



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 821.161.1.06-2

DOI: 10.18287/2782-2966-2025-5-2-62-69

Дата поступления: 02.04.2025
рецензирования: 24.05.2025
принятия: 10.06.2025

Д.Д. Морозов

Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет,
г. Челябинск, Российская Федерация
E-mail: goodofwin@mail.ru
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9647-3758>

Природа звуковых ремарок в пьесе Леонгарда Франка «Мужской квартет»

Аннотация: в статье рассматриваются пути и формы перехода описательного текста романа Леонгарда Франка «Оксенфуртский мужской квартет» в ремарки авторской инсценировки «Мужской квартет».

В романе Л. Франка «Оксенфуртский мужской квартет» ярко представлены разнообразные характеры, каждый из которых несет в себе уникальный внутренний конфликт. Описательный текст романа позволяет читателю глубже понять мотивацию героев и их отношения, создавая систему многослойных образов. Однако в ремарках авторской инсценировки «Мужской квартет» этот процесс трансформируется, передавая не только внутренние переживания, но и визуальные образы. Весь корпус ремарок явно распадается на ориентированные на сценическое решение (адресованные в первую очередь режиссеру), на восполняющие внесценические события и «достраивающие» таким образом фабулу и на дающие возможность актеру точнее выстроить внутреннее содержание образа.

Переход от описательного текста к драматической структуре неизбежно трансформирует первоначальный замысел произведения, его структуру и основные сюжетные линии.

Ключевые слова: Леонгард Франк; «Оксенфуртский мужской квартет»; «Мужской квартет»; ремарка; самоинсценировка.

Цитирование: Морозов Д.Д. Природа звуковых ремарок в пьесе Леонгарда Франка «Мужской квартет» // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2025. Т. 5, № 2. С. 62–69. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-2-62-69>.

Информация о конфликте интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Морозов Д.Д., 2025

Денис Дмитриевич Морозов – аспирант кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 454080, Российская Федерация, Уральский федеральный округ, Челябинская область, г. Челябинск, пр. Ленина, д. 69.

SCIENTIFIC ARTICLE

D.D. Morozov

South Ural State Humanitarian
Pedagogical University,
Chelyabinsk, Russian Federation
E-mail: goodofwin@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9647-3758>

The kind of sound remarks in Leonhard Frank's play "Male Quartet"

Abstract: this article examines the ways and forms of the transition of the descriptive text in Leonhard Frank's novel *The Oxenfurt Male Quartet* into the stage directions of the author's staging *The Male Quartet*.

In L. Frank's novel *The Oxenfurt Male Quartet*, a variety of characters are vividly presented, each of whom carries a unique internal conflict. The descriptive text of the novel allows the reader to better understand the motivation of the characters and their relationships, creating a system of multi-layered images. However, in the stage directions of the author's staging *The Male Quartet*, this process is transformed, conveying not only internal experiences but also visual images. The entire body of stage directions clearly breaks down into those oriented toward the stage solution (addressed primarily to the director), those that supplement off-stage events

and "complete" the plot, and those that enable the actor to more accurately construct the internal content of the image. The transition from descriptive text to dramatic structure inevitably transforms the original concept of the work, its structure, and main plot lines.

Key words: Leonhard Frank; Ochsenfurt "Male Quartet"; "Male Quartet"; stage direction; self-staging.

Citation: Morozov, D.D. (2025), The kind of sound remarks in Leonhard Frank's play "Male Quartet", *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 5, no. 2, pp. 62–69, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-2-62-69>.

Information about conflict of interests: the author declares no conflict of interests.

© Morozov D.D., 2025

Denis D. Morozov – Postgraduate Student of the Department of Literature and Methods of Teaching Literature, South Ural State Humanitarian and Pedagogical University, 69, Lenin Ave., Chelyabinsk, Chelyabinsk Region, Ural Federal District, 454080, Russian Federation.

Введение

Леонгард Франк – немецкий писатель-экспрессионист начала XX века. Отдельным этапом творческого пути автора является «Вюрцбургский цикл» («Шайка разбойников», «Оксенфуртский мужской квартет», «Трое из трёх миллионов», «Ученики Иисуса»), повествующий о жизненном пути друзей, на долю которых выпали различные трудности: войны, безработица и голод, социальная несправедливость. «Военный репарации, гиперинфляция, массовая безработица создали ту атмосферу безысходности и склонности к полужантасическим авантюрам, которую отражает Л. Франк в своем тексте» (Сейбель 2010, с. 67). В своих произведениях Франк изображает сложные человеческие судьбы и переживания героев, стремящихся найти свое место в мире, полном кризисов и опасностей. Его стиль характеризуется эмоциональностью, резкими контрастами и символикой. В «Вюрцбургском цикле» автор также затрагивает темы дружбы, предательства, отчуждения и поиска смысла жизни, отражая противоречивую реальность своего времени.

