МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАСПИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГИЙ И ИНЖИНИРИНГА ИМЕНИ Ш.ЕСЕНОВА

КАФЕДРА «ЯЗЫКОВЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ»

ИСМУХАНОВ А.К.

СЕРИЯ «ДОМАШНИЙ РЕПЕТИТОР. ДРАМА».

(Учебно – методическое пособие для студентов, обучающихся по специальности «Русский язык и литература»).

Актау – 2010

УДК 821
ББК83.0
И85

Рецензент: д.п.н. - Аренова А.К.
к.ф.н- Мадибаева Г.С

Исмуханов А.К., доцент КГУТиИ. «Домашний репетитор. Драма». В помощь студентам. Актау: КГУТиИ им.Ш.Есенова, 2010 г.- 67 стр.

ISBN 978-601-7276-16-4

Серия «Домашний репетитор – Драма». - разработана в соответствии с требованиями программы по «Введению в литературоведение» и предназначен для работы со студентами на практических занятиях по теории и практике литературоведения.
ББК83.0

Рекомендовано к изданию решением Учёного Совета Каспийского государственного университета технологий и инжиниринга имени Ш.Есенова.

ISBN 978-601-7276-16-4

© КГУТиИ, 2010.

ВВЕДЕНИЕ

Проблемы, связанные с восприятием и изучением драматических произведений в школе и вузе, являются особенно актуальными в методике преподавания литературы. Многочисленные современные программы по литературе, включающие классические образцы мировой драматургии, в то же время не предлагают научно-выверенных подходов к их целостному анализу. Рассмотрение проблем восприятия и изучения драматического произведения в учебных условиях, как показывает школьный опыт и его научное осмысление, необходимо начинать с исследования его родовой и жанровой специфики, служащей основой для раскрытия природы тех трудностей, с которыми сталкиваются учащиеся. Сложность в постижении авторской позиции, стремление почувствовать, что скрывается за словами и поступками каждого из действующих лиц, умение в аргументировании своих суждений пользоваться текстом, воспринимать его не локально, в пределах одной реплики - всё это определяет актуальность проблемы целостного анализа художественного текста драмы и активизации читательской деятельности на практических занятиях литературы при подготовке будущих учителей русского языка. Обобщение трудов культурологов, литературоведов, философов, психологов, ученых-методистов, бесценного опыта учителей-словесников дало возможность нам, опираясь на научно обоснованные методические модели, предложить ряд разработок по анализу и изучению драматургии русских классиков XVIII - XX столетия.

Обращаясь к драме как одному из трех родов литературы, мы учитывали сложность работы над жанром.

Традиционное деление литературы на роды выглядит следующим образом: эпос — лирика — драма. Подобная расстановка считается классической, поскольку в разное время ее поддерживали литературоведы и филологи, которых принято называть классиками теории литературы. Именно такое деление предлагает Аристотель в третьей главе "Поэтики". Он говорит о трех способах подражания в словесном искусстве, составляющих основу каждого из родов литературы: "Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от тебя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных"[1; С.45]. Подобное деление предложено и в "Эстетике" философа XIX в. Г.В.Ф.Гегеля, рассматривающего три рода литературы не как словесно-художественные формы, а как философские категории умопостигаемых сущностей действительности. Для Гегеля эпическая поэзия - объективна, лирическая - субъективна, а драматическая - эклектична (включает в себя оба начала).

Данная концепция получила широкий резонанс и в русском литературоведении благодаря статье В.Г.Белинского "Разделение поэзии на роды и виды"(1841). История становления литературоведческой науки убеждает в вариативном характере "классического" разделения. Платон, знаменитый предшественник

Аристотеля, в диалоге "Государство" рассматривает проблему литературных родов с точки зрения формальной специфики их выражения: "...или путем простого повествования, или посредством подражания, либо того и другого вместе (...)...один род поэзии и миротворчества весь целиком складывается из подражания - это, как ты говоришь, трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта - это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах - оба эти приема, если ты меня понял" [2, С. 157-159]. Иным предстает выделение эпического рода как смешанного, что связано у Платона с формой его представления: "...И когда он приводит чужие речи, и когда в промежутках между ними выступает от своего лица, это все равно будет повествование"

Итак, исходя из приведённых точек зрения на природу возникновения драмы, мы предлагаем ряд теоретических положений термина «драма» и анализ классических произведений, которые окажут неоспоримую помощь в углублении знаний студентов по теории и практике литературоведения, а также учителя – словесникам при обучении учащихся анализу драматических произведений.

ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА «ДРАМА».

Проблемы, связанные с восприятием и изучением драматических произведений в школе, являются особенно актуальными в методике преподавания литературы. Многочисленные современные программы по литературе, включающие классические образцы мировой драматургии, в то же время не предлагают научно-выверенных подходов к их целостному анализу. Рассмотрение проблем восприятия и изучения драматического произведения в учебных условиях, как показывает школьный опыт и его научное осмысление, необходимо начинать с исследования его родовой и жанровой специфики, служащей основой для раскрытия природы тех трудностей, с которыми сталкиваются учащиеся. Сложность в постижении авторской позиции, стремление почувствовать, что скрывается за словами и поступками каждого из действующих лиц, умение в аргументировании своих суждений пользоваться текстом, воспринимать его не локально, в пределах одной реплики - всё это определяет актуальность проблемы целостного анализа художественного текста драмы и активизации читательской деятельности на практических занятиях литературы при подготовке будущих учителей русского языка. Исходя из вышеизложенного, мы определим историю возникновения драмы как литературного жанра.

Драма (от греч. Drama - действие) – один из основных родов художественной литературы (наряду с эпосом и лирикой). Специфика дамы как рода литературы заключается в том, что она, как правило, предназначается для постановки на сцене. «Драматическая поэзия не полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, мало знать, как оно действует, говорит, чувствует, - надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует»,- писал В.Г.Белинский [3, с.351].

«Только при сценическом исполнении драматический вымысел получает вполне законченную форму…- писал А.Н.Островский.- Драматическое искусство, принадлежа литературной своей стороной к искусству словесному, другой стороной – сценической- подходит под определение искусства вообще. Всё, что называется в пьесе сценичностью, зависит от особых художественных соображений, не имеющих ничего общего с литературными. Художественные соображения основываются на так называемом знании сцены и внешних эффектов, т.е. на условиях чисто пластических» [4, с.43].

Речь идёт о таких средствах художественной выразительности, как игра актёров, мизансцены, декорации, музыка, звуковые и световые эффекты и т.п. То, что драма служит решающим компонентом театральной постановки, её литературной основой, определяет и специфические особенности поэтики драмы, отличающие её от эпоса и лирики. В драме образы людей характеризуются «и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора» [5, с.154]. В драме отсутствует присущая эпосу авторская повествовательная речь, содержащая оценку внутреннего состояния героев, описывающая обстановку действия. Единственным средством обрисовки действующих лиц в драме является их собственная речь (диалоги, монологи, реплики) и поступки, которые как бы вбирают в себя всё то наиболее

существенное, что могло бы быть рассказано о них в повествовательных жанрах литературы. Собственно авторский комментарий к пьесе (описание обстановки или же атмосферы действия, поведения, жестов персонажей) ограничивается, как правило, ремарками, имеющимися у некоторых драматургов (например Б.Шоу и Л.Леонов) развёрнутый характер.

Аристотель определял драму как «подражание действию… посредством действия, а не рассказа…». «Самосильность» обрисовки действующих лиц, а также чисто сценические границы (пьеса идёт не более трёх - четырёх часов) обусловливают необходимость особой концентрации в отображении в драме жизненных конфликтов, особой экономности и остроты в выявлении социальной и индивидуальной природы персонажей, их характеров.

История искусства подтверждает, что драма особенно развивается в те периоды, когда в самой действительности происходят крупные сдвиги, идёт острая борьба новых, прогрессивных общественных форм с отжившими, старыми. Драма не без основания считается самым трудным родом литературы. Об одной из этих трудностей, касающихся создания в драме психологически углублённых характеров, сказано у Гегеля: «… характерна одна главная сторона должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определённости должны всецело сохраниться живость и полнота, так что индивидууму оставляется возможность показывать себя с различных сторон, ставить себя в многообразные ситуации и раскрывать богатство развитой в себе внутренней жизни в многообразных проявлениях» [6, с. 243]. Другая, не менее сложная задача возникает всякий раз перед писателем, стремящимся к воссозданию в драме широких, эпических по своему размаху картин действительности. Ведь природа сюжета драмы своеобразна, он имеет гораздо более узкие пределы, чем эпос (по количеству действующих лиц, охвату времени). Со стремлением расширить границы драмы, отразить в ней широкое многообразие, пестроту явлений действительности мы встречаемся в пьесах Шекспира, который смело чередует сцены трагического и комического характера, вводит в свои произведения «пёстрый плебейский фон», что сообщает его пьесам «богатство и живость действия», в драматургии Пушкина («Борис Годунов»), который стремится преодолеть жёсткие временные и пространственные границы драмы, выводит на сценические подмостки народ, художественно исследует «судьбу человеческую, судьбу народную». Поиски эпических форм в драме особенно усилились в XX веке, что связано с резким обострением классовой борьбы, с ростом революционного движения (пьесы Р.Роллана, Б.Брехта, Шона о' Кейси, В.Маяковского, К.Тренёва, Вс.Вишневского). Конкретные способы эпизации драмы многообразны: если у Брехта она достигается активным вторжением в пьесы субъективно-авторского, публицистического начала, которое апеллирует не столько к чувствам, к сопереживанию, сколько к разуму зрителей, то у Вишневского, при всей публицистичности, трибунности его творчества, реальные явления действительности предстают в гораздо менее «препарированном», нежели у Брехта, виде, а у Тренёва эписация в пьесах достигается за счёт введения

реальных картин жизни, народных сцен во всей их масштабности и объективированности («Любовь Яровая»).

