

Е. Г. Доценко
Екатеринбург, Россия

АКТУАЛИЗАЦИЯ «КАНДИДА»: ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ СЮЖЕТ ДЛЯ НОВОЙ ДРАМЫ¹

Аннотация. «Кандид» (1758) Вольтера не только стоит у истоков разработанного эпохой Просвещения нового жанра философской прозы, но и предоставляет возможность переработки сюжета в других жанровых формах, в частности, в театре. Вольтеровский сюжет неоднократно подвергался переработке и послужил основой для мюзикла Л. Бернштейна или новейшего российского музыкального спектакля по сценарию А. Родионова и Е. Троепольской. «Кандид» (2013) британского драматурга и лидера новой драмы М. Равенхилла является не адаптацией, но самостоятельной пьесой, «вдохновенной» шедевром французского классика. В «Кандиде» Равенхилла представлена интерпретация классического сюжета о странствиях героев и дана критика сегодня особенно актуальной, с точки зрения драматурга, концепции оптимизма. Но в пьесе есть и не имеющая аналога в вольтеровском тексте сюжетная линия современной героини Софи, расстреливающей собственную семью, чтобы спасти планету от экологической катастрофы. Мать девушки-защитницы Земли пишет роман о произошедшем инциденте, затем роман предполагается экранизировать, что дает автору пьесы возможность рассмотреть проблемы современного искусства, сравнить подходы к представлению, популярные в XVIII в. и в наши дни. М. Равенхилл не впервые обращается к интерпретации классики: в его арсенале, в частности, пьесы «Фауст мертв» и «Потерянный рай». «Кандид» британского драматурга является наиболее масштабной в его творчестве постмодернистской игрой с прецедентным сюжетом. В пьесе сопрягаются различные временные планы, рассматриваются антиутопические проекты организации «счастливой» жизни — знаменитое Эльдorado Вольтера и новаторский институт, стремящийся с помощью фармацевтики и геной инженерии добиться стопроцентного оптимизма для жителей всего мира. Драматург активно пользуется сатирой, однако, как полагает автор статьи, «Кандид» М. Равенхилла, в отличие от «Кандида» Вольтера, не является произведением, развивающим возможности философских жанров в литературе.

Ключевые слова: драмы; драматургия; литературное творчество; французская литература; постмодернизм; литературные сюжеты.

E. G. Dotsenko
Ekaterinburg, Russia

ACTUALIZATION OF «CANDIDE»: ENLIGHTENMENT'S TOPIC FOR THE NEW DRAMA

Abstract. «Candide» (1758) by Voltaire is not only the first philosophic novel of the age of Enlightenment, but a classical plot which has been adapted and interpreted for many years. The plot was translated to the theatre as well, and there are, e. g., Leonard Bernstein's famous musical «Candide» or recent Russian performance on the scenario by A. Rodionov and E. Trojepolskaya. «Candide» by Mark Ravenhill, a leader of British New drama, is not actually an interpretation or adaptation of the classical novel, but an original project 'inspired by Voltaire'. Ravenhill presents an interpretation of the classic story about the wanderings of the characters and he criticizes the concept of optimism which is, the playwright believes, particularly relevant nowadays. In the play there is an unprecedented story of the modern heroine Sophie, shooting her own family to save the planet from environmental disaster: «The Earth is not our garden to own and tend» (Ravenhill). Sarah, Sophie's mother, writes a novel about the incident, therefore the laws of literature and art are discussed in the play by Ravenhill as well. Some earlier plays by Ravenhill are concerned with the interpretation of classics too, these are «Faust is Dead» or «Paradise Lost». «Candide» by the British playwright has been his most ambitious post-modern game with a precedent plot so far. The article considers Ravenhill's satire, as far as optimistic philosophy is concerned, but doesn't regard the very play as a philosophical one.

Keywords: drama; playwrighting; writing; French literature; post-modernism; literary plot.