С каждым новым этапом политической жизни в Германии, начиная с Веймарской республики и до прихода к власти нацистов, позиция Франка становилась все более явной и бескомпромиссной. Его способность предвидеть последствия милитаризма и авторитаризма сделали его творчество актуальным и важным для современников. Процесс постепенного изменения власти в стране, который приводил к нарастающему угнетению, войне и страданиям, формировал у писателя уверенность в необходимости выражения антивоенной мысли и защите гуманистических идеалов.

Одним из ярчайших примеров основного вектора развития творчества Леонгарда Франка являются роман «Оксенфуртский мужской квартет», написанный в 1927 году, и самоинсценировка данного романа «Мужской квартет», написанная в 1959 году. Эти тексты разделяет более двадцати лет, за время которых Германия пережила одни из самых тяжелых событий в своей истории – от «Золотых двадцатых», резкого подъема экономи-

ки после кризисной пятилетки рубежа 1910-х – 1920-х, до фактического разрушения старой формы правления и перехода к новому режиму власти, развязыванию Второй мировой войны, поражению в ней, кризису и постепенному восстановлению. Между романом и пьесой – историческая пропасть, если вслед за Томасом Манном принять, что категории «давно» и «недавно» определяются важностью событий: «на некоем рубеже и перед поворотом» (Mann 1924). Два текста отражают кардинально разные стадии развития Германии. В 1920-е годы страна, после Первой мировой войны, пыталась восстановиться и переживала период культурного и экономического расцвета, известный как «Золотые двадцатые». Это время стало свидетелем значительных изменений в искусстве, науке и общественной жизни. Тем не менее, экономическая нестабильность, вызванная гиперинфляцией и последствиями Версальского договора, привела к социальным и политическим волнениям. Вскоре Германия столкнулась с безработицей, голодом и нарастающей политической напряженностью, что в итоге способствовало приходу в начале 1930-х годов к власти НСДАП. Период правления нацистов стал одним из самых мрачных в истории Германии, охватывающим начало Второй мировой войны, массовые преследования, геноцид и, в конечном итоге, поражение страны в 1945 году. Все это стало потрясением для Франка, осознавшего, что теряет не только родину, но и связь с читателем, испытывает ужас от происходящего в Германии, но и не может по-настоящему вписаться в культуру США. После войны Германия находилась в состоянии кризиса, однако «в конце 1948 года цены стабилизировались. Таким образом, всего за полгода был достигнут желаемый перелом ситуации, переход от централизованно-распределительной к денежно-рыночной экономике» (Родионова 2003, с. 135). Благодаря многим внутренним и внешним усилиям Германия смогла постепенно восстановиться экономически. Однако процесс нравственного прозрения и культурной реставрации занял гораздо больше времени. В связи с этим

политические и социальные изменения не могли не найти в них своего отражения.

Ход исследования

Пьеса и роман Франка связаны общими персонажами, одной из сюжетных линий и, частично, проблематикой.

«Роман “Оксенфуртский мужской квартет”, соединяющий различные сюжетные траектории, характеризуется широким охватом действительности и её цельным, целостным художественным воплощением» (Шевченко 2017, с. 118). Из всех сюжетных линий романа Франк оставил в пьесе только попытку квартета заработать на своем творчестве в условиях безработицы, любовную линию Ханны (Ганны), Томаса и доктора Гуфа (Хуфа), а одним из основных мотивов – расследование убийства старого ростовщика Молитора. В то же время Франк исключает из автоинсценировки линии с приключениями младших сыновей главных героев, борьбы за наследство семейства Люксов и Штрихмюллеров, взаимоотношения Ханны и сестры Гуфа. Таким образом, становится очевидно, что темами, интересующими автора, становится борьба человека за своё счастье и за своё будущее на фоне разрастающегося политического конфликта внутри страны и вне неё.