Одной их характерных черт драмы на новой ступени его развития является усилившаяся тенденция к выявлению драматизма внутреннего мира личности, вступающей в конфликт с враждебными ей силами или же преодолевающей противоречия в собственной духовной, психологической сфере. Утончаются средства психологического анализа, всё большую роль приобретает подтекст, «подводное течение». Серьёзнейшая реформа в этой области принадлежит А.Чехову, который оказал исключительное влияние на процесс развития современной драмы не только в русской литературе (пьесы Горького, Л.Леонова, В.Розова, А.Вампилова), но и за рубежом (Б.Шоу, Г.Ибсен). [7, с.71]

Иногда драмой называют также литературное произведение, написанное в форме диалога, но не предназначенное автором для постановки на сцене («Драма для чтения», - нем.- Buchdrama, Lesedrama, англ. – closet drama).

От понятия *драмы как одного из родов литературы отличается понимание драмы в более узком смысле, как одного из видов или – как иногда называют* – одного из жанров драмы (наряду с трагедией, комедией, водевилем, мелодрамой и т.д.). Драма как вид – это пьеса, в основе которой лежит конфликт серьёзного, сложного и острого характера, находящий в финале своё, но отнюдь не трагедийное или комедийное разрешение (например. «Любовь Яровая» К Тренёва, в основе которой – коллизия между супругами Яровыми, оказавшимися во время гражданской войны по разные стороны баррикады; пьеса заканчивается полным разрывом между ними).

На первоначальном этапе своего развития драма была одним из составных элементов сложного художественно – обрядового акта, включающего хор, диалог, пляску, пантомиму и т.д. Эта нераздельная связь особенно долго сохранялась на Востоке (Индия, Китай). Постепенно драма выделилась из синкретического целого. Европейская драма зародилась в древней Греции, в период господства рабовладельческой демократии, и достигла своего особого расцвета в трагедиях Эсхила (525-456 гг. до н.э.), Софокла (497-406 гг. до н.э.), Эврипида (ок. 480-406 гг. до н.э.) и в комедиях Аристофана (ок. 446- 385 гг. до н. э.). Теоретическое обобщение творческой практики греческих поэтов и драматургов нашло в «Поэтике» Аристотеля (учение об искусстве как подражании, о познавательной роли искусства, о конкретных особенностях композиции трагедии, о катарсисе и т.п.)

Осмысляя первоначальную ступень истории драмы, в развитии действия которой огромное место занимали силы, стоящие над человеком (фатум, рок, мифологические герои и т.п.), Аристотель считал в драме главенствующей фабулу, а не характер человека, который являлся производным от этой фабулы, от событий. Герои античной драмы выступали с готовыми, сформировавшимися характерами, которые демонстрировались по ходу действия.

На Востоке первые значительные достижения драмы наблюдаются в рабовладельческой Индии, в трагедиях Калидасы (4 -5 вв.). В средние века

развитие драмы было подчинено церкви, она находила претворение в формах литургической драмы, носившей подчёркнуто дидактический и аллегорический характер. В этот же период происходит постепенное, но настойчивое подтачивание изнутри, обмирщение форм литургической драмы, а также ***моралите, мистерии, мираклей*** под воздействием традиций народного, площадного, скоморошеского театра.

Моралите *(от франц. Moralite- латин. Moralis – нравственный – дидактические произведения на различные поучительные, религиозные и философские темы, имевшие распространение в 14 -16 вв. в странах западной Европы. Миракли писались стихами и были приспособлены к сценическому воплощению).*

Мистерии *(от греч. Mysterion – таинство, служба, обряд – основной жанр религиозного театра эпохи позднего средневековья 12-16 вв., созданный на сюжеты Библии и Евангелия, получивший распространение в странах Западной Европы (Англия, Италия, Франция, Испания, Германия и т.д.). Наиболее развитие мистериальный театр получил во Франции. Появление мистерии было подготовлено литургической драмой).*

Миракли *(франц. Miracle, от позднелатин.* ***Miraculum*** *– чудо – один из основных жанров западноевропейского театра; получил распространение в 13 - 14 вв. В основу сюжета этих стихотворных драм обычно был положен рассказ о чуде, совершённом каким – либо святым или девой Марией. Основная направленность мираклей – религиозно- дидактическая: в пьесе отстаивались принципы религиозного аскетизма, покорность предначертанной свыше судьбе) под воздействием традиций народного, площадного, скоморошеского театра.*

Развитие средневековой светской драмы наблюдается на Востоке (в Китае) в 13-14 вв. (пьесы «Западный флигель», «История лютни»).

Бурный расцвет драмы происходит в эпоху Возрождения, причём с особой силой в Англии (К.Марло, Бен Джонсон, Шекспир).

У.Шекспир (1564 - 1616) – величайший драматург всех времён и народов, страстный проповедник гуманизма, запечатлевший в своих пьесах целую галерею могучих, необычайно объёмных характеров, яркие, полные жизненных противоречий картины действительности) и Испании (Лопе де Вега, отчасти Кальдерон). Уже не фатум, не предопределённые «высшими силами», божественным промыслом судьбы персонажей движут действие персонажей драмы эпохи Возрождения (как и вообще драмы нового времени), а сам человек с его индивидуальным характером, с его волей.

В 17 в. на смену реализму Возрождения выступают новые противоборствующие настроения. В творчестве Кальдерона мы находим черты барокко (от порт. Perrola barroca - жемчужина неправильной формы). Трагедии классицизма – «высокая» трагедия, приподнятая над будничной прозой, отвергающая всё низменное как недостойное большого искусства. Но великие мастера классицизма Корнель, Расин (позднее Вольтер) насыщали свои трагедии огромным моральным и гражданским пафосом. Главная тема – борьба

долга и страсти (в «Сиде», в «Горации») – до сих пор сохраняет своё непреходящее общественное звучание.
Классицизм выдвинул и величайшего комедиографа в мировой литературе Мольера, сумевшего, однако, выйти за узкие рамки тех эстетических норм, которые позже были сформулированы теоретиком классицизма Буало («Поэтическое искусство», 1674).

В русской литературе начала 19 века драма стремится утвердить незыблимость монархистско – крепостнических устоев (Н.Кукольник, Н.Полевой), и ей противостояли произведение Грибоедова А.С. «Горе от ума», романтическая драма М.Ю.Лермонтова «Маскарад», а с другой стороны – сатирическая драма Гоголя с его «Ревизором», в котором раскрывается вся неприглядность, гнилость чиновно – крепостнической действительности.
Гуманистический пафос драмы в литературе 19 века продолжены в произведениях А.Н.Островского, М.Е.Салтыкова – Щедрина, Л.Н.Толстого. Протест против бескрыло- обывательского существования, недостойного настоящего человека определяют драматические произведения А.П.Чехова.
Новый этап в развитии русской и мировой драмы определило собой творчество А.П.Горький. Драматургия Горького повлияла на формирование сатирической драмы В.Маяковского, в послеоктябрьский период драматургию революционного романтизма В.Вишневского, А.Корнейчука, Н.Погодина.

Драма – как род литературы отличается от лирики эпоса тем, что воспроизводит прежде всего внешний по отношению к автору мир – взаимоотношения между людьми и их поступки. Разница – в способе изображения. Если автор эпического произведения использует такие способы изображения, как повествование, описание и диалог, то в драме господствует диалог. Диалог в драме – это и средство развития действия, и средство характеристики персонажей. Характеры, по определению М.Горького, создаются автором – драматургом «речевым языком, а не описательным» и «самосильно, без подсказваний со стороны автора» [3, с.123].
Термин «**драма**» употребляется в двух значениях: в широком – как **один из родов литературы** и узком – **как один из видов драматического произведения** (наряду с комедией и трагедией).
Сцена – данное слово имеет прямое отношение к драматическому произведению, которое предназначено для постановки на сцене. **Сцена** (от лат. Scena, греч. Skene -шатёр, палатка) – театральные подмостки, площадка, на которой происходит представление. **Сцена** – художественное пространство, где происходит действие, своего рода «рамка» действия.

Театральные термины: **задник** – задняя фоновая декорация; **кулисы** – фоновые боковые декорации, **декорации** – художественное оформление сцены средствами живописи, архитектуры, освещения, постановочной техники; **игровой занавес** – передняя подъёмная картина, которая создаёт первое впечатление о спектакле, настраивает зрителя на восприятие, выражая художественный замысел постановщиков; **сцена** – отдельный эпизод в пьесе (часть акта).

Существует целый ряд особенностей, свойственных только драматургии, которые она приобрела в ходе своего исторического развития. Важнейшей из них является авторская **ремарка**, создающая особое эмоциональное и эстетическое воздействие драмы. Выделяют два вида ремарок: "Постановочная **ремарка** представляет каждый акт, объясняя, где происходит действие, и каждое явление, отмечая появление персонажа на сцене и его уход. Чтобы ограничить ремарку от речи персонажей, используется особый шрифт. Так называемая внутритекстовая **ремарка** дополнительно выделяется скобками" [8; С.189-190]. Значение **ремарки** заключается в том, что она позволяет увидеть особую роль автора-драматурга, не только отбирающего некоторые жизненные явления для сценического действия, но и отражающего в произведении свое отношение к происходящему.

Сценическое назначение определяет следующие специфические литературные признаки драмы: особенность выбора и построения сюжета, композиционное членение и своеобразие обрисовки характеров. В результате исторического развития драматургии происходило постепенное изменение этих признаков.

Ремарка – пояснение автора к тексту пьесы (обычно в скобках), в котором он даёт дополнительные указания постановочного, режиссёрского значения; описывает обстановку, характер, переживания, поступки, жесты, интонации действующих лиц, отмечает выход и уход действующих лиц.

Пример ремарки в «Ревизоре» Н.В.Гоголя.

Действие второе.

(Маленькая комната в гостинице, Постель, стол, чемодан, пустая бутылка, сапоги, платяная щётка и прочее).

Явление I.

Осип *лежит на барской постели.*

Чёрт побери, есть так хочется и в животе трескотня такая, как будто бы целый полк затрубил в трубы…

<…>

Монолог Осипа заканчивается словами:

…Кажись, так бы теперь весь свет съел. Стучится: верно, это он идёт. (*Поспешно схватывается с постели*).

Явление II.

Осип и Хлестаков.

Хлестаков. На, прими это. (*Отдаёт фуражку и тросточку*.) А, опять валялся на кровати?

Осип. Да зачем же бы мне валяться?..

