

УДК 821.161.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_13_35

Л.Г. Тютелова

Самара

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева

tyutelova.lg@ssau.ru

ЭПИЧЕСКОЕ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО)

«Эпическое в драме» и «эпическая драма» – две проблемы, решение которых в современном литературоведении позволяет определить специфику русской словесности и обозначить ее место в мировом литературном процессе. Исследование особенностей письма А.Н. Островского доказывает, что в XIX столетии был активен процесс романизации драмы, приводивший к разрушению жанровых канонов, сложившихся в европейской культуре. В пьесах русского драматурга нарушаются законы единства драматического действия. Автор может работать с картинами и сценами, осваивая формы эпической драмы. Но чаще всего он показывает событие, вырастающее из недраматической ситуации, использует романский тип восприятия действия, то есть осваивает элементы эпического письма.

Ключевые слова: эпическая драма, эпическое в драме, романизация драмы, А.Н. Островский, ситуация, событие, герой.

Творчество А.Н. Островского находится в поле зрения ученых более ста лет, о чем говорят исследования Л.М. Лотман [1], В.Я. Лакшина [2], А.П. Скафтымова [3], А.И. Журавлевой [4] и др. Тем не менее и сейчас работа с пьесами этого автора имеет много перспектив. В частности, изучение драматургии Островского позволяет показать особенности русской драмы, обусловленные ее генезисом. Это и является целью данного исследования.

Давно известно, что отечественный театр возникает только в XVIII в., когда Россия стремится стать русской Европеей. В это время под влиянием разных факторов идет быстрое развитие государства. В частности – при активном взаимодействии с европейскими традициями раскрывается имеющийся у страны внутренний потенциал. А потому явления, близкие к западным образцам, оказываются в итоге самобытными, неповторимыми.

Как показала история европейского театра, сцена способна стать агитацион-

ной площадкой. Но для этого ей нужно быть «зеркалом жизни». Правда, как в свое время полагала Екатерина II, оно не может указывать ни на конкретных людей, ни на конкретные обстоятельства. Недаром в споре с Н.И. Новиковым императрица настаивала на том, чтобы сатира, в том числе и театральная, была «безличной». По законам классицистической эстетики, драматическая картинка должна рассказать не об обстоятельствах эмпирического существования человека. Она знакомит читателя/зрителя с человеческой природой, а не с конкретной личностью и условиями ее жизни.

И еще одна особенность драмы XVIII в. была препятствием к тому, чтобы сцена стала «зеркалом жизни». К середине столетия не существовало достаточного количества пьес, созданных русскими авторами. Да и те, что были написаны, часто принадлежали, по терминологии П.Н. Беркова, к «перелагательному направлению» [5, с. 71-82]. Их авторы стремились удовлетворить страсть зрителя видеть на сцене жизнь, которая им

хорошо знакома, а в персонажах – «полноценных людей». Они полагали, что этому способствовали детали национального быта, которые были использованы при создании драматических сцен. Но сюжеты пьес, жанровая модель оставались европейскими. Зрители не узнавали себя в героях. И тут стоит отметить парадокс: Европа помогла создать русский театр, но ее традиции мешали появлению собственно отечественной драмы.

Ю.В. Стенник [6] и В.И. Мильдон [7] отметили особенность русской трагедии. По мнению исследователей, пьесы Шекспира, Корнеля, Расина на уровне конфликта и действия выразили западные представления об отношениях судьбы и человека. Для их выражения понадобились разные способы показа так называемого «внутреннего человека». Этого образа нет в русской словесности, созданной до XVIII века. И дело не в отсутствии мастерства у авторов, а в особом видении человека и его жизни [См. работы Д.С. Лихачева [8]]. Драматургам предстояло найти способы изображения на сцене русского героя, которому, как показывает отечественная средневековая литература, важна не личная, а общая судьба.