В композиции инсценировки Леонгард Франк также производит некоторые изменения, например, похороны Карла Фирнекеса перенесены в начало пьесы, при этом портной Фиркенес берет мерки с квартета прямо на мосту у старого замка, дуэль Томаса со студентом скомпонована с его общением с Гуфом и перенесена в сад, разговор Томаса со швейцарцем-анархистом был разбит на фрагменты и перенесен на разговор швейцарца со следователем и т.д. Вместе с этим Франк добавляет в самоинсценировку отдельные сюжетные линии, не звучавшие в романе в связи с политическими особенностями периода его написания. Таким образом, исходным событием пьесы становится смерть старого ростовщика Молитора, из-за чего начинается полицейское расследование, главными подозреваемыми в котором являются Фалькенауге, Оскар, Ганс и Теобальд – участники мужского квартета. Параллельно с этим действие разворачивается на детском кладбище, где вышеупомянутый мужской квартет выступает на похоронах Карла Фирнекеса, сына портного, сшившего фраки для выступающих. Однако после допроса всех подозреваемых узнается, что Молитор умер вследствие несчастного случая, что позволяет продолжить развиваться остальным конфликтам пьесы – любовному и социальному. Общая трагическая картина, выступающая фоном для детективного сюжета, постепенно выходит на первый план, позволяя Франку развить новую для его самоинсценировки мысль.

«Пьесы Франка, в отличие от его прозаических произведений, всегда исторически конкретны, в проблематике драматических текстов остро заявлен социальный, а не философский конфликт» (Воронин 2015, с. 150). Одной из основных тем «Мужского квартета» является появление рассуждения персонажей драмы о политике Адольфа Гитлера. Такие мысли можно назвать «предчувствием персонажей» немцев, живущих в 1930-х, и рефлексией самого автора, немца, пережившего эмиграцию, лишение германского гражданства, заключения в лагерях, мировую известность и возвращение на родину. Политическая тема выступает на разных уровнях. Первым её проявлением является взятие под стражу секретаря суда, избившего мужчину, который осудил милитаристскую политику Гитлера. Эта драка вынесена за пределы драматического действия и является внесценическим событием, однако её последствия проявляются в конце четвертой сцены драмы – некоего смыслового центра произведения. Следующим фрагментом, куда включен данный мотив, можно назвать подготовку квартета к выступлению, когда деньги, заработанные героями за первое выступление, забирают в пользу действующей местной власти. В финале пьесы на фоне песни основных героев звучит военный марш и топот шеренги солдат, постепенно заглушающий и заменяющий основной мотив. Такая смена акцентов позволила Л. Франку переключить внимание читателя и зрителя с бытовых и социальных проблем на политические темы.

«Ключевым отличием драмы от эпоса является наличие или отсутствие авторских комментариев» (Ромашкина 2022, с. 290), таким образом, в драме акцент смещается на диалоги и действия, которые и отражают внутренний мир персонажей. В отличие от романа, где описания могут занять страницы, драма требует экономного, но насыщенного языка, способного передать развитие отношений и конфликтов в сжатом виде. Тем не менее, обе формы проявления литературного жанра взаимодополняемы, особенно если предлагаемая пьеса является самоинсценировкой, в этом случае, в отличие от произведения, изначально принадлежащего к драме, у Франка есть образец поведения персонажей, места их нахождения и способа развития сюжета. В данном случае мы можем говорить о смещении точки наблюдения автора и его вненаходимости: «его индивидуальность снята, позиция его характеризуется теоретическим отвлечением от себя, этическим себя-исключением, отказом от собственного “я” при политическом представлении» (Ячин, Петракова 2024, с. 181).

«В отличие от других основных поэтических родов (эпического и лирического) полное и всестороннее раскрытие драмы мыслимо лишь в сценическом овеществлении» (Беспалов и др. 1930),

можно сказать, что, создавая драматический текст, автор выступает в роли «мысленного режиссера», расставляя акценты в произведении в зависимости от собственного замысла. Прямым вмешательством в действие персонажей в пьесе можно считать авторскую ремарку. Авторская ремарка в пьесе выполняет функцию, которая выходит за рамки простого описания сцен или действий персонажей. Она служит инструментом для создания атмосферы и уточнения намерений автором. Когда автор вмешивается в действие через ремарку, он не только задает тон, но и включает в текст дополнительные смыслы, позволяя зрителю углубиться в психологию героев, «в этом случае важно осознавать, что писатель-драматург ограничен в средствах повествовательного изображения» (Толчеева 2007, с. 53). Например, выражение эмоций или описание физического состояния персонажа может изменить восприятие происходящего на сцене. Таким образом, «ремарка из простого сценического указания превращается в средство эмоциональной характеристики образа» (Хайченко 2020, с. 395). Кроме того, авторские ремарки могут предвосхищать и комментировать действия персонажей, углубляя их мотивацию. Это позволяет зрителю лучше понять внутренние конфликты и стремления героев, усиливая эмоциональную привязку к ним. Ремарки часто становятся своеобразным мостом между автором и аудиторией, позволяя избежать недоразумений и создавая более полное представление о ситуации. «Основная функция ремарки в таком случае – давать информацию о ходе действия или выражать интенции автора» (Шляхова 2022, с. 786). Таким образом, авторская ремарка – это не просто декоративный элемент текста, а активный инструмент, который позволяет создать многослойное восприятие психологии персонажей и их внутреннего мира. В этом смысле она становится важной частью драматургического проекта, «стремится приблизить пьесу к роману, повести, любому не драматургическому жанру» (Горфункель 2020, с. 380), помогая реализовать замысел автора.