<…>

Диалог заканчивается репликой Хлестакова**:**

Хлестаков. Ну, ступай, чёрт с тобой! Позови хозяина.

Осип уходит.

Явление III

Хлестаков *один*

Ужасно как хочется есть! Так немножко прошёлся, думал, не пройдёт ли аппетит, - нет, чёрт возьми, не проходит…

<…>

Монолог Хлестакова заканчивается словами:

…Какой скверный городишко! В овощных лавках ничего не дают в долг. Это уж просто подло. (*Насвистывает сначала из «Роберта», а потом «Не шей ты мне, матушка», а потом ни сё ни то.*) Никто не хочет идти.

АНАЛИЗ КОМЕДИЙ Д.И.ФОНВИЗИНА.

У истоков русской реалистической драмы 18 в. стоит сатирическая комедия Д.И.Фонвизина «Недоросль».

Богатое идейно-тематическое содержание комедии «Недоросль» воплощено в мастерски разработанную художественную форму. Фонвизин сумел создать стройный план комедии, искусно переплетая картины бытовой жизни с раскрытием взглядов героев. С большой тщательностью и широтой описал Фонвизин не только главных действующих лиц, но и второстепенных, вроде Еремеевны, учителей и даже портного Тришки, раскрывая в каждом из них какую-то новую сторону действительности, нигде не повторяясь. Все герои его комедии нарисованы не равнодушным созерцателем жизни, а писателем-гражданином, который явно показывает своё отношение к изображаемым им людям. Одних он казнит гневным негодованием и язвительным, убивающим смехом, к другим относится с весёлой насмешливостью, третьих рисует с большой симпатией. Фонвизин показал себя глубоким знатоком человеческого сердца, характера человека. Он умело раскрывает душевную жизнь героев, их отношение к людям, их действия. Этой же цели служат в комедии и ремарки, т. с. авторские указания актёрам. Например: «от робости запинаясь», «с досадой», «испугавшись, с злобою», «в восторге», «с нетерпением», «задрожав и грозя» и т. д. Такие ремарки были новостью в русских драматических произведениях XVIII века.

В художественном стиле комедии заметна борьба классицизма и реализма, т. е. стремление к возможно более правдивому изображению жизни. Первое явно на стороне реализма. Это проявляется главным образом в изображении действующих лиц, особенно отрицательных. Они — типичные представители своего класса, широко и разносторонне показанные. Это живые люди, а не олицетворение какого-либо одного качества, что было характерно для произведений классицизма. Даже положительные образы не лишены жизненности. А Простакова, Скотинин, особенно Митрофанушка настолько жизненны, типичны, что их имена превратились в нарицательные. Правила классицизма нарушаются и в самом построении комедии. Эти правила запрещали смешение в пьесе комического и драматического, весёлого и печального.

Эти правила запрещали смешение в пьесе комического и драматического, весёлого и печального. В комедии полагалось смехом исправлять нравы.

В «Недоросле», кроме смешных (комических), есть и драматические сцены (драма Простаковой в конце произведения). Наряду с комическими картинами имеются сцены, раскрывающие тяжёлые стороны крепостнического быта. Кроме того, в комедии введены сцены, имеющие лишь косвенное отношение к основному действию (например, сцена с Тришкой и ряд других), но они понадобились автору для широкой и правдивой зарисовки картин быта. Язык комедии настолько ярок и меток, что некоторые выражения перешли из неё в жизнь на правах пословиц: «Не хочу учиться — хочу жениться»; «Глупому сыну не в помощь богатство», «Вот злонравия достойные плоды» и др. Эта победа реализма на самом важном участке — в изображении человека — составляет ценнейшую сторону Фонвизина — художника слова. Правдивость в изображении жизни тесно связана с передовыми взглядами Фонвизина, с его борьбой против основных зол его времени, так ярко раскрытых им в комедии «Недоросль». Те важные вопросы, которые Фонвизин поставил и осветил в комедии «Недоросль», обусловили её большое общественное значение прежде всего в современную ему эпоху. Со страниц комедии, со сцены театра прозвучал смелый голос передового писателя, который гневно обличал язвы и недостатки жизни того времени, призывал к борьбе с ними. Комедия рисовала подлинные картины жизни; показывала живых людей, хороших и дурных, призывала подражать первым и бороться с последними. Она просвещала сознание, воспитывала гражданские чувства, звала к действию. Велико значение «Недоросля» и в истории развития русской драмы. Недаром Пушкин назвал «Недоросль» «народной комедией». Комедия Фонвизина удержалась на сцене театра вплоть до наших дней. Жизненность образов, исторически верное изображение людей и быта XVIII века, естественный разговорный язык, искусное построение сюжета — всё это объясняет тот живой интерес, который комедия вызывает и в наши дни. «Недоросль» Фонвизина является родоначальником русской (по выражению Горького) «обличительно-реалистической» комедии, комедии социально-политической.

«Недоросль» Фонвизина является родоначальником русской (по выражению Горького) «обличительно-реалистической» комедии, комедии социально-политической. Продолжая эту линию, в XIX веке появляются такие замечательные комедии, как «Горе от ума» Грибоедова и «Ревизор» Гоголя.

ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ Д. И. ФОНВИЗИНА (1745 — 1792)

Если Сумароков писал свои трагедии главным образом для того, чтобы внушить монархам должные представления об их монаршем нравственном облике и общественной позиции, а комедиями пытался расправиться со своими литературными недругами и личными врагами; если Лукин обратил внимание на русские нравы и склонил на них западноевропейские комедийные сюжеты дабы искоренить порок из сердец сограждан, а также внушить им понятия о добродетели, то в комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» (1769), при всей сатирической остроте этого текста, все же не заметно никакой посторонней цели. Скорее, «Бригадир», в любви его автора к выразительному и

изобразительному слову, обнаруживает больше чисто эстетический интерес к национальному быту, нравам, характерам, образу мыслей, жизни и способам словесного выражения смыслов — тому, что современники Фонвизина называли «нашими нравами», а мы, пожалуй, можем назвать ментальностью. В этом отношении «Бригадир» действительно поднимается над традицией, но отнюдь не вопреки, а благодаря этой традиции стал возможен подобный эффект. И то принципиальное новшество, которое заставляет интерпретаторов «Бригадира» отрывать эту комедию от творчества фонвизинских предшественников, — это сам способ организации эмпирического бытового и словесного материала жизни в концептуальную модель русского мира, который в драме вообще называется драматическим действием.

Говорение как драматическое действие в комедии «Бригадир».

Обращаясь к проблеме его своеобразия у Фонвизина, важно установить приоритет: ту высшую позицию внутренней иерархии текста, которой все остальное подчиняется и от которой все причинно зависит. Такая позиция и будет определением природы драматического действия. И в этой связи все опыты критической интерпретации «Бригадира» обнаруживают одну любопытную закономерность: природа действия в комедии настолько специфична, что все попытки традиционного к нему подхода упираются в один и тот же тупик. Вот лишь некоторые примеры трактовки «Бригадира» с этой точки зрения: ***Л. И. Кулакова***: «Бездеятельность, отсутствие каких бы то ни было интересов, духовное убожество великолепно характеризуется пустыми разговорами героев комедии»; ***К. В. Пигарев***: «Установить сколько-нибудь четкую закономерность в композиции комедии едва ли возможно. Связь между отдельными актами и сценами в достаточной степени случайна. Комическое действие в пьесе заменено комическими разговорами»; ***В. Н. Всеволодский-Гернгросс***: «Комедия идет на остроумном, мастерски отточенном диалоге, но сценического действия в ней мало, оно не развивается, комедия статична»; ***Г. П. Макогоненко***: «Их [Софьи и Добролюбова] любовь вне действия комедии. Изъятие этой линии ничего не изменит в развитии пьесы. Действие в «Бригадире» происходит лишь в стане обличаемых, объединяют их всех взаимные любовные ухаживания»; ***В. И. Глухов***: « <...> действие в «Бригадире» есть, но оно лишено единства, как оно понимается теоретиками классицизма. Не раз возникая, действие прерывается <...>. Конфликт по-настоящему завязывается только в последнем акте: Бригадир и Советник становятся свидетелями любовного объяснения Ивана и Советницы»; ***Ю. В. Стенник***: « <...> динамический, переплетающийся калейдоскоп любовных эпизодов». Все эти суждения клонятся к одному из двух возможных утверждений. Первое: в «Бригадире» нет сценического действия. Но тогда, во-первых, что же это за комедия без действия, а во-вторых, возможно ли это в комедии, до предела насыщенной именно сценическими формами бытовой, физической активности пьющих чай, курящих табак, играющих в карты и шахматы, преследующих любовные цели и то и дело падающих на колени персонажей? Второе: действие в комедии есть — любовная интрига. Но в качестве таковой (интриги) оно

(действие) дискретно, прерывно, не соответствует закону единства. Тогда в него никак не укладываются сцены, действительно занятые одними лишь не идущими к любовной интриге разговорами (I,1; IV,2; IV,4 и т.д.) и композиция комедии утрачивает всякие логические очертания: в нее вклиниваются случайные люди и появляются лишние сцены.

Между тем во всех цитированных суждениях о «Бригадире» упоминается тот высший иерархический приоритет, который действительно объединяет всех персонажей фонвизинской комедии в единую композицию, только выглядит он в этих суждениях недостатком: совершенно справедливому заключению о том, что именно разговор, чисто словесный план и акт говорения как таковой составляют действие «Бригадира», помешала только ориентация на традиционную теорию драмы, полагающую комедийным типом действия интригу или характер. Но если отрешиться от предубеждения, что действие в таком смысле — хорошо, а разговоры — плохо, то в соображении о природе действия «Бригадира» как акта говорения нет никакой ереси. Ведь ментальность и выражается прежде всего в языке.

Тезис о том, что говорение является основным действием «Бригадира», подтверждается объективными особенностями текста, который отличается экстраординарной насыщенностью самим понятием «говорение» и всем семантическим гнездом слов, так или иначе его выражающих. Уже одно это заставляет заподозрить в говорении истинный двигатель и высший смысл «Бригадира»: особенно если учесть, что 1769 г. — пик русской гласности XVIII в. и что именно эта гласность вот-вот доберется до корней уже очевидного абсурда российской действительности в открытом политическом диалоге с Екатериной II как личным представителем русского абсолютизма.

