную, бесконечно сложную реальность.”³³

В произведении В аннуса невозможно разделить сценическое время от внесценического – оба они являются однородной субстанцией, неотъемлемой частью хронотопа драмы.

²⁶ Там же, с. 26.

²⁷ И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001, с. 287.

²⁸ В аннус, указ. соч., с. 136.

²⁹ Ф. Джеймисон, указ. соч., с. 8.

³⁰ В аннус, указ. соч., с. 135.

³¹ Там же, с. 138.

³² И.С. Скоропанова, указ. соч., с. 287.

³³ *Постмодернизм. Энциклопедия*, ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко, Минск 2002, с. 140.

Ваннус поддает и пространство (также, как время) процедуре синкретизации – соединяет в одно целое пространство драматическое (кофейня в Багдаде и средневековый Багдад), пространство сценическое (реальное пространство сцены, где происходит действие-театрализация рассказа), пространство сценографическое (соединение пространства сценического и „пространства для публики” в одно), пространство игровое (пространство, создаваемое актерами, их присутствием и передвижениями, его местом по отношению к другим актерам – соединяя действия актеров исполняющих роли в „спектакле в спектакле” и актеров-посетителей кофейни с *аль-хакавати* и зрителями, будущими неотъемлемой частью сценической игры), пространство текстовое (пространство партитуры-текста-рассказа *аль-хакавати*, представленного в виде материала для слухового восприятия), пространство слуховое (мир „из радио”) и пространство внутреннее (в этом случае касается оно *аль-хакавати* – „сцена на сцене”, где представлено видение определенной истории). Таким образом избегается конфронтация сцены и зала, пространства игры и пространства наблюдения, оставляя режиссеру-постановщику и зрителям свободу „открытого” выбора – конкретная постановка (чтение) *это лишь одно из возможных конкретных сценических воплощений*.³⁴ В *Мугамарат рас аль-мамлюк Джабир* чередуются реальные и фантастические планы, соединяясь в одно театрализованное пространство – пространство мира вневременного и внепространственного, мира с переменчивым, открытым пространством. „Открытость” пространства Ваннус подчеркивает в первых дидактиках (ремарках) пьесы, определяя место исторического действия в Багдаде и стране персов. Возможно, не случайно действие „спектакля в спектакле” происходит в Багдаде, городе, который во время правления багдадских Аббасидов являлся крупнейшей столицей всего арабского мира (его территория в то время в три раза превышала Рим и Константинополь). За Багдадом даже закрепился эпитет – *Обитель мира* (Dar as-Salām), но „тем не менее территория нынешнего Ирака всегда оставалась лимитрофным геополитическим полем. Здесь заканчивался арабский мир и начинались владения персов, турок-османов.”³⁵ Эта символическая роль города и неопределенность второй территории – страны персов, оставляют пространство „пьесы в пьесе” незавершенным, неопределенным – открытым. Одновременно пространство внешнего театра (кофейня) является магическим пространством, где пересекаются пространство фантастическое и драматическое с реальным (официант, радио). Вольфганг Вельш утверждает, что такую *инсценировку пространства, где взаимно-пересекаются гетерогенные миры*³⁶, художники применяют для развития свободы воображения. В произведении Ваннус соединяет два основных (и обычно противопоставляемых) типа пространств – статичное и кинематичное, нарушая все правила классической драмы.

³⁴ О.В. Журчева, *Жанровые и стилистические тенденции в драматургии XX века*, Самара 2001, с. 95.

³⁵ С.А. Модестов, *Геополитика ислама*, Москва 2003, с. 85.

³⁶ В. Вельш, „Постмодерн”. *Генеалогия и значение одного спорного понятия*, „Путь” 1991, № 1, с. 129.

Ваннус в своей пьесе постоянно смещает пространства и времена, вводя разные планы реальностей, смешивая их и перебрасывая мосты между ними. Наиболее выразительным доказательством такой игры с пространственно-временным континуумом является поступок вневременного и внепространственного рассказчика - *аль-хакавати*, который после казни Джабира вынимает из континуума средневековья (в дворце короля персов) голову мамлюка и перемещает ее в реальность кофейни. Хронотоп произведения состоит из двух пространственно-временных сред, „оболочек” доминирующих действий – реальность кофейни и реальность действия в средневековье. Переход от сценического настоящего времени в кофейне к повествовательному времени рассказа сменяется вновь сценическим временем – на этот раз „спектакля в спектакле”. Похожие переходы от одной реальности к другой и обратно происходят в течение всего спектакля; одновременно изменяется и статус рассказчика – из нарратора после начала „спектакля в театре” он превращается в наблюдателя, зрителя. Но когда в окончании пьесы тает сценическая иллюзия, воображения уступают место реальности. Но – какой именно?...

