



во суть вся. И начаша вкупе отрицатися вси. Первый рече: село купил и имам нужду изыти и видети, молю ти ся, имей мя отреченна» (Духовная грамота царя Ивана Васильевича (июнь-август 1572 г.) // Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. / Подгот. к печати Л.В. Черепнина. М.; Л., 1950. С. 431).

²⁶ Ср.: «Помутися народ, накорми воевод! Помути бог народ, накорми воевод!» (Даль В.И. Указ. соч. С. 227). Ср. также: «Помути, Бог, народ, да покорми воевод!» (Снегирев И. Указ. соч. С. 329).

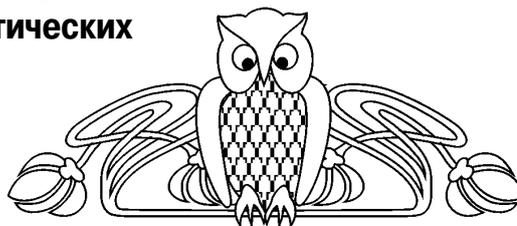
²⁷ Ср.: «Рыба ищет, где глубже, а человек, где лучше» (Снегирев И. Указ. соч. С. 357).

УДК 821.161.1.09-2+929 Островский

А.Н. ОСТРОВСКИЙ: РАЗРУШЕНИЕ МИЗАНСЦЕНЫ (к проблеме авторской ремарки в драматических произведениях)

А.Н. Зорин

Саратовский государственный университет,
кафедра общего литературоведения и журналистики
E-mail:art-zorin@yandex.ru



Ремарка драматургии Островского во многом отражает поиски автора в области новой драматургической формы. Им создана строгая система ремарочных обозначений, удобных для театра и ассоциативно насыщенных в контексте каждого произведения. Номинативные и афишные ремарки, как и ремарки «текста в тексте» и «театра в театре», значительно расширяют границы восприятия социально-философского и культурно-исторического подтекста его пьес.

Ключевые слова: драматургия, ремарки, «текст в тексте», афиша, подтекст.

A.N. Ostrovsky: Breaking Mise an Scene (Towards the Problem of Author's Directions in Drama)

A.N. Zorin

Author's directions in Ostrovsky reflects his search for a new form in drama. He created a consistent system of directions suitable for theatrical purposes and associatively productive within each work. Nominative and "billboard" remarks, as well as "text within text" and "theatre within theatre" remarks, significantly broaden the perception of social-philosophical and cultural-historical undercurrent of Ostrovsky's plays.

Key words: playwrighting, remarks, «text within text», billboard, underlying text.

«Я знаю тебя, Замоскворечье, я сам провёл несколько лет жизни в лоне твоём, имею за Москвой-рекой друзей и приятелей и теперь ещё брожу иногда по твоим улицам. Знаю тебя в праздники и в будни, в горе и в радости, знаю, что творится и делается в твоём широком улицам и мелким частым переулочкам»¹. О том, «что творится и делается», автор самых знаменитых «сцен» и «картин» из московской жизни впервые написал во «Введении» к «Очеркам Замоскворечья» в 1844 г. И это был прозаический текст. А двумя годами позже, в 1846-м, он прочёл Д.А. Гореву-Тарасенкову «Семейные сцены» – они были написаны уже в виде пьесы. Началом же своего

драматургического поприща Островский считал 14 февраля 1847 г.: в этот день на квартире профессора С.П. Шевырёва он читал в присутствии нескольких известных российских литераторов «Картины семейного счастья», которые сам называл потом «первыми литературными опытами в виде драматических сцен» (1, 499). По сути, это было первое законченное произведение, написанное им для театра.

Реакция слушавших была восторженной. Хозяин дома подошел к Островскому, взял его за руку и возвышенно произнес: «Поздравляю вас драматическим писателем» (1, 499). Аполлон Григорьев, бывший в числе слушателей, позже написал, что «Картины семейного счастья» отмечены печатью яркого таланта, выразившегося «1) в новости быта, выводимого автором и до него ещё не початого <...>, и 2) в новости отношений автора к изображаемому лицам, и 3) в новости манеры изображения, и 4) в новости языка – в его цветистости, особенности»².