Частотность театральных обращений к вольтеровскому «Кандиду» производит впечатление очень высокой и даже «стабильно высокой». В текущем, 2018, году, например, в связи с юбилеем Леонарда Бернштейна музыкальные театры мира активно включают в свой репертуар мюзикл «Кандид». Музыкальная комедия Бернштейна (жанровые обозначения варьируются: здесь и комическая оперетта, и оперетта с «оперным размахом» [Балуева [http](http://)]) стала «одним из фаворитов юбилейного календаря» [Свистунова [http](http://)], и ее исполнение, подобно главному герою повести Вольтера в середине XVIII в., не признавая границ, шествует по всему свету. Только в российских столицах «Кандид» в концерт-

ном исполнении уже представлен в Мариинском и Большом театрах, а также на фестивале Российского национального оркестра. Мюзикл Л. Бернштейна впервые исполнялся на Бродвее еще в 1956 г., а продолжительная работа над либретто имеет отношение к истории не только музыкального, но и драматического театра. Одним из авторов драматической переработки «Кандида» стала Лилиан Хеллман, для которой повесть Вольтера была интересна не только как непреходящая литературная классика, но и как возможность сатирического обращения к проблемам сегодняшнего дня: «Хеллман усмотрела мрачную параллель между поощряемыми церковью процессами над еретиками, которые высмеивал Вольтер, и маккартизм — антикоммунистической «охотой на ведьм», развязанной в США на правительственном уровне в начале 50-х годов. «Кандид» как нельзя лучше подходил для того, чтобы обратить внима-

¹ Публикация подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 17-34-00032).

ние общества на абсурдность происходящего» [Бутовская, Садриева [http](#)]. Либретто в данном случае сохраняет XVIII в. в качестве времени действия, но по возможности акцентирует американскую составляющую сюжета, так, например, болгарская армия заменяется гессенской, напоминая о гессенских наемниках в США. Интересно, что рефрен: «Все к лучшему в этом самом лучшем из всех возможных миров» — в 1-м акте оперетты отдан Хору жителей Вестфалии [[Hellman http](#)], а в американских частях произведения хоровых партий не предусмотрено.

Музыкальная версия «Кандида» не так давно появилась и в отечественном театральном, чтобы ни сказать — новодраматическом, — пространстве: в 2016 г. «мультимедийный мюзикл по <...> повести Вольтера, оформленный выпускниками Британской высшей школы дизайна» [Киселев [http](#)] был выпущен мастерской Дмитрия Брусникина под эгидой театра «Практика». Создатели спектакля предпочли оригинальный звуковой ряд (автором изобилующей музыкальными аллюзиями композиции выступил Андрей Бесогов), однако театральная критика максимально охотно рецензирует оформительское (дизайнерское) решение московского «Кандида», характеризующееся не только яркими цветовыми акцентами, но и стилистикой компьютерной игры: молодежная труппа, очевидно, рассчитывает, прежде всего, на молодого зрителя своей постановки. «Землетрясение в Лиссабоне иллюстрируется разлетающимися в стороны кубиками тетриса. Можно представить, сколько еще игр отзовутся в памяти и пальцах первых российских геймеров» [Когут [http](#)]. В литературный контекст новое прочтение «Кандида» включается благодаря «адаптации текста» (так работа драматургов обозначена в афише спектакля) Андреем Родионовым и Екатериной Троепольской, создателями нашумевшего «Проекта “Сван”», успешно возвращающими (новой) драме стихотворную речь. Любопытно, что в названиях «Кандида» Л. Бернштейна, А. Родионова или М. Равенхилла отсутствует вторая часть вольтеровского заголовка: «Оптимизм». Зато сборник поэтической драматургии Родионова и Троепольской получил в название именно этот концепт, и проблема философии оптимизма в нашем далеком от гуманности мире, видимо, волнует современных российских авторов новой драмы не меньше, чем крупнейшего представителя французского Просвещения Вольтера или лидера современной британской новой драмы Марка Равенхилла. «Кандид» (*Candide*) М. Равенхилла — пьеса 2013 г. Музыкальные вставки в драматической работе британского драматурга тоже есть, и Равенхилл вполне осознает, в какой ряд «интерпретаторов» знаменитого сюжета он включается: не только Ф. М. А. Вольтер, но и Л. Бернштейн с его уже англоязычными ариями. На вопрос, не вступает ли он в соревнование с выдающимся музыкантом, добавив песни в текст пьесы, драматург отвечает: «Мне всегда нравился мюзикл Бернштейна. Но затем я подумал, что «Кандида» адаптировали и раньше и, наверняка, будут перерабатывать вновь, поэтому особых причин для беспокойства нет. Подозреваю, что этот вопрос больше беспокоит не ме-