В пьесе Леонгарда Франка «Мужской квартет» более трёхсот ремарок, которые можно разделить на ряд групп по их функции и предназначению.

Первую группу ремарок составляют режиссерские ремарки, призванные помочь режиссеру определить ход сценического действия. В свою очередь, режиссерские ремарки в пьесе Л. Франка «Мужской квартет» также можно разделить на три большие группы: сценографические, которые указывают на расположение объектов на сцене: предполагаемые декорации («На заднике – крепость и виноградник на крутом склоне»), предполагаемый реквизит («правой протягивает доктору Хуфу визитную карточку»), персонажи («Пробегают мальчик, за которым гонится другой»), общая

атмосфера («Свадьба»); звуковые, которые указывают на слуховые образы на сцене и вне её и называют конкретные музыкальные произведения или направленность этих произведений: музыка («В замке заиграли «Ночную серенаду» Моцарта»), звуковые образы природы («Вдали – раскаты грома»), звуки, издаваемые человеком или группой людей вне сцены («Истошный крик женщины»); и тематические, которые указывают на смысловые точки произведения: линия прихода к власти Адольфа Гитлера и усиления милитаристских идей в обществе («Шаги марширующих приближаются»); линия, связанная с экономическими условиями Германии 30-х годов, характеризующимися ростом безработицы («У них вид людей, которым нечего делать») и линия любовного треугольника Ганны, Томаса и Хуфа («это своеобразная девушка еще только на пороге жизни»).

Вторую группу ремарок составляют указания для актеров, которые помогают артисту, исполняющему конкретную роль, определить психологическое, физическое и эмоциональное состояние. Актерские ремарки также делятся на 5 групп: физические – называют конкретное движение или действие («не двигаясь с места»), эмоциональные – называют конкретную эмоцию персонажа («смущенно»), физико-эмоциональные – называют эмоцию, которая должна быть передана посредством действия («глаза его краснеют»), речевые – называют способ передачи реплики актером («тихо»), диалогические – называют адресат сообщения («ни к кому не обращаясь»).

Стоит отметить, что некоторые отдельные ремарки могут не только совмещать в себе функции в рамках одного типа (актерские или режиссерские), но и быть предназначенными как для постановщика, так и для непосредственного исполнителя роли, например, ремарка «нажимая на кнопку звонка» одновременно указывает как на реквизит на сцене, так и на действие актера, «рассвирепев, стучит кулаком по письменному столу» – на эмоции и действия, «Женщина бедно одета, худая, тяжело дышит» – на тип персонажа, его действия, внешний вид. Такие ремарки могут служить связующим звеном между актером и режиссером, создавая общее действие на сцене.

Кроме того, ремарки могут варьироваться по степени выразительности. Иногда они становятся тонкими намеками, которые требуют от актера внутренней работы и ощущения момента («говорит правду, но таким тоном, словно шутит»). В других случаях это могут быть более откровенные указания, предполагающие необходимость кардинальных изменений в интерпретации роли («продолжает взволнованно расхаживать взад и вперед»).

«Обстановочная ремарка в драматургическом тексте призвана выполнять не только коммуни-

кативно-прагматические функции – она играет важнейшую роль в развитии сквозных мотивов и образов» (Шестакова 2013, с. 90). Особой выразительностью обладают звуковые метафоры.