Аполлон Григорьев практически сформулировал основы будущего театра Островского, предвосхитив его содержание и смыслы. «Новости быта, <...> до него ещё не початого»³, ожидаемы были на тогдашней сцене, переживавшей и драматургический, и постановочный кризисы.

Сомнительным и обветшалым называет репертуар российского театра середины XIX в. В. Лакшин⁴. Перелистывая, в частности, афиши Малого театра в сезон 1851/52 гг., он выстраивает репертуарный список: из драм – «Уголино» Полевого, «Денщик» Кукольника, «Смерть Ляпунова» С. Геденова, из комедий – «Божман» Тарновского, «Идеалы» Маркевича. Основное же место в репертуаре отдано водевилям – переводным и оригинальным, с такого рода «говорящими» названиями: «Белокурая брюнетка», «Вот так пиллюля! Что в рот, то спасибо», «Кутерьма», «Любовь артиста», «Муж не муж, жена не жена», «Невесте 45 – при-



даного 100 000», «Чертов колпак», «Я съел моего друга». (Похожие ассоциации возникают, когда читаешь афиши нынешней антрепризы – кичевый подход к выбору репертуара преобладает. Способ существования на сцене тоже напоминает эпоху «до Островского». Теперешние сторонники такого театра называют его «актёрским» – как альтернативу так называемому «режиссерскому» театру конца XX в., когда воля постановщика в формулировании сценического высказывания была определяющей. Характер этих спектаклей ограничивается простым «увеселением» публики или, наоборот, нагнетанием у неё мистических и мелодраматических «страхов». Итог – посмотрел, «навпечатлялся», вышел из театра и забыл.) Подобный репертуар – предел мечтаний публики, для которой театр и спектакль – тот же товар, только не для физиологического употребления. «В этой публике, – пишет Островский, – нет собственного понимания, нет восприимчивости, нет движений, нет общности между ней и пьесой <...> Все сильное или неожиданное производит в этих зрителях что-то вроде беспокойства <...> Чему эта публика самостоятельно горячо сочувствует, так это пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта» (10, 135). Новому театру, о котором он мечтал, нужна была другая публика, и ее тоже необходимо было растить и воспитывать.

Из серьёзных пьес в «доостровские» времена шли на сцене только «Ревизор» Гоголя и грибоедовское «Горе от ума», порезанное цензурой. Было ещё несколько романтических драм Н. Полевого, так называемых «патриотических» пьес Н. Кукольника и переводных мелодрам. Представительствовавшая тогда на российской сцене западная драматургия, несомненно, оказала влияние на Островского. Один из ранних его драматических этюдов «Неожиданный случай», по мнению В. Лакшина, написан «в духе французских пословиц, “провербов” Альфреда де Мюссе». Исследователь отмечает также несомненный интерес русского драматурга к Шекспиру, сравнивая Любима Торцова – героя пьесы Островского «Бедность не порок» – с шекспировским шутком. Торцов, так же как шут в «Короле Лире», «куралися и паясничая, <...> дерзко говорит правду»⁵.

Российский театр ждал нового драматурга. Меняющаяся обыденность рвалась на театральные подмошки. Ждали актёры, готовые уловить новые интонации, новые токи жизни. Островский своими пьесами, что называется, разрушил мизансцену. Во-первых, в сценическом смысле – до него мизансценирование спектаклей строилось вокруг находящегося в центре главного героя – в его пьесах главных героев стало несколько (порой они все были главными), значит, действие пришлось организовывать по-другому, со многими центрами или последовательно, монтажно. Этот принцип стал формообразующим в пьесах Островского. Во-вторых, разрушил он мизансцену в мировоззренческом смысле, побудив российский

театр существовать по новым, предложенным им правилам. Впрямую эти правила сформулированы в нескольких его работах о театре: «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России» (1863 г.), «Об актёрах по Сеченову» (1868 г.), «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1882 г.), «Причины упадка драматического театра в Москве» (1884 г.) и множестве других записок, речей, статей и заметок.

Опосредованно эти же правила проступают в каждой строчке, в каждой ремарке его драматургических текстов, названных критикой «пьесами жизни».