Но если допустить, что говорение выполняет функции действия в драматическом произведении, приходится признать, что оно должно иметь свойства этого действия: т.е. быть игровым актом, обладать генерирующей сюжет способностью и давать результаты (или не давать таковых, что есть всего лишь вариант результативности). Если в пьесе не играется характер или сцепление обстоятельств, то предположение о том, что в ней играется разговор, должно опираться на соответствие разговора законам любой игры. Законы же эти таковы, что игра репрезентативна в первую очередь по отношению к себе самой: «Субъект игры — это не игрок; в лучшем случае игра достигает через играющих своего воплощения. Движение, которое и есть игра, лишено конечной цели; оно обновляется в бесконечных повторениях. Собственно, субъект игры — лишь сама игра. Саморепрезентация игры действует таким образом, что играющий приходит к собственной саморепрезентации, репрезентируя в то же время игру».

Иными словами, говорение в качестве игрового драматического действия должно демонстрировать себя как таковое. И разговор как таковой в «Бригадире» действительно начинает себя демонстрировать с первого же явления комедии:

С о в е т н и ц а . Оставьте такие разговоры. Разве нельзя о другом дискюрировать? <...>

Бригадир. Я и сам, матушка, не говорю того, чтоб забавно было спорить о такой материи, которая не принадлежит ни до экзерциции, ни до баталий <...>.
С о в е т н и к . <...> я сам, правду сказать, неохотно говорю о том, о чем, разговаривая, не можно сослаться ни на указы, ни на уложение.
Б р и г а д и р ш а . Мне самой скучны те речи, от которых нет никакого барыша. Переменим, свет мой, речь. Пожалуйста, скажи мне <...> (I,1).

Как справедливо заметил Г. А. Гуковский, для принципов конструкции человеческих образов в «Бригадире» характерно «... словесное определение масок. Солдатская речь Бригадира, подьяческая — Советника, петиметрская — Иванушки, в сущности, исчерпывают характеристику. За вычетом речевой характеристики не остается иных, индивидуальных человеческих черт». Кроме того, что это положение напоминает способ конструкции одического образа (или трагедийного — чистый голос, исчерпывающий его носителя), нельзя не заметить, что это и есть воплощенное действие игрового типа — репрезентируя игру (в данном случае игру словом в пародии на устойчивый стиль), игрок демонстрирует себя:
С ы н . В Париже все почитали меня так. как я заслуживаю. Куда бы я ни приходил, везде или я один говорил, или все обо мне говорили. Все моим разговором восхищались. <...> везде у всех радость являлась на лицах, и часто <...> декларировали ее таким чрезвычайным смехом, который прямо показывал, что они обо мне думают (III,3).

В результате того, что говорение оборачивается в «Бригадире» сценическим действием, сама идея говорения, реализованная в целой системе однокоренных и синонимических слов, как бы растекается по словесной стихии комедии, организуя ее внешние формы и разворачиваясь от реплики к реплике как одическое понятие от строфы к строфе. Вероятно, самое частотное слово в «Бригадире» — это слово «говорить» («сказать», «речь»).

Практически любой акт высказывания сопровождается акцентом на моменте говорения при помощи формул: *сказать могу, я тебе говорю, не говорю того, неохотно говорю, можно сказать, правду сказать, должен говорить, говорят, сказывают, без лести могу сказать, одно словцо сказать, поговорить хочу, по-каковски говоришь, говорить изволишь* и т. д. Побудительная модальность также выражена императивными вариантами этих формул: *скажи мне, выскажи, вытолкуй, поговорим, говорите что вам угодно, ничего не говорите, переменим речь, расскажи* и т. п.

Эта продуктивность говорения сообщает ему и такое свойство драматического действия, как способность генерировать и двигать драматический сюжет. Любовная интрига «Бригадира», формируя круг событий и обстоятельств комедии, неспособна толкать вперед эти события и преобразовывать обстоятельства не только в силу своей дискретности, но и потому, что перекрестные любовные объяснения персонажей по своему драматургическому статусу не превышают уровня любого нравоописательного акта: все эти объяснения действия служат не более чем поводом для игры пародическим, стилистически или профессионально окрашенным словом — и тем самым обретают ту же функцию нравоописания, что и сцены чаепития,

игры в карты или шахматы и проч. Но что-то же должно двигать сюжет комедии, и его действительно что-то движет, и это что-то — говорение.

Нравоописательные эпизоды сменяются в комедии каждый раз при помощи одного и того же приема: акцептации момента говорения, которая приносит новый поворот темы, вводит новый персонаж или выводит из диалога одного из его участников, побуждая, таким образом) фигуры «Бригадира» к физическому перемещению в пространстве:

Б р и г а д и р ш а . Переменим, свет мой, речь. Пожалуйста, скажи мне, что у вас идет людям, застольное или деньгами? (I,1); С о в е т н и ц а . Переменим речь <.. Мои уши терпеть не могут слышать <...> (I,3); С о в е т н и к . Поди сюда, Софьюшка. Мне о многом с тобой поговорить надобно (II,1); Б р и г а д и р . Матушка! не такое дело, о котором бы я говорил при вашем сожителе. *(Выходя)* (III,5) С о ф ь я. Пожалуйста, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество (IV,2).

Первопричинность говорения по отношению к физическому действию особенно заметна в финальных репликах всех пяти актов «Бригадира»:

С о ф ь я . Мы долго заговорились. Нам надобно идти к ним, для избежания подозрения (I,5). *Конец первого действия;* С о в е т н и к . Пойдем-ка лучше, да выпьем по чашке чаю. После обеда о делах говорить неловко (III,6). *Конец третьего действия;* С о в е т н и к . Что ж мы так долго одни заговорились? Б р и г а д и р . О деле я говори» нескучлив; однако: пойдем туда, где все (IV,7). *Конец четвертого действия.*

Очевидно, что именно ход говорения, его неуместность (I), невозможность в силу обстоятельств (III) или исчерпанность (IV) является композиционной границей сценического действия в акте (его прекращение) и провокацией к перемещению (выходу и входу) персонажей — т.е. той первопричиной, которая побуждает комедию к сюжетному движению и развитию, а действующих лиц — к физической активности. Это значит, что говорение способно выполнять функцию драматического действия как генератора сюжета.

Наконец, если говорение само по себе равнозначно драматическому действию, оно должно обладать и таким его свойством, как результативность, способность осуществить преобразование исходной ситуации в развязку; причем в зависимости от качества результата (т. е. наличия или отсутствия такового) и соотношения исходной и финальной ситуаций (снятие противоречия или повтор), говорение как действие должно приобретать жанровый оттенок и смысл: в первом случае — комедийный, во втором — трагедийный.

Говорное действие может быть положительно результативным лишь в том случае, когда объекты речи слышат и понимают обращенное к ним слово, увязывая свои поступки с услышанным и понятым: так достигается возможность снятия противоречия в действии комедийного типа. Если же адресат речи не слышит, не понимает и не действует — тогда исходная ситуация увенчивается катастрофической развязкой трагедийного типа. Что касается восприятия звучащей речи, то само слово «слышать», пожалуй, не

менее частотно в комедии «Бригадир», чем слово «говорить». Персонажи комедии хорошо слышат сказанное и желают быть услышанными: весь текст комедии буквально прострочен восклицаниями, вопрошениями и обращениями типа: *послушать только; послушай; слушай; мои уши терпеть не могут слышать; ах, что я слышу; или сносно мне слушать; не изволишь ли послушать; вы, конечно, не слыхивали; слышать историю; слушать дурачества, ежели вы охотница слушать* и т.д. Но в том, что касается реакции на говорение и слышание, индивидуализированные в стилевом плане ответные реплики сводятся к смысловому единообразию: все персонажи «Бригадира» весьма склонны к непониманию того, что они слышат:

С о в е т н и ц а . Выбрали такую сурьезную материю, которую я не понимаю (I,1); Б р и г а д и р . Да первого-то слова, черт те знает, я не разумею (I,1); Б р и г а д и р ш а . <...> иное говорит он, кажется, и по-русски, а я, как умереть, ни слова не разумею (I,1); Б р и г а д и р ш а . Я церковного-то языка столько же мало смышлю, как и французского. <...> а я, грешная, и по-русски-то худо смышлю. Вот с тобою не теперь уже говорю, а больше половины речей твоих не разумею. Иванушку и твою сожительницу почти головою не разумею (II,3); С о в е т н и ц а . Я, сударь, дискуру твоего вовсе не понимаю <...> (III,4).

Тотальное непонимание людей, говорящих на одном языке как на разных (ср. стилевая разнородность речи) закономерно увенчано символическим мотивом глухоты: хотя в «Бригадире» и нет буквально глухих персонажей, но отрицательный эффект действия, сложенного из говорения — слышания — непонимания неизбежно вызывает этот образ:

С о в е т н и ц а . Разве вы глухи? Разве вы бесчувственны были, когда он рассказывал о себе и о Париже? (III,4); Б р и г а д и р ш а . Или я глуха стала, или ты нем <...>. Да по-каковски ты со мной говорить изволишь? (V,l).

Немудрено, что говорное действие в компании глухих может принести только отрицательный результат: Советник не преуспел в своей любви к Бригадирше, Бригадир ничего не достиг в стремлении к взаимности Советницы, Иванушка и Советница — родственные души — разлучены в финале комедии. Так веселая комедия Фонвизина кончается не только радостью помолвленных Софьи и Добролюбова, но и горем разлученных, хоть и глупых, влюбленных. И, пожалуй, трудно определить однозначно, о чем же в конце концов эта комедия — о счастье умных или о горе глупых: последних, во всяком случае, несравненно больше, и если попытаться обозначить эту линию действия формулой, то комедию со случайным названием «Бригадир» можно было бы назвать «Горе от глупости» — потому что все глупые в ней несчастны.