В первой части первой сцены, изображающей общение квартета, подавляющее количество ремарок относится к созданию тишины между основными персонажами («*молча кланяется и уходит*», «*Унылое молчание*», «*после паузы*»), «молчание сопровождает общую ситуацию неговорения, это подтекст, проецируемый на всю пьесу» (Зорин 2009, с. 25). Такие ремарки позволяют Франку открыть первую тему его произведения – трагедию человека, оказавшегося перед лицом безработицы и нищеты, и если сначала фразы героев могут показаться нам юмористическими («*Когда наконец снова будет работа?*»), то сразу же этот разговор становится боле серьезным, Франк использует патетическую лексику («*Безработица во всех странах! В одной Германии – семь миллионов безработных!*»), после чего проблема всей страны отображается на судьбах конкретных персонажей («*А теперь еще мне придется продать кровать, а то нечем заплатить за квартиру*»). Окончанием этого фрагмента служит хор колоколов, который предвещает будущую смерть и войну («*Звон колоколов какой-то церкви. С ним сливаются колокола других церквей*»), создает атмосферу тревоги, которая может непосредственно не создаваться на сцене, но всегда подразумеваться.

Вторая сцена драмы посвящена любовной линии детей главных героев, Ханны и Томаса, и любовному треугольнику, создавшемуся из-за вмешательства в их отношения доктора Хуфа. Действие данной сцены развивается в саду. Франк не дает нам каких-либо звуковых образов, которые могли бы указывать на принадлежность данного действия к саду, однако при разговоре Ханны и Томаса появляется много пауз, а с середины сцены звучит «Ночная серенада» Моцарта, что вместе с паузами создает общее ощущение невинности, неловкости и влюбленности.

В третьей сцене, в связи с перемещением места действия на детское кладбище, где хоронят Карла Фиркенеса, звуковые образы приобретают больший масштаб: соответствующий месту действия «*Похоронный звон колоколов*» будто переходит из первой сцены и продолжает социальную тему, заданную автором в начале. При приближении супругов Фиркенесов, хоронящих своего сына, «*Похоронный звон смолкает*», оставляя процессию на непродолжительное время в тишине, однако скоро эта тишина нарушается природными звуками грома, что символизирует некое тайное беспокойство, которое пока что недоступно персонажам, но вскоре коснется их всех. Несмотря на общее настроение этой сцены, посреди неё вновь проглядывается любовная линия Томаса и Ханны, кото-

рая вновь сопровождается паузами, перенося нас обратно в вюрцбургский сад. Неким утешением на похоронах младенца может стать песня мужского квартета, символизирующего собой надежду на светлое будущее, людей, которые в непростые для Германии времена не отчаялись и решили изменить свою судьбу с помощью авантюры. Но сперва гром не дает мужскому квартету начать песню («*Две вспышки молнии и два сильных раската грома. Теобальд опускает руки*»), а затем дождь заставляет всех присутствующих уйти с кладбища, так и не дождавшись выступления («*Певцы прощаются с супругами Фирнекес и уходят в глубину налево*»). Своеобразным напоминанием о скорой катастрофе как для квартета, так и для всего немецкого народа служит тот же звуковой природный образ грома, тянущийся ещё с начала сцены.

Звуковым образом, присутствующим в центральном эпизоде повествования, является звонок на столе у следователя, который выступает одновременно и некоторым двигателем сюжета, и функцией полицейского участка («*Нажимает на кнопку звонка*»). Этот звонок представляет нам всех подозреваемых в убийстве старика Молитора, который, как оказывается позже, умер от несчастного случая, однако версия гибели вследствие несчастного случая возникает в последнюю очередь, а подозреваемыми становятся те люди, которые могли совершить убийство с целью исправить свое финансовое или социальное положение, что вновь отсылает нас к заданной в начале теме социального неравенства и безработицы. В этой сцене звук звонка появляется восемь раз, что создаёт гнетущую атмосферу без надежды на справедливость и спокойствие.

Основной косвенной уликой является плетка Оскара с металлическим шариком на конце. Щелчок этой плеткой в воздухе как бы сбрасывает общее настроение всех предыдущих сцен и выводит на первый план детективную линию. Именно в момент появления и демонстрации улики квартет понимает, что один из них может оказаться убийцей. Главным подозреваемым по делу об убийстве старика Молитора становится Оскар – идейный лидер мужского квартета. Несмотря на то, что он не является убийцей, фрагмент сцены с его допросом полон молчания и пауз, чем Леонгард Франк указывает на растерянность главного героя, его отчаяние и неспособность защищаться, так как все улики и показания свидетеля указывают на него. Своеобразной кульминацией сцены становится загадочный телефонный звонок, заставляющий следователя остановить череду допросов и отправиться на место преступления. За этим звонком следует необычное в рамках сцены применение звонка: вместо одного раза следователь нажимает на звонок трижды, будто оканчивая тем самым действие.