Ниже представлены данные о хронологическом разворачивании хронотопа пьесы – данные таблицы отображают поочередные перемещения между отдельными микрохронотопами, в меру истечения хронологичного сценического времени. Для анализа мы приняли как аксиому существование в драме четырех основных микрохронотопов (их характеристики представлены ниже при анализе срезов реальности):

- реальность мира вообще
- реальность повествования (рассказ *аль-хакавати*)
- реальность спектакля
- реальность драмы-вставки

Как универсальную единицу измерения времени мы приняли условную минуту (ее действительная продолжительность колеблется между 0,25 а 1,5 обычной минуты – зависимо от концепции режиссера-постановщика и игры актеров). Данные не учитывают продолжительности реального времени антракта.

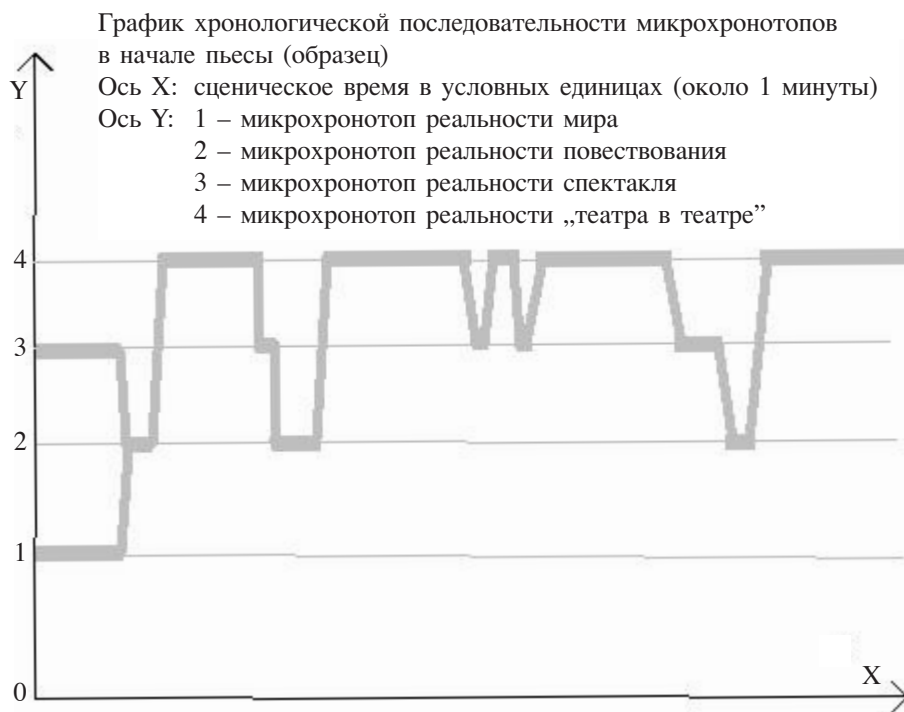
	Сценическое время (в условных минутах)	Хронологическое время (в условных минутах)			
		Реальность мира	Реальность (рассказа)	Реальность спектакля	Реальность драмы -вставки
1	1-6	6		6	
2	6-8		2		
3	8-16				8
4	16-17			1	
5	17-20		3		
6	20-30				10
7	30-31			1	
8	31-33				2

9	33-34			1	
10	34-44				10
11	44-47			3	
12	47-49		2		
13	49-64				15
14	64-66			2	
15	66-67		1		
16	67-72				5
17	72-74			1	1
18	74-77				3
19	77-78			1	
20	78-81		3		
21	81-82			1	
22	82-92				10
23	92-98	1	5		
24	98-118				20
25	118-119			1	
26	119-120				1
27	120-121			1	
28	121-122				1
29	122-123			1	
30	123-128				5
31	128-129		1		
32	129-131				2
33	131-133		2		
34	133-135				2
35	135-137		2		
36	137-142				5
37	142-143		1		
38	143-146				3
39	147-147		1		
40	147-153			6	
41	153-154	1			
42	154-160			6	
43	160-168	8			
44	168-169			1	
45	169-172		3		
46	172-180				8
47	180-181			1	
48	181-183		2		
49	183-191				8