Отечественной литературной традиции, сложившейся ко времени рождения русского театра, не характерен выбор героем собственного пути. Для него судьба мира важнее личных жизненных обстоятельств. А потому, как это бывает у «внутреннего человека», конфликт между частными и общими страстями ему не знаком. И даже в XIX столетии, когда в русской драме появляется образ личности-характера и становится значимой его позиция, отечественные авторы стремятся нарисовать события жизни действующего лица на фоне национальной жизни. И сам персонаж демонстрирует понимание неразрывности своей судьбы и судьбы мира. И только герои рубежа XIX–XX вв. начинают рвать связи со своим кругом. Такие как Нил из пьесы М. Горького «Мещане», уходящий из дома Бессеменовых в никуда. Но и он

покидает приемных родителей с мыслью о своем мире, который далек от пространства, принадлежащего только одной личности.

Принято говорить, что только новодраматические пьесы рубежа XIX–XX столетий создаются «вопреки всем правилам». Речь идет о законах, возникших на основании анализа опыта европейской драмы Аристотелем, Лессингом, Гегелем и другими. Но, по сути дела, русская драма их нарушает с самого начала. В ней герой и события рассказывают не о личной судьбе персонажа и мере ответственности за нее (для чего и необходим образ «внутреннего человека»), а о пути, который является неотъемлемой частью картины общей жизни. Русская драма с момента своего рождения оказывается способна выразить идею относительной автономности судьбы человека и мира. Это, как доказали теоретики, основная романная идея. И тут нет случайного совпадения.

XVIII век в истории отечественной литературы – период становления русского романа, который уже к началу XIX столетия входит в центр жанровой системы. О чем говорит, если согласиться с М.М. Бахтиным, подвижность остальных литературных форм, нарушение в них всех канонических установок и правил. Этот процесс называется «романизацией» [См. подробнее: 10]. О ней свидетельствует тот факт, что русские драматурги предлагают театру пьесы, названные не комедиями, трагедиями или просто драмами, а «сценами» или «картинами». Стоит вспомнить «маленькие трагедии» и трагедию «Борис Годунов» Пушкина, «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская», «Отрывок» Гоголя, которые принято сейчас называть «маленькими комедиями», а также «Осеннюю скуку» Некрасова и множество пьес Островского («Утро молодого человека», «Не сошлись характерами», «Воспитанница», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» и др.). Все они не соответствуют правилам аристотелевской драмы.

Вероятно, произведения русских авторов становятся развитием той линии античного театра, которую Аристотель счел неудачной, как о том говорит его «Поэтика». На основании этой догадки строится теория эпической драмы в трудах А.С. Чиркова, В.Е. Головчинер и их учеников. Они утверждают, что эпическая драма интересуется судьбой не героя как такового, а мира, а потому образ человека в ней обладает особенным содержанием, не похожим на содержание традиционного для европейской литературы «внутреннего человека».

Благодаря развитию в русской драме эпической традиции пьесы Максима Горького и Сергея Третьякова (русских авторов уже XX в.) становятся важным этапом в развитии мирового эпического театра. Когда Сергей Третьяков рассказал о «своем круге», в него вошли Бертольд Брехт и Эрвин Пискатор, то есть те, кому близок «поиск эпоса». При этом примечательно название работы В.Е. Головчинер «Сергей Третьяков – учитель Бертольда Брехта» [9]: первенство в создании эпической драмы все-таки принадлежит российским авторам.

В отечественной литературе возникла не только эпическая драма, отличающая ее от европейской традиции. Оригинальной является у нас и так называемая «драматическая драма». В связи с ней можно говорить о еще одном векторе развития романизации. Канонические жанры начали осваивать новую для себя территорию построения драматического образа – незавершенное настоящее, что привело к возможности выразить в драме относительную автономность судеб человека и мира, о чем говорят многие пьесы Островского.

Хотя в театре создателя русского репертуара XIX в. достаточно «картин» и «сцен», в целом его драма собственно «драматическая», но испытывающая сильное эпическое влияние. Доказать это позволяет анализ таких явлений, как «ситуация» и «событие», а также исследование их роли и места в действии.