ня, а самих музыкантов» [Preston [http](#)]. Продолжая мысль драматурга, можно предположить, что и у музыкантов нет серьезного повода для беспокойства: зонги в его произведении узнаваемо брехтианские. М. Равенхилл — изначально совсем не последователь Б. Брехта, но по мере политизации его драматургии в произведения британского автора входит и наследие эпического театра. Эпизод «по Брехту» есть в эпическом цикле Равенхилла «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» (*Shoot/Get Treasure/Repeat*). А в его «вольтеровской» пьесе жетели Эльдорадо распевают антиутопический зонг о беззаботности бытия и равенстве возможностей:

«Для каждого время работать,
Для каждого солнце светит,
Для каждого время танцевать,
И танцевать со всеми.
Для каждого время учиться,
Быть матерью, быть сыном,
Для каждого время увидеть,
Что наша жизнь — для каждого...» [Ravenhill 2013: 57].

Если говорить о самостоятельном статусе равенхилловского «Кандида», то пьесе, конечно, нельзя свести не только к переводу (практически одновременно с «Кандидом», во время работы с «Royal Shakespeare Company» в сезоне 2012–2013 гг., драматург представил новый перевод на английский язык «Жизни Галилея» Б. Брехта) или адаптации, но и к интерпретации вольтеровского текста, хотя и интерпретацию повести «Кандид, или Оптимизм» многоплановая драма Равенхилла в себя обязательно включает. М. Биллингтон, авторитетнейший британский критик, считает, что пьеса даже перегружена уровнями и смыслами: «В результате эта экстраординарная пьеса раздувается от ярких идей, но пытается вместить слишком много в шестидесятиминутную постановку и уходит от стремительной краткости первоисточника» [Billington [http](#)]. О минимализации при переходе от прозаического оригинала к драме говорить в данном случае, соответственно, не приходится. Зато в пьесе чрезвычайно активен метанарративный уровень: произведение и начинается с пьесы в пьесе, разыгрывающей собственно историю Кандида из повести Вольтера 1758 г. — перед Кандидом-зрителем: он находится в Венеции после долгих странствий и приключений, не нашел Кунигунду, разочаровался в оптимизме и почти не выходит из состояния летаргического сна.

Театр в театре может показаться дополнительной составляющей в «кандидовском» сюжете, однако вопросы бытования искусства вполне органичны не только для творчества М. Равенхилла, но и для философских повестей Вольтера. Продолжительный разговор об искусстве, действительно, состоялся у Кандида во время посещения «синьора Пококуранте, благородного венецианца» («Кандид», глава двадцать пятая), свободно критикующего даже Рафаэля, Цицерона и Мильтона, но еще на пути в Венецию, в Париже (глава двадцать вторая), вольтеровский Кандид начинает постигать законы и особенности театрального дела:

«Аббатик прежде всего повел Кандида и Мартена в театр. Там играли новую трагедию. Кандид сидел рядом с несколькими остроумцами, что не помешало ему плакать над сценами, превосходно сыгранными <...>

— А сколько всего театральные пьес во Франции? — спросил Кандид аббата.

— Тысяч пять-шесть, — ответил тот.

— Это много, — сказал Кандид. — А сколько из них хороших?

— Пятнадцать-шестнадцать, — ответил тот.

— Это много, — сказал Мартен» [Вольтер 1971: 459–460].

Слушая позднее дерзкие суждения синьора Прококуранте, во всем усматривающего «воплощение дурного вкуса», Кандид «был опечален этими речами: он читал Гомера, но немножко любил и Мильтона» [Вольтер 1971: 475]. У равенхилловского Кандида повод для переживаний, связанных с искусством, несколько иной. Актеры, разыгрывающие перед ним его жизнь по приказу знатной хозяйки дома, кажутся ему слишком равнодушными к исполняемому действию и решительно не желают брать на себя ответственность за сценический «вымысел».