Е.В. Седова, анализируя особенности театра Островского, говорит о традиционных драматургических жанрах и новом типе драматургии, возникшей в последние десятилетия XIX в. Одним из её создателей, безусловно, был Островский. В традиционной драматургии смысловой доминантой была конфликтная или иная исключительная ситуация в жизни героя, сложные перипетии его судьбы. Островский же в своих пьесах, наоборот, «пытается вынести на суд зрителей обыденную повседневность, в которой редко происходят события, выбивающиеся из привычного монотонного течения жизни. Именно сам ход жизни <...> становится объектом изображения»⁶. Вместе с тем меняется и характер драматургического конфликта. «В пьесах Островского лица предстают не по принципу “один против другого”, а по принципу “каждый против любого”⁷. Драматургия середины XIX в. постепенно приходит к пониманию того, что герой – «величина переменная» и во времени, и в глазах читателей/зрителей.

Выбор объектов изображения диктовал драматургу необходимость трансформации не только смысловой, но и формальной структуры пьес. Система авторских ремарок, начиная с названия, жанрового определения, списка действующих лиц, авторских пояснений внутри текста и заканчивая самостоятельными смыслопорождающими ремарками в виде ассоциативных вставок, использования стихов, песен и т.д., строилась по тем же требованиям – достоверности, подлинности, правды жизни. Анализ системы внутритекстовых авторских пояснений в пьесах Островского позволяет отметить особую тщательность драматурга в создании строгого, закрытого набора лексических средств, составляющего основной слой ремарок. По мнению В.П. Ходуса, «ремарки в драмах Островского характеризуются краткостью, строгой определенностью структуры и функциональной роли и не претерпевают заметных изменений на протяжении десятков лет»⁸. В то же время сформированная система препозитивных ремарок, афишных ремарок и ремарок заголовка в пьесах Островского порождает сложную семантическую структуру, передающую неоднородность драматургического проявления конфликта.



Первую авторскую ремарку – название пьесы – Островский использует в следующих вариантах:

– как морализаторскую сентенцию, предопределяющую последующее содержание и развязку, для чего Островский широко привлекает русские пословицы. Литературоведами и лингвистами хорошо исследован этот пласт его фразеологии: «Не все коту масленица», «Старый друг лучше новых двух», «Свои собаки грызутся – чужая не приставай», «Свои люди – сочтемся», «Не в свои сани не садись» «На всякого мудреца довольно простоты» и т.д. В этом смысле Островский следует приему французской драматургии, который использовали Мериме и Мюссе;

– как метафорическое обозначение определенных времени и места действия в проекции на качество жизни. Так, в заглавии «Утро молодого человека» сочетание слов «утро» и «молодого» говорит о том, что перипетии сюжета будут связаны с началом человеческой жизни, с первыми её открытиями и надеждами. Название «Трудовой хлеб» предопределяет, что речь будет идти об исконных основах человеческого существования. В пьесах «Тяжелые дни» и «Счастливый день» автор заранее провоцирует читательское и зрительское ожидание, оставляя себе возможность играть на их чувствах;

– как метафору, объединяющую бытовой, социальный, философский, сакральный уровень восприятия смыслов. «Гроза» – и как явление природы, и как трагический разлом в семейных отношениях, и как своего рода «момент истины» в судьбе героев, когда каждый получает по делам своим (подобно «Буре» Шекспира), как проекция на идею страшного суда. «Лес» – и местоположение усадьбы Гурмыжской, и предмет ценной собственности, и дремучие нравы местных обитателей. «Пучина» – и реальная опасность для человека запутаться в сложных обстоятельствах жизни, и метафора общественных отношений;

– как антитезу с отчетливой этической и социальной оценками: «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», «Старое по-новому». Здесь тоже ощутимо влияние как европейской классики «Мещанина-дворянина» и «Коварства и любви», так и антитеза пушкинских «Маленьких трагедий»;

– как номинацию главных действующих лиц – нейтральную, ироническую, драматическую: «Воевода», «Снегурочка», «Воспитанница», «Шутники», «Красавец-мужчина», «Банкрот», «Невольницы».