Традиционно драма имеет дело не с «ситуацией», а с «событием». Именно его образ возникает благодаря поступкам героев и без них появиться перед читателем/зрителем не может. А «ситуация» – категория недраматическая, когда она понимается как не зависящее от человека стечение обстоятельств. Считается, что впервые ситуацию «вводит» в мир театра «новая драма» конца XIX века. В свое время об этом писал Петер Зонди: «...действие уступает место ситуации, бессильными жертвами которой являются люди» [11, р. 69]. В итоге событие начинает играть второстепенную роль, а у изображаемого на сцене обнаруживается недраматическое содержание. Герои увлечены не традиционным действием, а происходящим или давно произошедшим за пределами сценического времени и пространства.

Ситуация позволяет показать относительную автономность существования героя в мире: она не зависит от его действий. Но и человек не поглощен только сложившейся ситуацией: он вообще её может не замечать. И эта автономность – одна из главных черт романа, а вслед за ним – всего современного эпоса. Поэтому подробная обрисовка ситуаций в драме – это проникновение в нее сущностных эпических черт, меняющих содержание и образа героя, и действия.

Стоит отметить, что у Островского, в отличие от новодраматургов, образ «ситуации» возникает только в начале пьесы. Из него «вырастает» образ «события» благодаря тому, что драматург показывает на сцене то, что происходит в жизни центрального героя пьесы. Отсюда давнее замечание А.П. Скафтымова о пьесах Островского. По мнению исследователя, событие, «вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт» [3, с. 411]. Но для этого бытовому образу нужно возникнуть. Поэтому событию у Островского предшествуют моменты бытового спокойствия жизни. Они возникают тогда, когда автор

«рисует» образ «ситуации», в которой находятся герои. Причем она сложилась не здесь и не сейчас, а настолько давно, что законы XVI столетия, сформулированные «Домостроем», остаются актуальными для многих персонажей Островского, населяющих Замоскворечье и провинциальные города, а также дворянские усадьбы XIX века.

Так, одно из самых хрестоматийных произведений Островского – «Гроза» – открывается картиной «безмятежной» жизни города Калинова. Все первое действие – это эпическая картина провинциальной жизни. Первоначально она возникает благодаря авторской ремарке. В ней драматург помимо традиционного сообщения, где происходит действие (в Калинове на берегу Волги) и когда (летом), представляет читателю/зрителю общественный сад на высоком берегу реки и сельский вид. На сцене нужно также увидеть несколько кустов и скамейки.

Развернутая, похожая на текст, принадлежащий в эпосе повествователю, ремарка очень свойственна драме Островского. Автор часто указывает на необходимость достаточно широкого охвата жизни, потом постепенно приближает читателя/зрителя к конкретному месту и останавливается на каких-то деталях сцены. Так, в пьесе «Вез вины виноватые» он называет город, улицу, дом и только потом – комнату, в которой мы застаем героев при поднятии занавеса:

«Действие в губернском городе. Комната небогатой квартиры на самом краю города. Двери справа и слева во внутренние комнаты; в глубине окно и входная дверь. Мебель простая, но приличная; в комнате чисто и уютно»¹.

Авторская ремарка дублируется героями, которые или действительно ощущают себя частью большого мира, или сосредотачиваются только на том, что видят здесь и сейчас, как Кулигин и Кудряш в «Грозе». Причем персонажи оказываются и теми,

благодаря кому читатель/зритель начинает видеть мир драмы Островского, и теми, кто оказывается его неотъемлемой частью. Они им порождены, они им объясняются, и они же, по законам драмы, его воскрешают перед нами. При этом далеко не всегда у персонажей есть имена. Это могут «первый горожанин», «второй». Этот же алгоритм представления пространства и человека использовал в массовых сценах-картинах Пушкин в «Борисе Годунове».

Безымянные герои не только не принимают какого-то действенного участия в пьесе, они в ней остаются простыми наблюдателями за теми, кто в драматической картине постепенно выходит на первый план, обнаруживая свое нежелание или неумение слиться с фоном.