Таким образом, в «Бригадире» впервые в истории русской комедии возникают общие очертания говорного действия, которое в своем высшем смысле сводится к констатации раскола и отчуждения людей, говорящих на своем собственном языке как на разных и не могущих договориться друг с другом. Его опорные понятия — «говорить» — «слышать» — «не понимать», покрываемые общим смыслом-символом глухоты, пока сосредоточены в кругу персонажей одного (низкого) нравственного уровня, развернуты в своем

буквальном значении «глупости» и поэтому вызывают в сценическом действии смеховой эффект — впрочем, и в «Бригадире» уже не совсем чистый [11].
Акустический аспект действия в «Бригадире» не исчерпывает полностью его объема, поскольку он дополняется визуальным: материя звучащего слова стремится обрести в сценическом действии плоть, и это приводит к тому, что говорение в «Бригадире» — не только слышимый, но и видимый акт:
С ы н . Я вижу, что надобно об этом говорить без всякой диссимюлации (I,3);
С о в е т н и ц а . Ах, что я вижу? <...> Ах, что я слышу? (I,3);
Б р и г а д и р ш а . Все слова выговаривает он так чисто, так речисто, как попугай... Да видал ли ты, мой батюшка, попугаев? (II,3); С о в е т н и ц а . <...> конечно, вы не видите достоинств в вашем сыне. Б р и г а д и р . Не вижу, да скажите же вы мне, какие достоинства вы в нем видите? (III,3); Б р и г а д и р . Я вижу, что вы теперь шутить изволите; рассказы его — пустошь (III,4);
Б р и г а д и р ш а . Я вижу, что мне никак нельзя ни слушать, ни самой говорить (V,2).
Если же говорить об эффекте визуального действия, который, естественно, должен увенчать акт смотрения виденьем и преображением, то в «Бригадире» он ничем не отличается от результата акустического действия; смотрящие друг на друга персонажи неспособны по-настоящему видеть так же, как неспособны по-настоящему понимать:
С ы н . Черт ли видит то, что скрыто? А наружное всяк видит. С о в е т н и ц а . <...> я вижу, что у тебя на голове пудра, а есть ли что в голове, того, черт меня возьми, приметить не могу (I,3); С о в е т н и к . Я грешу перед тобою, взирая на тебя оком. Б р и г а д и р ш а . Да я на тебя смотрю и обем. Неужели это грешно? (II,3); С о в е т н и к . Я в своей жене много вижу, чего ты не видишь. Б р и г а д и р . Положим, это правда; однако и то не ложь, что я в супруге твоей также много | теперь вижу, чего ты не видишь (IV,7).
И подобно тому, как глухота становится символическим смыслом и результатом говорного действия «Бригадира», его визуальный вариант естественно увенчан слепотой:
С о в е т н и к . Ты думаешь, братец, что я спустил бы жене моей, ежели б усмотрел я что-нибудь у нее благое на уме... Слава богу, у меня глаза-то есть; я не из тех людей, которые смотрят, да не видят <...> Целомудрие ее [Бригадирши] известно тому, кто, по несчастью, ослеплен ее прелестьми (IV,7).
Точно так же, как персонажи «Бригадира» говорят — слышат — не понимают (глухи), они смотрят — видят — не верят собственным глазам (слепы) [12].
Симптоматично то, что обе логические цепочки, по которым развивается действие «Бригадира»: (говорить-слышать-не понимать, смотреть-видеть-не верить глазам) ведут к одному и тому же центральному понятию, вокруг которого завязывается все это действие: правда — ложь (обман) прямо характеризует природу и свойство того мирообраза, который у Фонвизина складывается на грани этих понятий.

Фразеологизмы и устойчивые обороты речи типа *не все ври, что знаешь; правду сказать, не вправду ли?; заправду; говорить самую истину; врать как лошадь; полно врать; говори да не ври; положим, что это правда, однако и то*

не ложь и т.п. не уступают своей частотностью понятиям «говорения» и «видения», характеризуя практически каждый тезис, высказанный по ходу разговора. И стоит ли удивляться тому, что сказанное «заправду» при ближайшем рассмотрении оказывается обманом? Ср.:

С о в е т н и ц а . <...> Чувствует сердце мое, что ты говоришь самую истину. Сердце человеческое есть всегда сердце и в Париже, и в России: оно обмануть не может. С ы н . Madame, ты меня восхищаешь; ты, я вижу, такое же точное понятие имеешь о сердце, как я о разуме (II,6).

Понятие Ивана о разуме — известное («Для того-то ты и дурак!» — I,1), поэтому и тонкость понятия Советницы о сердце, как и истины, произносимые обоими персонажами, подвержены сомнению. С другой стороны, правда, высказанная в «Бригадире», неукоснительно квалифицируется как ложь:

Б р и г а д и р ш а . Мой Игнатий Андреич вымещал на мне вину каждого рядового. Б р и г а д и р . Жена, не все ври, что знаешь (I,1); С ы н . Я такой же дворянин, как и вы, monsieur. Б р и г а д и р . Дурачина! Дурачина! Что ты ни скажешь, так все врешь, как лошадь (III,1); Б р и г а д и р ш а . Только ль, матушка, что в Париже он был! Еще во Франции. Шутка ль это! Б р и г а д и р . Жена, не полно ль тебе врать? Б р и г а д и р ш а . Вот, батюшка, правды не говори тебе. Б р и г а д и р . Говори, да не ври (III,3).

Калейдоскопическая быстрота, с которой истина и ложь меняются местами, приводит к тому, что критерии реальности становятся зыбкими и расплывчатыми, опоры, на которых зиждется действие «Бригадира», — шаткими и неверными. И. конечно, далеко не случайно то, что один из персонажей комедии — судейский чиновник, хотя и в отставке; не случайна в частной комедии нравов интенсивность рассуждений о законе, праве, указе и судопроизводстве: именно эта высшая реальность XVIII в., идея права и закона, своей реальной шаткостью в русской жизни обеспечивает вибрацию истины и лжи в любой бытовой мелочи:

С о в е т н и к . Когда правый но приговору судейскому обвинен, тогда он уже стал не правый, а виноватый; так ему нечего тут умничать. <...> Челобитчик толкует указ на один манер, то есть на свой, а наш брат судья <...> манеров на двадцать один указ толковать может (II,1).

Результат этой зыбкости и неопределенности закона — зыбкость и неопределенность самой бытовой реальности, все время пребывающей на грани абсурда. Так в комедии «Бригадир», в которой русская действительность впервые узнала свой образ, согласившись считать действие комедии отражением своего собственного облика, намечаются общие очертания жанровых основ русской высокой комедии, синтетической по своей природе, поскольку она объединяет в себе жанрообразующие принципы двух — комедийного и трагедийного — типов драматического действия: «Комизм в обмане, в фальсификации. Трагизм в слепоте». Слепота, глухота, обман и самообман, которыми порок и добродетель постоянно меняются в эволюционном ряду русской комедии от Фонвизина до Гоголя, — не это ли есть глубинная суть и высший смысл действия «Недоросля», «Ябеды», «Горя от ума», «Бориса Годунова», «Ревизора»?

Однако мирообраз «Бригадира» не исчерпывается бытовым и звучащим в своей безрезультатной речи миром порока. В него изначально включены образы молчаливой добродетели — как будто на тех же самых правах бытовых фигур. Но молчание Софьи и Добролюбова на всем протяжении действия комедии в финале увенчивается полным и совершенным успехом, помолвкой, доказывающей результативность молчания. И тут с точки зрения идеологии и эстетики XVIII в. ощущается очевидное противоречие.

Говорение как сообщение образа мыслей принадлежит к высшим позициям в иерархии ценностей и реальности «века разума и просвещения». Услышанная и понятая речь должна преобразовывать порочную реальность в соответствии с идеальными представлениями о ее должном облике. Однако сосредоточенность основного объема говорения в стане комических персонажей «Бригадира» и сложности, возникающие с его пониманием, то и дело заставляют усомниться в бытийном достоинстве акта, который характеризует себя идиомами «пустошь болтать» и «вздор молоть». А другого говорения в «Бригадире» практически нет. На густом фоне бытовой пустопорожней болтовни это другое говорение присутствует только как минус-прием — молчание. Инакость и чужеродность добродетельных Софьи и Добролюбова выражены исключительно в том, что они говорят мало. И, следовательно, в действии говорного типа добродетель лишается возможности действенного самовыражения.

Молчание как характерологический прием оказывается явно недостаточным не просто потому, что исключает добродетель из говорного действия: вместе с ней исключается и возможность конфликта. Чего в «Бригадире» действительно нет, так это именно конфликта как столкновения и борьбы, хотя его возможность и очевидна в противостоянии Софьи и Добролюбова всем остальным персонажам. Конфликт же, как общая категория, покрывающая пеструю картину частных разнонаправленных интересов одним общим смыслом, в «Бригадире» пока отсутствует. В результате сферы и миры порока и добродетели оказываются недостаточно дифференцированы, хотя перспектива возможности такого расподобления налицо: хотя бы в нейтральной стилистике речевых характеристик Софьи и Добролюбова, которые не связаны комически-пародийным заданием имитации какого бы то ни было стиля.

При этом, конечно, остается не совсем ясным, откуда в семье такого Советника взялась такая Софья; и о том, всему ли в России причиною воспитание, Фонвизин пока еще не очень задумывается. Но это время уже совсем близко: недаром же Добролюбов оказывается еще и носителем идеи юридического, законного права и правого дела:

С о в е т н и к . Хорошо, что твое дело право, так ты и мог идти далее, ну, а ежели бы оно было не таково, как бы ты с ним далее пошел? Добролюбов. Я бы не только не пошел тогда далее, да и не стал бы трудить судебное место (III,6).

И не случайно именно в связи с добродетелью и ее прикосновенностью к подлинной истине, правде и праву в «Бригадире», далеко на периферии основного, пока еще вполне частного и человеческого смысла комедии, возникает тот самый мотив, которому предстоит занять позицию основы и

первопричины — «причины всего» в комедии нравов, чтобы сделать из нее комедию высокую: мотив верховной власти и надличностной силы — высшей и единственной в России инстанции, способной исказить до безумия или гармонизировать до разумной нормы стихию русской общественной жизни:

Д о б р о л ю б о в . Мы счастливы тем, что всякий, кто не находит в учрежденных местах своего права, может идти, наконец, прямо к вышнему правосудию; я принял смелость к оному прибегнуть, и судьи мои принуждены были строгим повелением решить мое дело (III,6).