ПАНГЛОСС [прописными буквами в пьесе обозначаются персонажи-актеры, строчными — «реальные» люди. — Е. Д.]: Мой оптимизм? Месье, я только актер. Мой рот произносит слова, которые диктует пьеса.

К а н д и д: И не берете на себя никакой ответственности? Драма — ваш удел? Подлый человек! Кто будет проливать подлинные слезы, когда прольется твоя настоящая кровь? [Ravenhill 2013: 18].

Подобно Вольтеру, Равенхилл не солидаризируется с тем или иным героем и не использует их как средство выражения авторской позиции — в диалогах об искусстве, тем более, о правилах классической драмы, постигаемой Кандидом. Но разговор об ответственности в искусстве для драматурга отнюдь не нов, как не впервые он предлагает здесь свою интерпретацию / версию классического текста. Несмотря на то, что Равенхилл как одного из основоположников британской новой драмы 1990–2000-х гг. можно считать настоящим специалистом в области современной молодежной субкультуры (апологетом которой он ни в коем случае не является), драматург нередко задает в своих произведениях — и ранних, и более поздних — аллюзии на признанные шедевры литературы, и дешифровать эти аллюзии не всегда бывает просто, даже если они заявлены названием пьесы. Так, в пьесе «Фауст мертв» (*Faust is Dead*)¹, откровенно анти-постмодернистской, на искусство частично возлагалась ответственность за не оправдавшие ожиданий «великие истории» (упоминание Просвещения в этом контексте сегодня кажется даже более соотнесенным у Равенхилла с Вольтером и «Кандидом», чем с Гете и «Фаустом»):

Р о б б и. Давным-давно были великие истории. Истории такие великие, что вы могли жить в них всю жизнь. Мощная длань судьбы и богов. Век Просвещения. Марш социализма. Но они все умерли, или мир состарился и забыл о них, и теперь мы придумываем наши собственные истории. Маленькие истории [Ravenhill 2001: 66].

К «великим историям», на век опережающим Вольтера и Гете, но также задающим вектор движения не только для литературы, безусловно, относится и «Потерянный рай» Дж. Мильтона: «Мильтона? — переспросил Пококуранте. — Этого варвара, который в десяти книгах тяжеловесных стихов пишет комментарий к Первой Книге Бытия; этого грубого подражателя грекам, который искажает рассказ о сотворении мира? <...> Это поэма, мрачная, дикая и омерзительная, при самом своем появлении в свет была встречена презрением» [Вольтер 1971: 475]. В эпическом цикле одноактных пьес М. Равенхилла «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» определяющую роль играют мотивы, связанные с политикой, а не с искусством. Но каждая из шестнадцати пьес цикла имеет прецедентный заголовок и формирует аллюзию на классические произведения искусства, так или иначе интерпретирующие тему войны или других опасностей для человека и человечности, только усиливающих в современном мире. Если иметь в виду «литературные» заглавия (есть и обращения к кино или музыкальным композициям), то, наряду с «Троянками», «Одиссеей», «Войной и миром», «Преступлением и наказанием», «Страхом и отчаянием», здесь есть свои «Потерянный рай» (*Paradise Lost*) и «Возвращенный рай» (*Paradise Regained*). Данная пьеса в сборнике обозначена как эпилог.