Автор специально акцентирует внимание читателя/зрителя только на тех, по линии судьбы которых идет развитие действия. Так, в «Грозе» драматург отмечает паузу в разговоре Кудряша и Кулигина, когда работник Дикого дает характеристику механику-самоучке. После паузы Кулигин переводит разговор на другую тему, не давая читателю/зрителю сосредоточиться на своем образе:

Кудряш. Ну, да ведь с тобой что толковать! Ты у нас антик, химик.

Кулигин. Механик, самоучка-механик.

Кудряш. Все одно.

Молчание.

Кулигин (*показывает в сторону*). Посмотри-ка, брат Кудряш, кто это там так руками размахивает?².

Внимание читателя/зрителя останавливается, несомненно, на тех, кто выходит на первый план. В «Грозе» это сначала Борис, которому все кажется диким в Калинове, и Катерина, которая и смолчать не умеет, и переругать сама дура не может. По мере развития действия на первом плане остается только Катерина. Именно в ее судьбе и происходит событие этой пьесы. После него

¹ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. Москва: Худож. лит., 1950. Т. 9. С. 149.

² Там же. Т. 2. С. 211.

все возвращается в исходную точку течения остающейся неизменной жизни калиновского мира. Отсюда последняя реплика в пьесе. Это слова Тихона. Он сетует на то, что «остался жить на свете да мучиться». Это, собственно, показывает относительную автономность героя и мира, о которой в связи с современными эпическими традициями говорилось выше. К слову сказать, такими героями, в чьей судьбе оформляется событие, являются у Островского страстные, искренние, наивные натуры, выделяющиеся на общем фоне.

При этом герои, находящиеся рядом с центральным персонажем пьесы, не только создают фон основному действию, но и видят, оценивают происходящее со своей точки зрения. Об этом говорят их реплики. Стоит отметить, что точка зрения «фона» не монологична, у нее диалогическая природа. Она складывается из множества отдельных ценностных позиций героев, которые могут сталкиваться в разных сценах друг с другом. Есть и варианты, когда действующие лица не вступают в какие-либо переговоры. Так, в первом действии «Грозы» в случае оценки города Калинова Кулигиным и Феклушей персонажи не взаимодействуют между собой, но оказываются в едином сценическом пространстве, а потому их реплики зритель одновременно слышит и сопоставляет. Сравнение позволяет увидеть разницу оценок мира, которому принадлежат все герои Островского. Благодаря этому возникает объемный, сложный сценический образ. Его невозможно однозначно воспринять: читателю/зрителю приходится иметь дело не только с нравами в доме Дикого, но и с восхищением этими нравами Кудряша, недоумением недавно появившегося в городе Бориса и открытым осуждением жителя Калинова – Кулигина.

При этом реплики персонажей дополняют общую картину мира: они видят одно и то же, но воспринимают увиденное по-разному. И очевидно, что драматург не стремится создать ситуацию

столкновения героев, имеющих позиции «разбойника» или его «жертвы». Реплики персонажей не приводят к конфликту (его природа в драматургии Островского иная, не идеологическая). Их задача – обрисовать сложившуюся ситуацию, которую герои не создают, а оценивают, занимая относительно ее своеобразную позицию наблюдения. И это позиция героя не драмы, а эпоса, что также свидетельствует об использовании Островским эпического письма. При этом речь идет не об особом способе представления события, а об организации его восприятия с позиции стороннего наблюдателя, как в эпосе.

В XIX в. было замечено, что в пьесах Островского появляются так называемые «ненужные лица». В них нет необходимости для создания образа традиционного драматического события. Но без них для читателя/зрителя невозможна ситуация личностной оценки происходящего и открытия основной авторской идеи, которую драматург заявляет не прямо, а посредством диалога с разными точками зрения, высказанными героями.