Однако даже после этого сцена не заканчивается, Франк включает в неё новую тематическую линию, связанную с политической жизнью Германии и всего немецкого народа. «*Истошный крик женщины*» вне сцены не дает следователю уйти, так как пострадавшая, чей крик мы слышим из-за сцены, вбегает и рассказывает о том, как избили её мужа, который высказался о политике Адольфа Гитлера в негативном ключе, а одним из хулиганов оказывается секретарь суда, которого тут же заключают под стражу. Сцена заканчивается только после его речи, в которой содержится некое предупреждение о будущем страны и угроза со стороны приверженца милитаристских взглядов.

Пятая сцена, действие которой происходит в комнате погибшего старика Молитора, становится развязкой детективной линии. Пауза, идущая после выяснения обстоятельств несчастного случая, повлекшего смерть Молитора, и, следовательно, непричастность к этому мужского квартета, заставляет зрителей или читателей усомниться в собственных подозрениях, которые, возможно, они строили на основе не только вещественных улик и показателей свидетеля, но и на факте бедности подозреваемых и их желании обогатиться.

Шестая сцена драмы представляет собой свадьбу Фалькенауге, одного из участников квартета, и фрау Юлии, бывшей служанки покойного Молитора. В самом начале нам открывается вполне понятная картина: вязаные салфеточки, семейные фотографии в овальных рамках, букеты искусственных цветов. Всю эту визуальную картину праздника, семейного счастья и уюта дополняет один звуковой образ – две щебечущие канарейки в клетке. Однако счастье героев продлилось не долго: квартет, в очередной раз пытающийся спеть, прерывается взрывом рядом с мастерской фрау Юлии, где и проходит свадьба. С одной стороны, данное событие можно назвать юмористическим, так как взрыв происходит из-за экспериментов с бомбами швейцарца-анархиста, достаточно нелепого персонажа, но последствия этого действия становятся трагическими – молодая семья Фалькенауге лишается своей мастерской, чуть ли не единственного способа заработка.

Седьмая сцена показывает подготовку зала к выступлению мужского хора. Символом будущего успеха становятся переговоры зрителей, собравшихся в зале. Также не звуковым, но предполагающим звук становится образ монет, падающих в тарелку, которые заработал квартет.

Следующим важным звуковым образом становится подготовка мужского квартета к выступлению в Оксенфурте в восьмой сцене: танцы, шутки, распевки и фрагменты песен, с помощью которых персонажи готовятся к выходу на сцену, прерываются приходом полицейского и конфискацией денег за билеты в пользу местной власти.

Такой резкий срыв обуславливается содержанием самой распевки – «*О светлой радости, о счастье, о весне!*», что создает контраст между искусством, шансом на будущее не только самого квартета, но и всей страны и реальным будущим – авторитарным режимом и войной.

Девятая сцена драмы является ключевым этапом развития отношений Томаса и Ханны. В ней мы видим отступление доктора Хуфа, его прощальный подарок, и, таким образом, разрушение любовного треугольника. Звуковой образ тишины, идущий с начала появления данной линии, переходит и в эту сцену: паузы, возникающие из-за неловкости, перерастают в паузы, вызванные поцелуем возлюбленных.

Финальная сцена пьесы является смысловым завершением социальной темы и перекликается с восьмой сценой: все основные персонажи пересекаются в винном погребе «Черный кит из Аскалона», с начала действия неким лейтмотивом проходит тема войны, которую начинает своими рассуждениями о будущем немецкого народа напившийся доктор Хуф, что влечет за собой череду пауз. Однако персонажи, хоть и обращают внимание на это, не хотят отчаиваться, только что у них начала зарождаться новая жизнь, полная любви и веры: слышны звон бокалов, песня «*Вон у ворот колодец...*», в которой слышны мотивы теплых воспоминаний, сентиментального настоящего и надежд на светлое будущее, но эта общая песня, которая затрагивает не только основных персонажей, но и «*девушку в открытом окне*», услышавшую хор и подпевающую ему, постепенно прерывается военной музыкой, которая «*становится все громче, затем внезапно обрывается*», но это резкое затухание является лишь подготовкой к следующему этапу – выходу марширующих «*штурмовиков со свастикой на рукавах*», что вновь заканчивается тишиной «*Все на улице и в доме стоят неподвижно*», как бы закольцовывая пьесу. Этот контекст помогает понять, как исторические события и социальные изменения влияют друг на друга, формируя будущее нации.