В «Потерянном рае», одноактной пьесе Равенхилла, речь, по всей видимости, идет о терроризме и о насилии как ответной реакции на зло. Но что является по-настоящему «злом» и существует ли «правая сторона» в мире тотальных угроз, слишком часто заставляющих забыть об элементарной гуманности, однозначно сформулировать, как и в отношении героев всего цикла «Стреляй, хватай сокровище...», вряд ли получится. Современный человек, если только он (или она) не вынужден буквально столкнуться с угрозой смерти — своей или близких людей, — заботится преимущественно о своем спокойствии. Равенхилл проводит данный тезис неоднократно в своей драматургии, а в «Потерянном рае» спокойствие героини понимается и нарушается в самом буквальном смысле: Лиз приходит в квартиру живущей этажом ниже соседки, чьи крики не дают ей выспаться по ночам. Говорит героиня исключительно о себе и о своем нежелании «быть вовлеченной в чужую жизнь», хотя и не прочь дать совет, что можно и нужно предпринять, если соседка Мария (как предполагает Лиз) регулярно становится жертвой бытового насилия. Мария до поры до времени не произносит ни слова, зато воплощенное насилие материализуется в квартире в виде двух мужчин, объявляющих себя бойцами с терроризмом и призывающих «добросердечную» Лиз вспомнить о сво-

¹ Подробнее анализ пьесы М. Равенхилла «Фауст мертв» представлен в статье Ловцовой О. В. «Виртуальная реальность современного детства в пьесах британских драматургов» (Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 159–164).

их погибших во время терактов знакомых и в свою очередь «отомстить» — ударить Марию. Темными силами, которые словно невзначай упоминают в своих репликах и дьявола, и ад, вновь, как во времена Первотворения, удастся без труда убедить женщину-героиню, что зло — не там, где она думала:

Г э р и: Мария ненавидит тебя, Лиз. Мария ненавидит все, что тебе дорого. Мария хотела бы взорвать тебя. Мария планирует бросить бомбу. <...> Парень, взорвавший больницу, где погиб твой знакомый? Это был ее сын [Ravenhill 2009: 176].

Нарратив, как это часто свойственно постмодернистской литературе, вполне самодостаточен. Равенхилл же использует прием как доказательство релятивности добра и зла — не абсолютной, но именно на уровне человеческого восприятия. Героине произведения не потребовалось даже доказательств того, что плохо говорящая по-английски беззащитная соседка — действительно пособница террористов, и вред ли эти доказательства вообще существуют:

«Он смолк; его коварные слова
Достигли сердца Евы так легко!
На плод она уставилась, чей вид,
Сам по себе, манил и соблазнял.
В ее ушах еще звучала речь
Столь убедительная; мнилось ей.
Что уговоры Змия внушены
Умом и правдой» [Мильтон 1976: 268].

В «Кандиде» Равенхилла одним из главных действующих лиц также является женщина, и это не Кунигунда, хотя свидетельница нескольких веков бурной французской истории «четырёхсотлетняя» Кунигунда все же появляется в финале произведения живой и невредимой и предьявит на Кандида свои права. В пьесе присутствует кажущийся поначалу совершенно независимым современный сюжет о молодой девушке, расстрелявшей почти всех родных, отмечающих в ресторане ее 18-й день рождения. У Софи, чего даже не предполагали хорошо знавшие ее люди, есть свои принципы, она верит, что человечество безжалостно к планете Земля, засоряя и уничтожая доставшуюся нам прекрасной природу. «Земля — не наш сад, чтобы им владеть и возделывать» [Ravenhill 2013: 35], — словно споря с финальным «кандидовским» лозунгом, заявляет героиня. И, чтобы планета могла вздохнуть свободно, «чистку» девушка начинает со своей семьи (Отец, например, пытается убедить Софи, что мир сейчас лучше, чем когда бы то ни было), погибая и сама в конце кровавого 2-го акта. Однако переключкой со знаменитыми тезисами вольтеровской повести линия Софи не ограничивается: в следующем фрагменте пьесы актуальными вновь становятся вопросы искусства.

С проблемой рассказывания, написания и постановки своей истории неожиданно сталкивается Сара, мать девушки-«защитницы Земли», единственный член семьи, оставшийся в живых после гибели родных, и важнейший — наряду с Кандидом — персонаж произведения. И, если на «линии Кандида» присутствовал драматург, ставивший пьесу на основе похищенных им у героя дневников и заявлявший: «Это на самом деле происходило, значит об этом