Весьма характерна смысловая вибрация в определении этой инстанции: «строгое повеление» однозначно принадлежит функциям высшей государственной власти; что же касается «вышнего правосудия», то оно, вероятнее всего, в руце Божией. Это мерцание смыслов заставляет усомниться — так ли уж мы, действительно, «счастливы», имея возможность «к оному прибегнуть». И мысль о том, что божественная всесильность абсолютизма чревата реальным безвластием и произволом в быту, уже присутствует в «Бригадире»:

С о в е т н и к . <...> чудно мне, что ты мог так скоро выходить свое дело и, погнавшись за ним, не растерял и достальное. Добролюбов. Ваша правда. Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять не могли (III,6).

Атрибуты земного владычества и неисповедимого божественного промысла сливаются в неопределенном образе роковой надличностной силы, которая пока только краешком прикоснулась к миру фонвизинской комедии: в конечном счете, счастье Добролюбова стало возможно не только из-за проступка его соперника, но и в силу того, что «вышнее правосудие» сделало его богатым и выгодным женихом. Однако это мимолетное виденье истинных пружин и двигателей комедийной модели русской реальности трудно переоценить: сугубо бытовой, частный сюжет, самые интимные сферы человеческой жизни нет-нет, да и обнаружат в «Бригадире» свою в русских условиях абсолютно мнимую возможность управляться свободным человеческим волеизъявлением:

С о в е т н и к . Без власти создателя и святейшего синода развестись нам невозможно. <...> Бог сочетает, человек не разлучает. С ы н . Разве в России Бог в такие дела мешается? По крайней мере, государи мои, во Франции он оставил на людское произволение — любить, изменять, жениться и разводиться (I,1); Б р и г а д и р . Как можно подумать, что Богу, который все знает, не известен наш табель о рангах? Стыдное дело! (I,1); С о ф ь я. Как, батюшка, неужели ангелам на небесах так много дела до моей свекрови, что они тогда радоваться будут, ежели я ей угождать стану? (II,1).

Для того чтобы эта неопределенно-роковая инстанция, которая царит надо всем, которой все известно и которая во всем происходящем в русской комедии принимает свое внешне незаметное, но абсолютно результативное участие, конкретизировалась в определенном если не облике, то хотя бы понятии, осталось совсем немного. Логические цепочки причин и следствий, хотя и порознь, но уже выстроены русской дофонвизинской литературой в

ориентированных на частный быт (сатира, комедия) и верховную власть (ода, трагедия) жанровых моделях русской жизни. Чтобы вывести из причин следствия, Фонвизину остался буквально один шаг: нужно было объединить эти традиционные установки и модели мира в одну — и стать свидетелем того, как высшая государственная власть займется делом, ей доселе совершенно не свойственным и вообще не являющимся ее (власти) природным атрибутом — литературным творчеством с посторонней политической целью (которое было всегда прерогативой частного человека).

Вместе с «Бригадиром», который явился достоверным бытовым и нравоописательным откровением русской жизни ее собственного облика, наступает эпоха русской гласности 1769—1774 гг.: в главном литературно-политическом событии этих лет, в сатирической публицистике Екатерины II и Н.И. Новикова, русская жизнь впервые сумела заглянуть в глубины своей парадоксальной сути. 1760-е гг. — одна из первых эпох национального самосознания в новой русской истории. Таким эпохам предстояло порождать в русской литературе «энциклопедии русской жизни и в высшей степени народные произведения». И если предположить наличие такой энциклопедии, порожденной эпохой гласности 1769—1774 гг. в литературе XVIII в., то ею будет, без сомнения, комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль».

Каламбурное слово и природа художественной образности в комедии «Недоросль»

История интерпретации комедии «Недоросль» за истекшие два века — от первых критических отзывов XIX в. до фундаментальных литературоведческих трудов XX в. — неукоснительно возвращает любого исследователя к одному и тому же наблюдению над поэтикой фонвизинского шедевра, своеобразному эстетическому парадоксу комедии, суть которого литературоведческая традиция видит в разном эстетическом достоинстве этически полярных персонажей. Критерием же этого достоинства традиция считает не что иное, как жизнеподобие: яркий, достоверный, пластичный образ порока признается более художественно полноценным, чем бледная идеологизированная добродетель:

***В. Г. Белинский*:** «В комедии его [Фонвизина] нет ничего идеального, а следовательно, и творческого: характеры дураков в ней — верные и ловкие списки с карикатур тогдашней действительности; характеры умных и добродетельных — риторические сентенции, образы без лиц».
Г. А. Гуковский: «Милон, Правдин, Стародум отвлеченно ораторствуют на отвлеченной сцене, Простаковы. учителя, слуги живут повседневной жизнью в реальной бытовой среде»; ***К. В. Пигарев***: «<...> Фонвизин стремился к обобщению, типизации действительности. В отрицательных образах комедии ему это блестяще удалось. <...> Положительным персонажам «Недоросля» явно недостает художественной и жизнеподобной убедительности. <...> Созданные им образы не облеклись живой человеческой плотью и, действительно, являются своего рода рупорами для «голоса», «понятий» и «образа мыслей» как самого Фонвизина, так и лучших представителей его времени». Из подобного

единогласного противопоставления, отдающего пальму эстетического первенства «живым» отрицательным персонажам, следуют столь же единогласные сомнения в искусстве Фонвизина строить драматическое действие и вообще соображения о наличии в ней «лишних» сцен, не укладывающихся в действие, которое непременно должно быть единым:

П. А. Вяземский: «Все прочие [кроме Простаковой] лица второстепенные; иные из них совершенно посторонние, другие только примыкают к действию. <...> Из сорока явлений, в числе коих несколько довольно длинных, едва ли найдется во всей драме треть, и то коротких, входящих в состав самого действия»; ***А. Н. Веселовский:*** «<...> неумелость строения пьесы, навсегда оставшаяся слабой стороной фонвизинского писательства, несмотря на школу европейских образцов <...>»; «Широко развившееся желание говорить не образами, а риторикой <...> порождает застой, замирание, и зритель узнает тогда взгляд Милона на истинную неустрашимость на войне и в мирной жизни, тогда государи слышат неприкрашенную правду от добродетельных людей, или мысли Стародума о воспитании женщин...». Сама повторяемость этого исследовательского лейтмотива от Вяземского и Белинского до Гуковского и Пигарева свидетельствует о том, что в этом подходе обнаружена фундаментальная основа поэтики великой комедии и что эта основа не совпадает ни с чистой априорной теорией драмы (лишние персонажи, лишние сцены, прерывистое, лишенное единства действие), ни с априорными же критериями эстетического достоинства художественных образов (жизнеподобность или отсутствие таковой). Однако если в качестве точки отсчета подразумевается сам данный драматургический текст, признаваемый своим собственным высшим законом, тогда парадокс «Недоросля» обретает смысл приема и намеренно достигаемого эффекта. Цитированные наблюдения над поэтикой «Недоросля» четко выявляют эстетические параметры двух антагонистических групп персонажей комедии: с одной стороны, словесная живопись и «живая жизнь» в пластически достоверной бытовой среде, с другой — ораторство, риторика, резонерство, говорение. Эти два семантических центра очень точно определяют и природу художественной специфики разных групп персонажей как разных типов художественной образности, и русскую литературную традицию, к которой эти типы восходят. Нужно ли говорить, что общие принципы конструкции художественных образов «Недоросля» обусловлены все теми же ценностными ориентациями и эстетическими установками живописательной пластической сатиры (комедии) и идеологизированно-бесплотной оды (трагедии)!

Таким образом, становится очевидно, что слово, исходный конструктивный материал драмы подчеркнуто выступает в «Недоросле» в двоящихся функциях: в одном случае акцентирована живописательная, пластически-изобразительная функция слова, создающего модель мира физической плоти, в другом — его самоценная и самостоятельная идеально-понятийная природа, для которой человеческий персонаж нужен лишь как посредник, переводящий бесплотную мысль в материю звучащего слова. Так в

центр эстетики и поэтики «Недоросля» выдвигается специфика его драматургического слова, изначально и принципиально двузначного и двусмысленного.

Первое свойство, которое драматургическое слово комедии предлагает своему исследователю, — это его очевидная каламбурная природа. Речевая стихия «Недоросля» — поток вольных и невольных каламбуров, среди которых особенно продуктивен прием разрушения фразеологизма, сталкивающий традиционно-условленное переносное с прямым буквальным значением слова или словосочетания:

С к о т и н и н . <...> а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, которая, став на задни ноги, не была бы выше каждого из нас целою головою (I,5); С к о т и н и н . <...> да я, слышь, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям (II,3) .

Смысловая вибрация условного и буквального способов понимания фразеологизма побуждает слово двоиться и обнаруживать под традиционно-ассоциативным изначальное предметное значение; это рождает колебание слова на грани предмета и понятия:

С к о т и н и н . <...> возьмем дядю Вавилу Фалалеича. О грамоте никто от него не слыхивал, <...> а какова была головушка! <...> Верхом на борзом иноходце разбежался он хмельной в каменны ворота. Мужик был рослый, ворота низки, забыл наклониться. <...> Я хотел бы знать, есть ли на свете ученый лоб, который от такого тумака не развалился <...>. М и л о н . <...> Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого. С т а р о д у м *(Милону).* Об заклад не бейся. Я думаю, что Скотинины все родом крепколобы (IV,8).

И в этом случае каламбурная игра значением слова теряет свою самоценность чисто смехового приема. Если в комедиях Сумарокова можно сплошь и рядом видеть каламбуры, преследующие только эту цель, то у Фонвизина смеховой эффект каламбура прочно увязан с высшим смыслом комедийного действия. Текст «Недоросля» четко дозирует каламбурное слово по принадлежности одного из двух возможных значений тому или иному персонажу.