Важно отметить, что у Островского единство драмы обеспечивает не последовательное развертывание действия, а авторская мысль о созданном мире и судьбе человека в нем, о путях развития национальной жизни, о ее ценностных основах и т. д. Причем для выражения автором собственной точки зрения необходимы не только герои, благодаря поступкам которых из ситуации вырастает драматическое событие, но и те, чей образ сопоставим с античным хором. Правда, как было выше сказано, окружение героя представляется разными личностными позициями, которые принципиально не сливаются друг с другом, в отличие от драмы, о которой писал Аристотель.

Есть у Островского еще один наблюдатель. Он находится и вне драматического мира, и внутри его. Это субъект, чей голос звучит в ремарке, субъект ремарки, или ремарочный субъект.

Находясь на границе драматического мира (об этом говорит препозитивная ремарка), он видит его как целое. Но ремарочный субъект обнаруживает во внутренних ремарках и свое присутствие в пространстве рядом с героем. И тогда его взгляд ограничивается этой пространственной позицией. Он близок персонажу, видит то, что и он, но, как и остальные субъекты драмы, имеет возможность воспринимать и оценивать происходящее не так, как он. И тогда в ремарке появляется оценка происходящего, не принадлежащая никому из действующих лиц пьесы. Так, в «Волках и овцах» появляется ремарочное замечание: «Глафира из-под портьеры смотрит на него страстным, хищническим взглядом, как кошка на мышь»¹. Лыняев взгляда Глафиры не замечает, и на сцене больше никого нет. Поэтому оценка взгляда Глафиры как хищнического принадлежит именно субъекту ремарки. Он приближает нас к оценке героев и событий автором. Ту же роль играют записи в афише, которые у Островского оказываются субъективными: например, Мурзавецкая представляется как девица «лет 65», помещица «большого, но расстроенного имения», особа, имеющая «большую силу в губернии»². А Лыняев как «ожиревший барин»³. Ремарочный субъект оказывается близок повествователю, что напрямую ука-

зывает на использование принципов эпического письма в драме.

Таким образом, Островского интересует прежде всего судьба отдельного человека, а не мира в целом. Но при этом герой, оставаясь самим собой, обладая возможностью видеть и понимать происходящее со своих личностных позиций, оказывается неотъемлемой частью общей жизни. Поэтому его поступок обусловлен бытовыми обстоятельствами, о чем говорит драматическое событие, вырастающее из эпически спокойной ситуации, в которую действие пьесы в конце концов возвращается, сущностно ее не меняя. Главным для автора оказывается не доказательство действительной природы героя, а раскрытие своей собственной оценки созданной им картины общественной жизни.

Все отмеченные особенности пьес Островского говорят о том, что отличительной чертой русской драмы является способность авторов овладеть эпическим письмом, чтобы выразить мысль об относительной автономности человека и мира: их неслиянности и в то же время – нераздельности. Это может происходить и в *драматической* драме, и в *эпической*, в которой общая судьба входит на первый план, но ее образ все равно создается благодаря поступкам отдельных персонажей.

¹ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. Москва: Худож. лит., 1950. Т. 7. С. 241.

² Там же. С. 168.

³ Там же.

Список литературы

1. Лотман Л.М. А.Н. Островский // История русской литературы: в 4 т. Т. 3: Расцвет реализма. Ленинград: Наука, 1982. С. 495-527.
2. Лакшин В.Я. Театр Островского. Москва: Искусство, 1985. 144 с.
3. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Москва: Худож. лит., 1972. 544 с.
4. Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. Москва: Изд-во МГУ, 1981. 216 с.
5. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Ленинград: Наука, 1977. 394 с.
6. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Ленинград: Наука, 1981. 168 с.

7. Мильдон В.И. «Открылась бездна...»: образы места и времени в классической русской драме. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 349 с.
8. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1958. 186 с.
9. Головчинер В.Е. Сергей Третьяков – учитель Бертольда Брехта // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 118-125.
10. Тютелова Л.Г. Теория романа М.М. Бахтина и проблема романизации драмы // Вестник СамГУ. 2012. № 2/1 (93). С. 121-126.
11. Szondi P. *Théorie du drame modern*. Paris: Circé, 2006. 168 p.