нужно писать» [Ravenhill 2013: 17], то героине, живущей в потребительском обществе XXI века, придется столкнуться с целым рядом наставников, стремящихся «помочь» ей рассказать об имевшем месте страшном инциденте. Свой роман Сара пишет в результате «нарративной терапии», и курирующий пациентку психотерапевт продолжает настаивать на «утешительной» функции рассказа и необходимости «удерживать контроль над своей историей». Однако история движется дальше: роман становится бестселлером, его хотят экранизировать, а на пути Сары появляются режиссер и сценарист. Раз за разом пересказанная сцена с Софи все больше удаляется от истины. Если Саре не хочется снова видеть кровь, например, то револьвер в руках ее дочери вполне можно «заменить» ядом (Кандид, наблюдая за «своей» постановкой в I-м действии пьесы, тоже, кстати, не хотел заново переживать страшные события из собственной жизни). Главные же изменения касаются самих мотивов поступка Софи, которая в очередных вариантах сценария предстает то одержимой «голосами, кричащими изнутри», то — в русле «модных» тенденций — жертвой домашнего сексуального насилия [Ravenhill 2013: 45, 48]. Искусство на потребу публике не устраивает в итоге обоих авторов — вымышленного и реального, Сару и Марку Равенхилла, — и проект «кино о Софи» не будет реализован.

Зато нарративная терапия сменяется «библиотерапией», когда героиня знакомится с повестью «Кандид» и решает, что основа оптимизма — не утешение, а страдание, то, через что прошли вольтеровские герои и что пришлось пережить ей самой. Теперь ее цель — встретиться с Кандидом, найти единомышленника. Фраза о страдании, несколько переименованная из панглоссовского: «Отдельные несчастья создают общее благо, так что, чем больше таких несчастий, тем лучше» [Вольтер 1971: 417], — неоднократно встречается в тексте пьесы, хотя и страдание в результате себя не оправдывает, не став не только основой общего благосостояния, но и оправданием хаоса мироздания в глазах героини.

В пьесе две антиутопические сцены. Одна — «традиционная», представляющая Эльдорадо, где проживает счастливое, не обремененное никакой философией сообщество, не умеющее ни страдать, ни любить. Кандиду остается только бежать из страны деиндивидуализированного счастья. Вторая утопия — новаторская, в которой доктор Панглосс, глава «Панглосс Фармацевтики», стремится теперь внедрять оптимизм клиническими средствами, а как только «ген оптимизма» будет выявлен и изучен, модифицировать удастся даже самых неисправимых пессимистов. На этом этапе критики всеобщего ослепления предшественником Равенхилла становится уже не только Вольтер, но и О. Хаксли или Дж. Оруэлл.

Дважды на сцене равенхилловского «Кандида» появляется как персонаж сам Вольтер — Франсуа Мари Аруэ. В пьесе он оказывается необходим для расширения (или, скорее, углубления) вольтеровского контекста: монологи, с которыми обращается к публике Франсуа Мари Аруэ, берут происхождение из других его произведений, а не из самой из-

вестной философской повести. Первая речь Вольтера-персонажа посвящена лиссабонскому землетрясению, которое, как считается, серьезно изменило отношение Вольтера к учению о «мировой гармонии» [Артамонов 1971: 22]. Декламируемые Вольтером стихи — из «Поэмы о гибели Лиссабона» (1756; вторая часть названия — «Проверка аксиомы: “Все благо”»), но произносятся они не на фоне эпизода в Лиссабоне, куда попадают выжившие после кораблекрушения Кандид и Панглос, а в качестве резюме после сцены гибели семьи Сары и Софи:

«О вы, чей разум лжет: *все благо* в жизни сей,
Спешите созерцать ужасные руины,
Обломки, горький прах, виденья злой кончины,
Истерзанных детей и женщин без числа,
Под битым мрамором простертые тела <...>
Посмеете ль сказать: так повелел закон, —
Ему сам Бог, благой и вольный, подчинен?» [Вольтер 1938: 422].

Второй раз на сцену Вольтер выходит в эпизоде Эльдорадо, предваряя диалог о камнях-золоте, не представляющих ценности для жителей утопической страны. Вольтер, объясняя, «что такое истинное богатство», произносит речь, ведущую происхождение, как и указано в ремарке пьесы, из популярного памфлета «Человек с сорока экю» (1768): «Беда в том, что мы не живем уже в золотом веке, когда люди рождались равноправными и получали одинаковую долю сочных плодов невозделанной земли» [Вольтер 1938: 422].