Ремарки пьес Островского, определяющие их жанр, показывают стремление автора разработать собственную специфическую систему, которая давала бы возможность постановщикам наиболее объемно и полноценно представить на сцене не только сюжеты, но и характеры, и жизнь, и общественную среду, и новые для театра события, и новых героев. Театральные тексты Островского объединяют в себе 41 пьесу на социально-бытовые, 7 – на исторические темы,

1 сказку, 7 неоконченных пьес, 6 – написанных в соавторстве, 6 – переводных и 4 – переделанные на сюжеты западных авторов. Всего 72 драматических произведения. При этом практически все имеют жанровое определение. 35 помечены словом «комедия», неоконченный «Скоморох» обозначен как «набросок комедии», переделка французской пьесы «Добрый барин» названа близкой к комедии «шуткой в одном действии». Жанром «драма» Островский помечил 7 пьес, «Неожиданный случай» назвал «драматическим этюдом», «Не так живи, как хочется» – «народной драмой», 3 исторические пьесы – «Козьма Захарыч Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» и «Тушино», – подобно Шекспиру и Пушкину, – «драматическими хрониками». Названием-жанром выглядит неоконченный исторический «Фрагмент драмы, посвященной Ксении Годуновой». Поначалу не было официального жанрового определения у пьесы «Иван-царевич», но во втором варианте она помечена как «волшебная сказка в 5 действиях и 16 картинах». У переведенных с испанского «Интермедий Мигуэля Сервантеса Сааведра», состоящих из 10 коротких пьес, жанровых подзаголовков нет. Наибольший интерес для изучения новаторских принципов драматургии Островского представляют для исследователей пьесы, обозначенные жанрами «сцены» и «картины».

Е. Седова, рассматривая материал пьес Островского, выписывает хронологически произведения, имеющие то и другое жанровое определение, и прослеживает попытки критики понять генезис новых жанровых форм, предложенных драматургом. Долгое время Островского считали красочным бытописателем, с этой позиции относились и к введённым им жанрам, утверждая в частности, что он «тяготеет к жанру картин и сцен, в которых сюжетная канва ослаблена до последнего предела. Он мастерски дает картины быта и прекрасно рисует характеры, но он несравненно менее изобразительный мастер в области драматической сюжетки»⁹.

Используя более ранние материалы исследований А.М. Гаркави¹⁰, С.З. Агранович¹¹ и других, Е. Седова прослеживает жанровую трансформацию пьесы «Тяжелые дни» (1863). Вначале Островский определял её как «комедию в четырёх действиях», а потом назвал «сценами из московской жизни» – перенос действия из купеческого дома на улицу отразил не только перенос декораций, но и смену интереса драматурга от личности к «жизни толпы» к непрерывному жизненному течению. Жанры «сцен» и «картин» позволили ему сделать это адекватно самой жизни. Островского, так же как Пушкина в «Борисе Годунове», «интересует не конкретная ситуация, не судьба отдельно взятого персонажа, а жизнь общества с её многообразием и противоречивостью. Если в «Борисе Годунове» изображены явления исторического процесса, то в творчестве



А.Н. Островского новый жанр реализуется на материале современности»¹².

Новаторство Островского обнаруживается и в том, что он начинает свои пьесы с ответной реплики или с продолжения монолога и тем самым активизирует зрителя и читателя, заставляя его домысливать, додумывать происходящее, т.е. становится сотворцом. Таким образом, пьеса оказывается лишь кульминацией досюжетного эпизода, т.е. частью жизни, которая не здесь началась и не здесь закончится. В этом смысле и финалы – не развязка, а лишь приостановка перед следующим эпизодом жизни. По мнению английского исследователя Д. Ральсона, это не характерно для европейской драматургии. У Островского «драма развивается с простотой, равную которой можно встретить только на театре японском или китайском и от которой веет примитивным искусством. Сцены следуют одна за другой, как картины в панораме»¹³.

Монтажный принцип «картин в панораме» касается не только композиционной, но и смысловой структуры пьес, и её надтекстового содержания. Большинство драматических текстов Островского, обозначенных жанрами «сцены» и «картины», состоит из множества, на первый взгляд, не нужных, не важных эпизодов. Однако, в конечном итоге, почти каждый из них не только подтекстово развивает действие, но и становится развернутой авторской ремаркой к последующим событиям. В начале пьесы «Пучина», например, – Островский жанрово обозначил ее как «сцены» – герои обсуждают драму Виктора Дюканжа «Жизнь игрока», в которой персонаж по имени Жорж де Жермен «в уголовное дело попадает» (4, 374). Поначалу это кажется пустым разговором, но в общем контексте пьесы выясняется, что автор использовал эту историю в качестве развернутой предведомительной ремарки к судьбе собственного героя Кисельникова, который позже повторит печальную судьбу упоминавшегося в первой сцене француза. Монтажный способ построения текста даёт автору такую свободу и такую возможность.