Выводы

Леонгард Франк постепенно развивает проблему социального неравенства и безработицы, создавая причинно-следственную связь между такими условиями и приходом страны к авторитарному политическому режиму и развязыванию мировой войны. «В сценических ремарках драматурги начинают использовать не столько содержательно-фактуальную, сколько содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую информацию» (Петрова 2011, с. 20). В связи с изменением характера политической жизни немецкого народа, как постепенным, так и резким процессом смены власти в Германии в начале – середине

XX века, антивоенная позиция Леонгарда Франка не только развивалась, но и укреплялась. В пьесе «Мужской квартет» прослеживается стремление к пониманию и сочувствию к страданиям людей, что можно рассматривать как холодный взгляд на бездушие, присущее военным конфликтам.

Франк, как один из ярчайших представителей своего поколения, модернизирует собственный эпический текст «Оксенфуртский мужской квартет» в драму «Мужской квартет», создавая таким образом уникальный пример автоинсценировки, включающий в себя не только социальную и бытовую тематику, но и новые политические темы, навеянные особенностями времени. Эта пьеса показывает, как война и насилие искажают человеческие ценности и приводят к трагедии, однако изображение этой темы является лишь фоном для изображения настоящих чувств живых людей. Антивоенная позиция Леонгарда Франка действительно пронизывает его творчество и становится особенно заметной в контексте изменений, происходивших в Германии между двумя мировыми войнами. Франк, как писатель, активно реагировал на политические и социальные потрясения своего времени, и его произведения отражают глубокую озабоченность по поводу человеческой судьбы на фоне войн и конфликтов.

Библиографический список

- Mann, T. (1924), *Der Zauberberg*, Fischer, Berlin, Deutschland.
- Klabund (1922), *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde*, Dürr und Weber, Leipzig, Berlin, Deutschland, [Online], available at: <https://www.projekt-gutenberg.org/klabund/literatu/literatu.html> (Accessed 4 Oct 2024).
- Сейбель Н.Э. Мотив времени в романе Л. Франка «Оксенфуртский мужской квартет» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2010. № 5. С. 67–69.
- Хайченко Е.Г. От драмы к эпосу: внесценические персонажи // *Вопросы театра*. 2020. № 1–2. С. 376–403.
- Шевченко А.А. Поэтика романа «Оксенфуртский мужской квартет» в контексте «Вюрцбургской трилогии» Леонгарда Франка // *Мировая литература в контексте культуры*. 2017. № 6 (12). С. 117–125.
- Ячин С.Е., Петракова Н.В. Эстетика вневходимости М.М. Бахтина в перспективе постгуссерлианской феноменологии // *Философические письма. Русско-европейский диалог*. 2024. Т. 7, № 2. С. 176–198. DOI: <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2024-7-2-176-198>.
- Воронин С.С. Экспрессионистские традиции в пьесе Леонгарда Франка «Мужской квартет» // *Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета*. 2015. № 6. С. 147–155.
- Горфункель Е. История ремарки в тезисах // *Вопросы театра*. 2020. № 3–4. С. 372–395.
- Родионова Т.Н. Экономическое положение Германии после Второй мировой войны и реформа Л. Эрхарда // *Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики*. 2003. № 7. С. 134–141.
- Ромашкина М.В. Особенности трансформации эпического текста в драму: как меняется роман М. Горького «Мать» в драме Б. Брехта «Жизнь революционерки Пелагеи Власовой из Твери» // *Новый филологический вестник*. 2022. № 4 (63). С. 285–295. DOI: <https://doi.org/10.54770/20729316-2022-4-285>.
- Литературная энциклопедия. Т. 3 / Ком. Акад.; Секция лит., искусства и яз.; Ред. коллегия: Беспалов И.М., Лебедев-Полянский П.И., Маца И.Л., Нусинов И.М., Переверзев В.Ф., Скрышник И.А., Фриче В.М.; Отв. ред. Луначарский А.В.; Отв. секретарь Бескин О.М. [б.м.]: Изд-во Ком. Акад., 1930.
- Шестакова Т.Э. Функции обстановочной ремарки в драматургическом тексте // *Вестник Сургутского государственного педагогического университета*. 2013. № 5(26). С. 89–93.
- Шляхова М.М. Наречные ремарки и их функции в драматургическом дискурсе // *Вестник Удмуртского университета*. 2022. Т. 32. Вып. 4. С. 785–792. DOI: <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2022-32-4-785-792>.
- Габдуллина А.Р. Преломление семиотических кодов культуры в авторской ремарке // *Вестник Башкирского университета*. 2008. Т. 13. № 1. С. 83–85.
- Петрова Н.Ю. Сценические ремарки как маркеры идиостиля автора // *Вестник Московского городского педагогического университета*. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2011. № 1. С. 16–23.
- Толчеева К.В. Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа // *Вестник Воронежского государственного университета*. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2007. № 1. С. 51–58.
- Зорин А.Н. «Тень звука» К вопросу о генезисе ремарки «пауза» в драматическом тексте // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2009. № 2. С. 22–30.
- Пьесы [Леонгард Франк] (пер. Завьялова Л.М.). URL: <https://coollib.cc/b/426997/read> (дата обращения: 13.10.2024).