Игра смыслами недоступна Скотинину: более того, что свиньи его очень большого роста, а лоб дяди Вавилы Фалалеича невероятно крепок на излом, он сказать не хочет и не может. Точно так же и г-н Простаков, заявляя, что «Софьюшкино недвижимое имение нам к себе придвинуть не можно» (1,5), имеет в виду реальное перемещение по физическому пространству, а Митрофан, отвечающий на вопрос Правдина: «А далеко ли вы в истории?» очень точным указанием конкретного расстояния: «В иной залетишь за тридевять земель, за тридесято царство» (IV,8), совсем не намерен острить, играя значениями слов «история» (учебная дисциплина и жанр лубочной литературы) и «далеко» (количество знаний и протяженность пространства).

Иное дело Милон, Правдин и Стародум. В их устах слово «крепколобый» звучит приговором умственным способностям Скотинина, а вопрос «Далеко ли вы в истории?» предполагает ответ, очерчивающий объем знаний. И это деление смыслов каламбурного слова между персонажами разных групп приобретает значение характерологического художественного приема. Тот

уровень смысла, которым пользуется персонаж, начинает служить его эстетической характеристикой:

П р а в д и н . Когда же у вас могут быть счастливы одни только скоты, то жене вашей от них и от вас будет худой покой. С к о т и н и н . Худой покой? ба! ба! ба! Да разве светлиц у меня мало? Для нее одной отдам угольную с лежанкой (II,3); Г - ж а П р о с т а к о в а . Убирала покои для твоего любезного дядюшки (II,5); П р а в д и н . <...> гость ваш теперь только из Москвы приехал и что ему покой гораздо нужнее похвал вашего сына. <...> Г - ж а П р о с т а к о в а . Ах, мой батюшка! Все готово. Сама для тебя комнату убирала (III,5).

Дифференцированное на предметное (покой — комната, светлица) и идеально-переносное (покой — спокойствие, состояние духа), слово «Недоросля» дифференцирует и носителей своих разных значений, устанавливая между ними каламбурные синонимически-антонимические отношения по признаку того уровня смысла, которым пользуется тот или иной персонаж. Кровные родственники Простаковы-Скотинины объединены, помимо семейного сходства, и уровнем употребления слова в его предметном буквальном смысле, а если между персонажами и нет кровного родства, то «есть же и тут какое-нибудь сходство» (I,5), например, между Скотининым и свиньей («Ну, будь я свиной сын, если я не буду ее мужем <...>» — II,3), или между Митрофаном и Кутейкиным, учеником и учителем, которые одинаково видят в разных вещных воплощениях одного и того же понятия разные вещи:

К у т е й к и н . Во многих книгах разрешается: во псалтыре именно напечатано: «И злак на службу человеку». П р а в д и н, Ну, а еще где? К у т е й к и н . И в другой псалтыре напечатано то же. У нашего протопопа маленька в осьмушку, и в той то же (II,5). П р а в д и н . Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное? М и т р о ф а н . Дверь? Котора дверь? П р а в д и н . Котора дверь! Вот эта. М и т р о ф а н . Эта? Прилагательна. <...> Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна (IV,8).

Как Кутейкину недоступна идея псалтыри, объединяющая общим смыслом разные издания одного и того же текста, так и Митрофану недоступно понятие грамматического смысла слова, объединяющее все существующие в природе двери общей категорией имени существительного — так учитель и ученик вступают в синонимические отношения.

Напротив, Правдин, являющийся их собеседником в обеих сценах, оперирует именно общими понятиями, а в других случаях ему принадлежит, например, и слово «покой» в своем абстрактном значении (состояние души, духовно-понятийная категория). Достаточно сравнить с речью Правдина словарь Стародума, Милона и Софьи, почти сплошь состоящий из подобных абстрактных понятий, которые, как правило, относятся к сфере духовной жизни *(воспитание, научение, сердце, душа, ум, правила, почтение, честь, должность, добродетель, счастье, искренность, дружба, любовь, благонравие, спокойствие, храбрость и неустрашимость),* чтобы убедиться:

синонимические отношения внутри этой группы персонажей тоже складываются на основе одного и того же уровня владения словом и его смыслом. Эта синонимия поддержана идеей не столько кровного, сколько духовно-интеллектуального родства, реализованного в словесном мотиве «образа мыслей», который и связывает между собой добродетельных героев «Недоросля»: «С т а р о д у м *(читает).* Возьмите труд узнать образ мыслей его» (IV ,4).

Для героев этого ряда «образ мыслей» становится в полном смысле слова образом действия: поскольку иначе как в процессе говорения (или письменного сообщения) образ мыслей узнать невозможно, диалоги Правдина, Стародума, Милона и Софьи между собой оборачиваются полноценным сценическим действием, в котором сам акт говорения приобретает драматургическое значение, поскольку для этих героев именно говорение и словесные операции на уровне общих понятий имеют характерологические функции.

И точно так же, как кровные родственники Простаковы-Скотинины вбирают в свой круг посторонних по признаку уровня владения словом в его вещном, предметном смысле (Кутейкин), так и круг духовных единомышленников Стародум-Правдин-Милон-Софья охотно размыкается навстречу идеологическому собрату Цыфиркину, который руководствуется в своих поступках теми же самыми понятиями чести и должности:

Ц ы ф и р к и н . За службу деньги брал, по-пустому не бирал и не возьму.
С т а р о д у м . Вот прямой добрый человек! < ..> Ц ы ф и р к и н . Да за что, ваше благородие, жалуете? П р а в д и н . За то, что ты не походишь на Кутейкина (V,6)

Так двоящееся на разных уровнях значения (вещного и понятийного) слово «Недоросля» обнаруживает свои конструктивные функции для системы образов комедии. Предметное слово в устах Простаковых-Скотининых самой своей пластической природой вещи не просто живописует эти образы, но и вовлекает их в мир предметов и уравнивает людей с вещами по их эстетическому статусу (отсюда — мотив животного и животной материальной жизни — бездушная, безмысленная плоть). Абстрактное, тяготеющее к понятийной сфере и обобщающей деятельности интеллекта слово Правдина, Стародума, Милона и Софьи сопрягает образы этих персонажей с миром духовной жизни и, вырывая их из пределов физически достоверного в предметном слове быта, погружает в высокую сферу чистой мысли (бесплотный дух и бесплотная мысль).

На эту же самую иерархию смыслов работают и семантические центры номинации персонажей. Их значащие имена и фамилии возводят одну группу к вещному ряду — Простаковы и Скотинины просты и скотоподобны, а примкнувший к ним Кутейкин ведет свой именной генезис от ритуального блюда кутьи; тогда как имена и фамилии их антагонистов восходят к понятийно-интеллектуальным категориям: Правдин — правда, Стародум — дума, Милон — милый, Софья — мудрость. Да ведь и Цыфиркин обязан своей фамилией как-никак не только профессии, но и абстракции — цифре. Так люди-предметы и люди-понятия, объединенные внутри группы

синонимической связью, вступают в межгрупповые антонимические отношения. Так в комедии именно каламбурным словом, которое само себе синоним и антоним, сформированы два типа художественной образности — бытовые герои и герои-идеологи — восходящие к разным литературным традициям, в одинаковой мере односторонним и концептуальным по создаваемой ими модели действительности, но и в равной же мере художественным — традициям сатирической и одической образности.

Жанровые традиции сатиры и оды в комедии «Недоросль»

Двоение типов художественной образности «Недоросля», обусловленное каламбурно двоящимся словом, актуализирует практически все формообразующие установки двух старших литературных традиций XVIII в. (сатиры и оды) в пределах текста комедии.

Сам способ существования на сцене антагонистических персонажей комедии, который предполагает определенный тип связи человека со средой в ее пространственно-пластическом и вещном воплощениях, воскрешает традиционную оппозицию сатирического и одического типов художественной образности. Герои комедии четко делятся на сатирико-бытовых «домоседов» и одических «странствователей».

Оседлость Простаковых-Скотининых подчеркивается их постоянной прикрепленностью к замкнутому пространству дома-поместья, образ которого вырастает из словесного фона их реплик во всех своих традиционных компонентах: крепостная деревня («Г - ж а П р о с т а к о в а . <...> я вас теперь искала по всей деревне» — II,5), господский дом с его гостиной, которую являет собой сценическая площадка и место действия «Недоросля», надворные постройки («М и т р о ф а н . Побегу-тка теперь на голубятню» — 1,4; «С к о т и н и н . Пойти было прогуляться на скотный двор» — 1,8) — все это окружает бытовых персонажей «Недоросля» пластически достоверной средой жилища.

Напротив, герои-идеологи совершенно бездомны. Они перемещаются в пространстве с завидной легкостью; они не принадлежат к миру простаковского поместья, приходя в него извне и на время; их образы связаны не с домом как средой обитания, а с городом как культурологической категорией: как известно, в Москве живет Правдин, Москву покинул, уезжая в Сибирь на заработки, Стародум (I,7), в Москве родилась взаимная любовь Милона и Софьи (IV,6). И этот московский генезис героев-идеологов далеко не случаен. Москва, исконная столица России и средоточие традиционной русской культуры, подчеркивает в положительных героях комедии их столь важное для Фонвизина национальное начало: Правдин, Стародум, Милон и Софья, несмотря на свою западническую книжную культуру, в той же мере русские, что и оседлые обитатели провинциальной нивы.

Однако пространство героев-идеологов несравненно более проницаемо, и сами они в нем невероятно мобильны. Если с оседлостью Простаковых-Скотининых связывается идея застоя и неподвижности, то легкость перемещения в пространстве естественно предполагаетспособность к духовной эволюции в героях альтернативного ряда, каковую и демонстрирует Правдин,

на глазах зрителя избавляющийся от веры в «человеколюбивые виды вышней власти» (III,1; V,l).

В особенной мере мобильность и внепространственность свойственны Стародуму. Первое же его появление на сцене связано с мотивом кареты: «П р а в д и н . <...> и я, подошед к окну, увидел вашу карету <...>» (III, 1), который симметрично возникает и в финале комедии: со сцены Стародум удаляется непосредственно в карету же: «К а м е р д и н е р . Карета ваша готова» (V,7). Его речь необычайно насыщена глаголами с семантикой движения. Он все время куда-то *едет* — в Сибирь, в Москву, в Петербург, в имение Простаковых; *идет* — в армию, на службу, в отставку; его *заносит* — ко двору; он *отходит* и *убирается* — от двора к себе домой и т.д.