50	191-192			1	
51	192-193		1		
52	193-208				15
53	208-210		2		
54	210-218				8
55	218-221		3		
56	221-229				8
57	229-230			1	
58	230-235				5
59	235-236			1	
60	236-237		1		
61	237-241				4
62	241-242		1		
63	242-243			1	
64	243-244		1		
65	244-252				8
66	252-254		2		
67	254-260				6
68	260-263		3		
69	263-270				7
70	270-271			1	
71	271-274		3		
72	274-282				8
73	282-284		2		
74	284-288			4	
75	288-289		1		
76	289-291				2
77	291-293			2	
78	293-297				4
79	297-298		1		
80	298-299			1	1
81	299-300			1	
82	300-303		3		
83	304-304			1	
84	304-307		3		
85	307-309				2
86	309-311		2		
87	311-313			2	2
88	313-323			10	
89	323-327	4			
		20	57	60	199

Как видно, автор в течение пьесы почти 100 раз перемещает действие между микрохронотопами, доминирует (продолжительностью) реальность средневековья – драмы-вставки. Реальность мира (внешнего) обозначена в минимальной, символической степени. Такая сложная структура пространственно-временного континуума придает произведению необычной динамичности и подчеркивает сверхвременной и сверхпространственный характер авторской концепции хронотопа и континуума вообще.

Для иллюстрации исключительной структуры хронотопа драмы прилагаем схематичный и упрощенный график этих изменений в начале пьесы (весь график занимает несколько страниц):



Л.В. Рязанцева считает, что для постмодернистических произведений характерны: „неопределенность, открытость, незавершенность, стирание пространственных и временных границ. Новизна здесь в той же мере означает движение вперед, сколь и возврат к тому, что было, казалось бы, безвозвратно утрачено модерном. Неактуальной становится идея непрерывности исторического процесса, культура приобретает мозаично-цитатный облик, она охотно прибегает к практике сопоставления различных исторических эпох и традиций мышления.”³⁷. „Постмодернизм как бы размывает границу между жизнью

³⁷ Л.В. Рязанцева, указ. соч., с. 9.

и литературой, непрерывно в игровом плане меняя местами литературность и «жизненность»: литературной оказывается жизнь, а жизненной литература.”³⁸ Характерное вытеснение реальности системой фантомов сознания, стирающих различие реального и воображаемого, замыкающихся на самих себе копий без оригиналов. Пространство и время модернистского текста формируют принципы „оксиморонности”, или же перманентной „конфликтности” – это специфическое „двоемирие”³⁹ воплощает единство времени и пространства хронотопа как единого целого независимо от количества планов и срезов реальности.

В пьесе *Мугамарат рас аль-мамлюк Джабир* находим „еще одну особенность творческого метода постмодернизма – оперирование литературными кодами предшественников как средством художественного моделирования различных исторических и социальных срезов реальности.”⁴⁰

Пространственно-временной континуум этого произведения охватывает несколько слоев-срезов реальности:

- реальность зрителя в театре (его психологическое время, место пребывания – например: интересно/скучно (время длится), вечер, осень, театр). В этом конкретном случае – „зрительный зал представляет собой кофейню в Багдаде, [...] Начало собственно спектакля точно не обозначено, поэтому музыка может длиться неопределенное время.”⁴¹
- реальность действительного мира (вместе с его географическим расположением) (например: 10 часов вечера, сентябрь, Париж). Связь с этим слоем в спектакле поддерживается с помощью радиоприемника („[...] слышно звуки большого старого радиоприемника”)⁴²
- реальность кофейни (например: Багдад, вечер). Эту реальность определяет манипулятор – официант Абу Мухамад „Abū Muḥammad” (*В течение всего спектакля между столиками ходит Официант, разнося подносы с чаем или кофе всем посетителям кофейни – актерам и зрителям.*)⁴³
- реальность рассказчика (например: арабская кофейня, вечерний рассказ) Этот срез реальности определяет манипулятор – *аль-хакавати*. („[...] Он всегда приходит точно, как часы. Ни раньше ни позже”)⁴⁴
- реальность „театра в театре” (средневековье, Багдад, страна персов) („Действие происходит в наши дни и в средние века, в Багдаде и в стране персов.”)⁴⁵
- реальность магической сказки (внутри „театра в театре” – волосы растут так быстро, как нужно логике фабулы – независимо от объективных реалий)

³⁸ М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, с. 27.

³⁹ Там же, с. 50.

⁴⁰ Л.В. Рязанцева, указ. соч., с. 12.

⁴¹ В аннус, указ. соч., с. 133–134.

⁴² Там же, с. 134.