Ремаркой не только по поводу водевиля Лисовского – одного из героев пьесы «Утро молодого человека» – становится напечатанная в журнале «Статья о театре»: Островский использует её и как принципиальную ремарку – озвученную ремарку о ремарке, – напоминающую о преобладавших тогда на русской сцене легковесных пьесках: «Лисовский (молча читает какой-то журнал). Что такое? Статья о театре! Посмотрим, посмотрим. (Читает). «Где найдёшь не знаешь, потеряешь, не ожидаешь, или не берись за гуж, если не дюж. Шутка в одном действии, а если бы не дверь на улицу, так была бы не шутка, а серьезное дело, водевиль Лисовского». (Читает про себя)... «Ни малейшего таланта». Ах, он мерзавец!» (1, 157). Принципиальность ремарки в том, что Остров-

ский, мастер тонкой многозначной ремарки, готов к сложной смысловой игре с читателем и зрителем, но он совершенно против «заигрывания» с ним в таких запутанных эпигонских формах. (Подобный мотив возникнет в рассказе Чехова «Драма», где злоупотребление героини ремаркой «пауза» – кстати, задолго до появления основных пьес самого Чехова – станет своего рода самопародией автора на свои ученические драматургические опыты.)

В комедии Островского «Не в свои сани не садись» второе действие начинается пением молодой героини Авдотьи Максимовны. Дочь богатого купца, она поёт русскую народную песню «Научить ли те, Ванюша». При этом автор приводит текст песни полностью – 8 строф. И, кроме эмоционального впечатления, безусловно, ремаркирует последующие события: в песне девушка учит возлюбленного Ванюшу, как к ней приходиться, чтобы батюшка с матушкой не узнали: «Ты не улицей ходи – переулочком. Ты не голосом кричи – соловьем свищи». А сама она в это время скажет родителям, что ей «худо можется, нездоровится», и уйдёт из-за стола «ко милу дружку» (1, 295–296). Похожие события развернутся потом в пьесе. Аналогичный прием литературной и песенной метафорической ремарки использует Островский, «монтируя» комедию «Бедность не порок». В первом действии мальчик Егорушка читает «Бову Королевича», приказчик Митя декламирует: «Что на свете преежестокое? – Преежестокое есть любовь!» (1, 333), бедный племянник купца Яша Гуслин поёт: «Нет то злей, постылее/ Злой сиротской доли» (1, 334), молодая вдова Анна Ивановна запекает: «Уж и как это видно,/ Коли кто кого любит» (1, 339), молодой купчик, сын богатого отца Гриша Разлюляев предпочитает иносказание: «Москве хочется жениться – / Коломну взять» (1, 339). Во втором действии песенные и стихотворные ремарки встречаются почти на каждой странице, не только дополняя или поясняя сюжет, но и создавая мощный полифонический подтекст, ассоциирующий пьесу не только с живой жизнью, но и с культурно-эстетическими вызовами той эпохи: демократически настроенная часть общества выдвинула идею защиты национальной самобытности.

Общекультурную ремарку как метафору Островский использует и в более поздних пьесах, цитируя Шекспира в «Лесе», Расина в «Талантах и поклонниках», а в целом постоянно расширяя культурно-исторический контекст драматургических произведений за счет номинативных и внутритекстовых ремарок.

И сами его пьесы о театре, в конечном итоге, представляют собой развернутую затекстовую авторскую ремарку по поводу устройства тогдашнего театрального дела, по поводу пристрастий публики, по поводу драматургии, и, несомненно, по поводу всех общественно-культурных процессов современной ему России.



Примечания

- ¹ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973–1980. Т. 1. С. 495. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.
- ² *Григорьев А.П.* После «Грозы» Островского // Григорьев А.П. Сочинения. Т. 1. СПб., 1876. С. 114.
- ³ Там же.
- ⁴ См.: *Лакишин В.* А.Н. Островский (1843–1854) // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973. Т. 1. С. 492.
- ⁵ Там же. С. 488.
- ⁶ *Седова Е.В.* «Сцены» и «Картины»: к постановке проблемы (на материале пьес А.Н. Островского) // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 40.
- ⁷ *Осннин И.И.* Драмаатургия Л.Н. Толстого. М., 1982. С. 87.