Мы, сам драматург и его зрители, не живем уже, впрочем, не только в золотом веке, но и в эпоху Просвещения, максимально знаковой фигурой которого является Ф. М. А. Вольтер. Поэтому своего рода дайджест памфлета «Человек с сорока экю», исполняемый в пьесе от лица Вольтера, оказывается несколько осовремененным:

«Если у человека нет больше стремления увеличивать свое богатство,
Какая страсть заставит его жить дальше?» [Ravenhill 2013: 60].

Пьеса в целом действительно представляется очень современной — не только на уровне идей или их критики, но и по своей броской и восходящей к различным традициям театральности. В актуальности нового «Кандида» сомневаться не приходится. Но, анализируя пьесу на жанровом уровне, ее трудно назвать философской: философским жанром в театре от его истоков является трагедия. «Кандид, или Оптимизм» Вольтера, утвердивший в просветительской литературе жанр философской прозы, не создает, таким образом, прямого аналога при переложении на язык драмы. Идея оптимизма, которая разъясняется, оспаривается и обсуждается в пьесе, не заложена, тем не менее, в основу конфликта произведения, да и спорит Равенхилл собственно не с Вольтером, а с современным миром, который умудряется жить не только без «великих историй», но и «без философии».

ЛИТЕРАТУРА

Артамонов С. Д. Вольтер // Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 5–26.

Балуева А. Оперетта с размахом: премьера «Кандида» прошла в зале Чайковского // Собеседник. Культура и ТВ. — 29.09.18. — Режим доступа: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20180929-operetta-s-razmahom-premera-kandida-proshla-v-zale-chajkovskogo>.

Бутовская С., Садриева А. «Кандид» // Мюзиклы.ру. — Режим доступа: http://musicals.ru/world/world_musicals/candide.

Вольтер. Кандид, или Оптимизм / пер. с франц. Ф. Сологуба // Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 409–489.

Вольтер. Поэма о гибели Лиссабона / пер. с франц. А. С. Кочеткова // Вольтер. Избранные произведения: в 1 т. / под общ. ред. И. К. Луппола. — М.: Гослитиздат, 1938. — С. 422–428.

Вольтер. Человек с сорока экю / пер. с франц. Б. Г. Билита // Вольтер. Избранные произведения: в 1 т. / под общ. ред. И. К. Луппола. — М.: Гослитиздат, 1938. — С. 277–344.

Киселев А. «Кандид»: спектакль-трип с восьмибитным оформлением от выпускников «Британки» // Афиша Daily. — 4 октября 2016. — Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/brain/3149-kandid-spektakl-trip-s-vosmibitnym-oformleniem-ot-vypusknikov-britanki/>.

Козум Н. Добрый человек из Вестфалии // Startup. — Режим доступа: <http://start-std.ru/ru/blog/137/>.

Мильтон Дж. Потерянный рай / пер. с англ. А. Штейнберга; под ред. С. Шервинского // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. — М.: Художественная литература, 1976. — С. 27–372.

Родионов А., Тропольская Е. Оптимизм. Поэтические пьесы. — М.: Издательство «Новое литературное обозрение», 2017. — 288 с.

Свищунова О. Большой театр представит премьеру оперетты «Кандид» // ТАСС. Культура. — 28.09.18. — Режим доступа: <https://tass.ru/kultura/5616080>.

Billington M. Candide — review // The Guardian. — 6 Sep 2013. — Mode of access: <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/06/candide-review>.

Hellman L. Candide. A Comic Operetta based on Voltaire's satire. Lyrics by R. Wilbur. — New York: Random House, 1957. — Mode of access: <http://www.sondheimguide.com/Candide/56libretto1-1.html#One:1>.

Preston J. Mark Ravenhill interview: 'I feel much more passionate and engaged now' // The Telegraph. — 21 Aug 2013. — Mode of access: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/10232821/Mark-Ravenhill-interview-I-feel-much-more-passionate-and-engaged-now.html>.