⁴³ Там же, с. 134.

⁴⁴ Там же, с. 135.

⁴⁵ Там же, с. 133–134.

(„Визирь: Ну вот, Джабер, наконец и наступил момент, о котором не забудет ни один визир, ни один эмир, ни один историк Багдада”)⁴⁶

- реальность культурно-историческую (преобразована цитата-интертекст из *Тысяча и одной ночи*), что В а н н у с дополнительно подчеркивает, цитируя в структуре драмы традиционную структуру повествования из *Тысяча и одной ночи* – «модель шкатулки». Этот срез выполняет дополнительную роль символа.
- реальность фольклористическая (*аль-хакавати*, климат народных сказок, повседневное присутствие кофейни в жизни общества) и т. д.

Все эти перечисленные миры незавершенные, их пространственные и временные границы неопределенные – главным манипулятором и связным звеном этой вневременной и внепространственной метареальности является рассказчик (*аль-хакавати*) – как пишет М а х у т - М е н д е ц к а я: „The narrators tell and, in a way, control the course of dramatic events are scattered in time and place”.⁴⁷

Кроме *аль-хакавати* связь между разными планами и срезами реальностей, различными мирами и слоями времени, автор дополнительно символически обозначает использованием тех же самых актеров для разных персонажей – например, один актер поочередно играет визиря, халифа и короля персов. Симультанность действий, времени и пространства, общего и внутреннего (театр в театре) хронотопов, истории и культуры – проявляются в этой пьесе особенно отчетливо. М.Н. Л и п о в е ц к и й охарактеризовал связь между этим явлением и постмодернизмом следующим образом:

„Симультанность выражает себя уже в том, как легко соединяются в едином художественном мире постмодернистского произведения языки и образы культурных систем, отделенных друг от друга столетиями, а то и тысячелетиями. Эта тенденция, [...] вообще характерна для культуры XX века.”⁴⁸

Наиболее распространенный аргумент против существования постмодернизма как художественного феномена сводится к утверждению, что все приметы постмодернистской поэтики не раз встречались в литературе задолго до Борхеса, Набокова, Кортасара, Эко и прочих постмодернистских авторитетов. Например, Э.Смит, обнаружил всю совокупность характеристических черт постмодернизма в произведениях Сервантеса, и сделал вывод о том, что *постмодернизм должен быть понят как условия чтения*.⁴⁹

Но вопрос о существовании элементов постмодернистской поэтики и до постмодернизма теряет силу, поскольку система определяется не „набором”

⁴⁶ Там же, с. 198.

⁴⁷ Е. М а х у т - М е н д е ц к а я, указ. соч., с. 47.

⁴⁸ М.Н. Л и п о в е ц к и й, указ. соч., с. 26.

⁴⁹ Е. S m y t h, *Introduction*, in: *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London 1991, с. 11.

входящих в нее элементов, а способом структурной организации ее целостности, которая детерминирует функции элементов системы. В следствие этого одни и те же приемы в разных поэтиках не будут равны друг другу: их роль в создании целостности, их семантика, их внутренняя структура изменяется.⁵⁰

Поэтому допускаем, что постмодернизм – это реально существующие литературные системы и считаем, что вышеописанные явления, обнаруженные во время анализа и интерпретации текста пьесы Сад Аллаха В а н н у с а *Мугамарат рас мамлюк Джабир*, настолько вписываются в концепцию постмодернистического искусства, что пространственно-временной континуум, композиция хронотопа произведения является постмодернистической. Одновременно подчеркиваем, что постмодернистические тенденции в *Мугамарат рас аль-мамлюк Джабир В а н н у с а* не являются результатом заимствования – в годы создания драмы постмодернистическое течение в искусстве только рождалось, и, как заметил В.С. Б и б л е р, процесс этот был характерен для культуры конца XX века: „Различные формы культуры, различные всеобщности (спектры смыслов) исторического бытия постепенно (а иногда - порывами) подтягивались в одно культурное пространство (XX века) и сопрягались в нем – не иерархически [...] но одновременно, взаимоотнонительно, равноправно, с векторами в обе стороны [...]”.⁵¹

Параллелизм культур и тенденций в искусстве в современном, глобальном обществе мира – это обычное, повседневное явление, которое в будущем, возможно, станет одним из факторов развития новой всемирной панкультуры – новой метацивилизации.

⁵⁰ М.Н. Липовецкий, указ. соч., с. 7.

⁵¹ В.С. Библер, *Нравственность. Культура. Современность*, Москва 1991, с. 15.