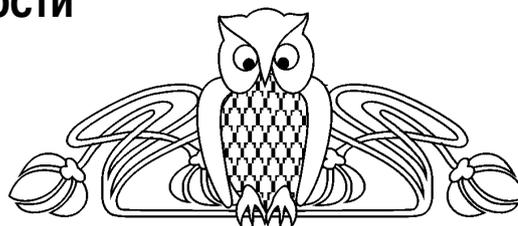
- ⁸ *Ходус В.П.* Репарка в драматургическом тексте А.П. Чехова: стереотипичность и новые модели // Изменяющийся языковой мир. Пермь, 2001.
- ⁹ *Линин А.* Творчество А.Н. Островского. Ростов н/Д, 1937. С. 215.
- ¹⁰ См.: *Гаркави А.М.* А.Н. Островский – мастер сюжетосложения // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1974. С. 42–58.
- ¹¹ См.: *Агранович С.З.* Жанровое своеобразие «сцен» и «картин» в творчестве А.Н. Островского // Проблемы истории и поэтики реализма. Куйбышев, 1977. С. 108–118.
- ¹² *Седова Е.В.* Указ. соч. С. 43.
- ¹³ Цит. по: Творчество А.Н. Островского. М.; Л., 1923. С. 28.

УДК 821.111.09-4+929 Фаулз

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭССЕИСТИКЕ ДЖОНА ФАУЛЗА

С.А. Гарушьян

Саратовский государственный университет,
кафедра зарубежной литературы и журналистики
E-mail: garushyan@mail.ru



Эссеистика Джона Фаулза прямо выражает его взгляды на проблему английской национальной идентичности – стержневую тему для романов писателя. В статье сопоставляются два эссе – 1964 и 1982 г., рассматривается свойственная Фаулзу оппозиция английскости/британскости, то, как неприятие Британской империи поддерживает его критику викторианской Англии. Называя себя космополитом, Фаулз заявляет, что единственная сфера, где национализм органичен и уместен, – это искусство.

Ключевые слова: Джон Фаулз, национальная идентичность, эссеистика.

The Problem of National Identity in John Fowles' Essays

S.A. Garushyan

John Fowles's non-fiction is marked by openness and sincerity in expressing his standpoint on the problem of Englishness, touched upon in his major novels. Two essays, from 1964 and from 1982, are compared to explicate the evolution of author's views on Englishness/Britishness, his hatred of the British Empire strengthening his critique of Victorian England. Declaring himself a cosmopolitan, he states that art is the only sphere where nationalism is natural and appropriate, for art is open, sincere and responsible.

Key words: John Fowles, national identity, essay writing.

В XX веке в философии, науке, искусстве происходит переосмысление концепции личности. Основное внимание уделяется постижению процесса самоидентификации личности. Трудность этого процесса заключается в том, что идентичность личности, т.е. «самоопределение личности по отношению к другим (другому), своим/

чужим»¹, не статична, находится в постоянном движении.

Идентичность имеет как постоянные характеристики (например, имя, половая принадлежность, родной язык, место рождения), так и изменяющиеся (гражданство, место жительства, профессия, религия). Существуют и коллективные идентичности: этнические, региональные, религиозные, половые и т.д. В зависимости от обстоятельств происходят изменения в структуре идентичности: смена преобладающих компонентов, возникновение новых, растворение старых.

Одной из разновидностей идентичности является национальная идентичность, понимаемая как совокупность «коллективных мнений, убеждений, настроений, которые характеризуют группу людей как нацию»². Именно это понятие приобретает особую актуальность в современном мире, находящемся под воздействием глобализационных процессов и противостоящего им антиглобализма.

Существует множество теорий наций и национальной идентичности. Этот вопрос изучался в рамках органицизма, модернизма, постмодернизма, этносимволизма, однако точка в этих исследованиях еще долго не будет поставлена – настолько предмет неоднозначен, обширен и сложен.

Национальная идентичность, как индивидуальная, так и коллективная, имеет иерархическую структуру: «верхний» слой – государственно-правовой, «нижний» – этнико-культурный. Выделяются также четыре аспекта национальной идентичности: исторический (нация имеет прошлое,