Сведения об авторе:

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
tyutelova.lg@ssau.ru

Дата поступления статьи: 26.07.2023

Одобрено: 20.09.2023

Дата публикации: 29.09.2023

Для цитирования:

Тютелова Л.Г. Эпическое в русской драматургии XIX века (на примере пьес А.Н. Островского) // Сфера культуры. 2023. № 3 (13). С. 35–42. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_13_35

УДК 821.161.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_13_35

L.G. Tyutelova

Samara
Samara National Research S.P. Korolev University
tyutelova.lg@ssau.ru

EPIC IN RUSSIAN DRAMA OF THE XIXTH CENTURY (EXEMPLIFIED BY A.N. OSTROVSKY'S PLAYS)

«Epic in drama» and «epic drama» are two problems, the solution of which in modern literary criticism makes it possible to determine the specifics of Russian literature and indicate its place in the world literary process. The study of the special features of A.N. Ostrovsky's writing proves that in the XIXth century the process of romanization of drama was active, which led to the destruction of the genre canons developed in European culture. In the plays of the Russian

playwright, the laws of unity of dramatic action are violated. The author can work with scenes and parts of acts, mastering the forms of epic drama. But most often he shows an event growing out of an undramatic situation, uses a novel type of perception of action, that is, he masters the elements of epic writing.

Keywords: epic drama, epic in drama, drama romanization, A.N. Ostrovsky, situation, event, hero.

References

1. Lotman, L.M. (1982) A.N. Ostrovskij [A.N. Ostrovsky]. *Istoriya russkoj literatury` : v 4 tomax. Tom 3: Rasczvet realizma* [History of Russian Literature: in 4 Volumes. Vol. 3: The Heyday of Realism]. Leningrad: Nauka, 495-527. (In Russian).
2. Lakshin, V.Ya. (1985) *Teatr Ostrovskogo* [Ostrovsky's Theater]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
3. Skafty`mov, A.P. (1972) *Nravstvenny`e iskanija russkix pisatelej* [Moral Searches of Russian Writers]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
4. Zhuravleva, A.I. (1981) *A.N. Ostrovskij – komediograf* [A.N. Ostrovsky as a Comediographer]. Moscow: Moscow State University Publishing House. (In Russian).
5. Berkov, P.N. (1977) *Istoriya russkoj komedii XVIII veka* [History of Russian Comedy of the 18th Century]. Leningrad: Nauka. (In Russian).
6. Stennik, Yu.V. (1981) *Zhanr tragedii v russkoj literature. E`poxa klassicizma* [The Genre of Tragedy in Russian Literature. Era of Classicism]. Leningrad: Nauka. (In Russian).
7. Mil`don, V.I. (1992) *“Otkry`las` bezdna...” : Obrazy` mesta i vremeni v klassicheskoy russkoj drame* [“The Abyss Opened...” : Images of Place and Time in the Classic Russian Drama]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russian).
8. Lixachev, D.S. (1958) *Chelovek v literature Drevnej Rusi* [Man in the Literature of Ancient Russia]. Moscow; Leningrad: the USSR Academy of Sciences Publishing House. (In Russian).
9. Golovchiner, V.E. (2014) Sergej Tret`yakov – uchitel` Bertol`da Brehta [Sergey Tretyakov as Teacher of Bertold Brecht]. *Sibirskij filologicheskij zhurnal* [Siberian Philological Journal], No. 2, 118-125. (In Russian).
10. Tyutelova, L.G. (2012) *Teoriya romana M.M. Baxtina i problema romanizacii dramy`* [M.M. Bakhtin's Theory of the Novel and the Problem of Romanization of Drama] *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Samara State University], No. 2/1 (93), 121-126. (In Russian).
11. Szondi, P. (2006) *Théorie du drame modern*. Paris: Circé. (In French).

About the author:

Larisa G. Tyutelova, Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations at Samara National Research S.P. Korolev University

34 Moscow highway, Samara, 443086
tyutelova.lg@ssau.ru