References

- Mann, T. (1924), *Der Zauberberg*, Fischer, Berlin, Deutschland.
- Klabund (1922), *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde*, Dürr und Weber, Leipzig, Berlin,

Deutschland, [Online], available at: <https://www.projekt-gutenberg.org/klabund/literatu/literatu.html> (Accessed 4 Oct 2024).

Seybel, N.E. (2010), The motif of time in L. Frank's novel 'The Oxenfurt Men's Quartet', *World Literature in the Context of Culture*, no. 5, pp. 67–69.

Khaichenko, E.G. (2020), From drama to epic: off-stage characters, *Issues of the Theatre*, no. 1–2, pp. 376–403.

Shevchenko, A.A. (2017), Poetics of the novel 'The Oxenfurt Men's Quartet' in the context of Leonhard Frank's 'Würzburg Trilogy', *World Literature in the Context of Culture*, no. 6 (12), pp. 117–125.

Yachin, S.E., and Petrakova, N.V. (2024), Aesthetics of Bakhtin's Out-of-Placeness in the Perspective of Post-Husserlian Phenomenology, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, vol. 7, no. 2, pp. 176–198, DOI: <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2024-7-2-176-198>.

Voronin, S.S. (2015), Expressionist traditions in Leonhard Frank's play 'Men's Quartet', *Bulletin of the South Ural State Humanitarian Pedagogical University*, no. 6, pp. 147–155.

Gorfunkel, E. (2020), History of the stage direction in theses, *Issues of the Theatre*, no. 3–4, pp. 372–395.

Rodionova, T.N. (2003), The economic situation of Germany after the Second World War and L. Erhard's reform, *Scientific and Technical Bulletin of Information Technologies, Mechanics and Optics*, no. 7, pp. 134–141.

Romashkina, M.V. (2022), Features of the transformation of epic text into drama: how M. Gorky's novel 'Mother' changes in B. Brecht's drama 'The Life of the Revolutionary Pelageya Vlasova from Tver', *New Philological Bulletin*, no. 4 (63), pp. 285–295, DOI: <https://doi.org/10.54770/20729316-2022-4-285>.

Literary Encyclopedia (1930), vol. 3, Kom. Acad., Moscow, Russia.

Shestakova, T.E. (2013), Functions of the setting stage direction in a dramatic text, *Bulletin of the Surgut State Pedagogical University*, no. 5 (26), pp. 89–93.

Shlyakhova, M.M. (2022), Adverbial Stage Directions and their Functions in Dramatic Discourse, *Bulletin of Udmurt University. Series History and Philology*, vol. 32, no. 4, pp. 785–792, DOI: <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2022-32-4-785-792>.

Gabdullina, A.R. (2008), Refraction of semiotic codes of culture in the author's stage direction, *Bulletin of the Bashkir University*, vol. 13, no. 1, pp. 83–85.

Petrova, N.Yu. (2011), Stage directions as markers of the author's idiosyncrasy, *Moscow City Pedagogical University Bulletin. Series: Philology. Theory of language. Linguistic education*, no. 1, pp. 16–23.

Tolcheeva, K.V. (2007), Author's stage direction as a means of visualization and characterization of the character, *Voronezh State University Bulletin. Series: Linguistics and Intercultural Communication*, no. 1, pp. 51–58.

Zorin, A.N. (2009), 'The shadow of sound' On the genesis of the 'pause' stage direction in a dramatic text, *Theatre. Painting. Cinema. Music*, no. 2, pp. 22–30.

Frank, L. *Plays*, (trans. Zavyalova, L.M.), [Online], available at: <https://coollib.cc/b/426997/read> (Accessed 13 Oct 2024).

Submitted: 02.04.2025

Revised: 24.05.2025

Accepted: 10.06.2025