Ravenhill M. Candide. — London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. — 78 p.

Ravenhill M. Faust is Dead // Ravenhill M. Plays: One. — London: Methuen Drama, 2001. — P. 93–140.

Ravenhill M. Shoot/Get Treasure/Repeat. An epic cycle of short plays. — London: Methuen drama, 2009. — 241 p.

REFERENCES

Artamonov S. D. Vol'ter // Vol'ter. Orleanskaya devstvennitsa. Magomet. Filosofskie povesti. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1971. — S. 5–26.

Balueva A. Operetta s razmahom: prem'era «Kandida» proshla v zale Chaykovskogo // Sobesednik. Kul'tura i TV. — 29.09.18. — Rezhim dostupa: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20180929-operetta-s-razmahom-premera-kandida-proshla-v-zale-chajkovskogo>.

Butovskaya S., Sadrieva A. «Kandid» // Myuzikly.ru. — Rezhim dostupa: http://musicals.ru/world/world_musicals/candide.

Vol'ter. Kandid, ili Optimizm / per. s frants. F. Sologuba // *Vol'ter.* Orleanskaya devstvennitsa. Magomet. Filosofskie povesti. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1971. — S. 409–489.

Vol'ter. Poema o gibeli Lissabona / per. s frants. A. S. Kochetkova // *Vol'ter.* Izbrannye proizvedeniya: v 1 t. / pod obshch. red. I. K. Luppola. — M.: Goslitizdat, 1938. — S. 422–428.

Vol'ter. Chelovek s soroka ekyu / per. s frants. B. G. Bil-ita // *Vol'ter.* Izbrannye proizvedeniya: v 1 t. / pod obshch. red. I. K. Luppola. — M.: Goslitizdat, 1938. — S. 277–344.

Kiselev A. «Kandid»: spektakl'-trip s vos'mibitnym oformleniem ot vypusnikov «Britanki» // Afisha Daily. — 4 oktyabrya 2016. — Rezhim dostupa: <https://daily.afisha.ru/brain/3149-kandid-spektakl-trip-s-vosmibitnym-oformleniem-ot-vypusnikov-britanki/>.

Kogut N. Dobryy chelovek iz Vestfalii // Startup. — Rezhim dostupa: <http://start-std.ru/ru/blog/137/>.

Mil'ton Dzh. Poteryanny ray / per. s angl. A. Shteynberga; pod red. S. Shervinskogo // *Mil'ton Dzh.* Poteryanny ray. Stikhotvoreniya. Samson-borets. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1976. — S. 27–372.

Rodionov A., Troepol'skaya E. Optimizm. Poeticheskie p'esy. — M.: Izdatel'stvo «Novoe literaturnoe obozrenie», 2017. — 288 s.

Svistunova O. Bol'shoy teatr predstavit prem'eru operetty «Kandid» // TASS. Kul'tura. — 28.09.18. — Rezhim dostupa: <https://tass.ru/kultura/5616080>.

Billington M. Candide — review // The Guardian. — 6 Sep 2013. — Mode of access: <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/06/candide-review>.

Hellman L. *Candide*. A Comic Operetta based on Voltaire's satire. Lyrics by R. Wilbur. — New York: Random House, 1957. — Mode of access: <http://www.sondheimguide.com/Candide/56libretto1-1.html#One:1>.

Preston J. Mark Ravenhill interview: 'I feel much more passionate and engaged now' // The Telegraph. — 21 Aug 2013. — Mode of access: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/10232821/Mark-Ravenhill-interview-I-feel-much-more-passionate-and-engaged-now.html>.

Ravenhill M. *Candide*. — London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. — 78 p.

Ravenhill M. *Faust is Dead* // *Ravenhill M. Plays: One*. — London: Methuen Drama, 2001. — P. 93–140.

Ravenhill M. *Shoot/Get Treasure/Repeat*. An epic cycle of short plays. — London: Methuen drama, 2009. — 241 p.

Данные об авторе

Елена Георгиевна Доценко — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 279.

E-mail: eldot@mail.ru.

About the author

Elena Georgiievna Dotsenko — Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Methodics of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).