Динамизм образа Стародума делает его подлинным человеческим генератором и первопричиной всех происшествий «Недоросля». И по этой линии возникают уже вполне драматургические ассоциации: в трагедии возмутитель спокойствия также приходил извне; в дофонвизинской же комедии функцией внешней силы была, напротив, гармонизация отклонившегося от нормы мира. Функцию Стародума составляет и то, и другое; он не только возмущает спокойствие простаковской обители, но и способствует разрешению конфликта комедии, в чем деятельное участие принимает и Правдин.

Любопытно, что сатирическая пространственная статика бытовых и одическая динамика идеологизированных героев «Недоросля» дополняется картиной наследования одо-сатирических образных структур и в том, что касается их сценической пластики, только с зеркальной меной категорий динамики и статики. В стане обличаемых домоседов царит интенсивное физическое действие, более всего наглядное во внешнем пластическом рисунке ролей Митрофана и г-жи Простаковой, которые то и дело куда-то бегут и с кем-то дерутся (в этой связи уместно вспомнить и две сценические драки, Митрофана и Еремеевны со Скотининым и Простаковой со Скотининым):

М и т р о ф а н . Побегу-тка теперь на голубятню (I,4); *(Митрофан, стоя на месте, перевертывается.)* В р а л ь м ан. Уталец! Не постоит на месте, как тикой конь пез усды! Ступай! Форт! *(Митрофан убегает.)* (III,8); Г - ж а П р о с т а к о в а . С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь (I,5); Г - ж а П р о с т а к о в а *(бегая по театру в злобе и в мыслях)* (IV,9).

Совсем не то — добродетельные странствователи, из которых наибольшую пластическую активность проявляет Милон, дважды вмешивающийся в драку *(«разнимает г-жу Простакову со Скотининым»* — III,3 и *«отталкивая от Софьи Еремеевну, которая за нее было уцепилась, кричит к людям, имея в руке обнаженную шпагу»* — V,2), да еще Софья, несколько раз совершающая взрывные, импульсивные движения на сцене: «Софья *(бросаясь в его объятия).* Дядюшка!» (II,2); *«(Увидев Стародума, к нему подбегает»* (IV,1) и *«бросается»* к нему же со словами: «Ах, дядюшка! Защити меня!» (V.2). В остальном они пребывают в состоянии полной сценической статики: стоя или сидя ведут диалог — так же, как и «два присяжных оратора». Помимо нескольких ремарок, отмечающих входы и

выходы, пластика Правдина и Стародума практически никак не охарактеризована, а их действия на сцене сводятся к говорению или чтению вслух, сопровождаемому типично ораторскими жестами:
С т а р о д у м (указывая *на Софью).* Приехал к ней, ее дядя Стародум (III,3);
С т а р о д у м *(указав на г-жу Простакову).* Вот злонравия достойные плоды! (V, явл. последнее).

Таким образом, и общий признак типа сценической пластики разводит персонажей «Недоросля» по разным жанровым ассоциациям: Стародум, Правдин, Милон и Софья сценически статуарны, как образы торжественной оды или герои трагедии; их пластика полностью подчинена акту говорения, которое и приходится признать единственной свойственной им формой сценического действия. Семейство Простаковых-Скотининых деятельно и подвижно, подобно персонажам сатиры и комедии; их сценическая пластика динамична и носит характер физического действия, которое лишь сопровождается называющим его словом.

Такую же сложность жанровых ассоциаций, колебание на грани типов одической и сатирической образности можно отметить и в вещной атрибутике «Недоросля», довершающей переход разных типов художественной образности в их человеческом воплощении к мирообразу комедии в целом. Еда, одежда и деньги сопровождают каждый шаг Простаковых-Скотининых в комедии:
Е р е м е е в н а . <...> пять булочек скушать изволил. М и т р о ф а н . Да что! Солонины ломтика три, да подовых не помню, пять, не помню, шесть (I,4); Г - ж а П р о с т а к о в а *(осматривая кафтан на Митрофане).* Кафтан весь испорчен (I,1); П р о с т а к о в. Мы <...> взяли ее в нашу деревеньку и надзираем над ее имением как над своим (I,5); С к о т и н и н и оба П р о с т а к о в ы. Десять тысяч! (I,7); Г - ж а П р о с т а к о в а . Этому по триста рубликов на год. Сажаем за стол с собою. Белье его наши бабы моют. (I,6); Г - ж а П р о с т а к о в а . Кошелек повяжу для тебя, друг мой! Софьюшкины денежки было бы куды класть (III,6).
Еда, одежда и деньги выступают в своей простой физической природе предметов; вбирая в свой круг простаковскую бездуховную плоть, они усугубляют то самое свойство персонажей этой группы, в котором литературоведческая традиция видит их «реализм» и эстетическое преимущество перед героями-идеологами — их чрезвычайную физическую достоверность и, так сказать, материальный характер. Другое дело, так ли достойно, пусть даже только с эстетической точки зрения, выглядело это свойство для зрителя XVIII в., для которого подобная материальность была образом не только вторичной, но и бесспорно не должной отрицаемой действительности.

Что же касается вещных ореолов персонажей другого ряда, здесь дело обстоит более сложно. Через руки всех героев-идеологов проходят письма, приобщающие их к субстанциальному, бытийному уровню драматургического действия. Их способность читать (т.е. заниматься духовной деятельностью) так или иначе актуализируется в сценическом действии комедии при помощи читаемых на сцене (Софья, читающая трактат Фенелона «О воспитании девиц»)

или за сценой («Софьюшка! Очки мои на столе, в книге» — IV,3) книг. Так оказывается, что именно вещи — письма, очки и книги, преимущественно связанные с образами героев-идеологов, как раз и выводят их из пределов быта в бытийную область духовной и интеллектуальной жизни. То же самое относится и к другим появляющимся в их руках предметам, которые в этой позиции стремятся как можно скорее отречься от своей материальной природы и перейти в сферы аллегорические, символические и нравственные, как это было свойственно немногим вещным атрибутам трагедийного действия до Фонвизина:

П р а в д и н . Итак, вы отошли от двора ни с чем? *(открывает свою табакерку).* С т а р о д у м *(берет у Правдина табак).* Как ни с чем? Табакерке цена пятьсот рублей. Пришли к купцу двое. Один, заплатя деньги, принес домой табакерку <...>. И ты думаешь, что другой пришел домой ни с чем? Ошибаешься. Он принес свои пятьсот рублев целы. Я отошел от двора без деревень, без ленты, без чинов, да мое принес домой неповрежденно: мою душу, мою честь, мои правила (III,1).

И если деньги для Простаковых и Скотинина имеют смысл цели и вызывают чисто физиологическую жажду обладания, то для Стародума они средство приобретения духовной независимости от материальных условий жизни: «С т а р о д у м . Я нажил столько, чтобы при твоем замужестве не остановляла нас бедность жениха достойного (III,2)».

Так и на уровне вещной атрибутики действия обнаруживается двойная — уподобляющая и разнящая — функция общего мотива и приема. Семантика вещной атрибутики спектакля разводит образы комедии на те же самые варианты сатирико-комедийной и одо-трагедийной типологии образности. Но при этом сам прием образует ту точку пересечения, на которой встречаются недолжная плоть и взыскуемый дух, материальная вещь и идеальное понятие, низкий быт и высокое бытие. Как каламбурное слово остается самим собой, одним и единым в двух своих разных значениях, так грубо-материальная г-жа Простакова и идеальный Стародум в равной мере оперируют кошельками и деньгами, которые в их руках только упрочивают материальную плоть одной и идеальную бесплотность другого.

Благодаря этому постоянному вариативному двоению всех параметров художественной образности «Недоросля», в комедии возникают очертания двух во всем противоположных мирообразов: мир вещного физического быта и мир идеального и идеологического понятийного мышления.

Если члены семейства Простаковых в своем материальном мире едят солонину и подовые пироги, пьют квас, примеряют кафтаны и гоняют голубей, дерутся, считают единожды един на пальцах и водят указкой по страницам непонятной книги, за чужими деревеньками присматривают как за своими, вяжут кошельки для чужих денег и пытаются умыкать чужих невест; если эта плотная материальная среда, в которую человек входит на правах однородного элемента, отторгает от себя всякое духовное деяние как чужеродное, то мир Правдина, Стародума, Милона и Софьи подчеркнуто идеален, духовен, нематериален. В этом мире способом связи между людьми становится не

семейное сходство, как между Митрофаном, Скотининым и свиньей, а единомыслие, факт которого устанавливается в диалогическом акте сообщения своих мнений. В этом мире господствуют признанно-трагедийные идеологемы добродетели, чести и должности, с идеальным содержанием которых сравнивается образ мыслей каждого человека:

П р а в д и н . Вы даете чувствовать истинное существо должности дворянина (III,1); С о ф ь я. Я теперь живо чувствую и достоинство честного человека, и его должность (IV,2); С т а р о д у м . Вижу в нем сердце честного человека (IV,2); С т а р о д у м . Я друг честных людей. Это чувство вкоренено в мое воспитание. В твоем вижу и почитаю добродетель, украшенную рассудком просвещенным (IV,6); П р а в д и н . Я от должности никак не отступлю (V,5).

Среди героев-идеологов постоянно осуществляется духовное совершенствование людей: Правдин избавляется от своих политических иллюзий, воспитуемая девица на глазах у зрителей прочитывает книжку о своем воспитании, делая из нее соответствующие выводы, и даже Стародум — хоть и во внесценическом акте, о котором он только повествует, — все же представлен в процессе духовного роста:

С т а р о д у м . Опыты жизни моей меня к тому приучили. О, если б я ранее умел владеть собою, я имел бы удовольствие служить долее отечеству. <...> Тут увидел я, что между людьми случайными и людьми почтенными бывает иногда неизмеримая разница <...> (III,1).

Единственное действие населяющих этот мир людей — чтение и говорение, восприятие и сообщение мыслей — заменяет все возможные действия драматургических персонажей. Таким образом, мир мысли, понятия, идеала как бы вочеловечивается на сцене «Недоросля» в фигурах частных людей, чьи телесные формы вполне факультативны, поскольку они служат лишь проводниками акта мышления и перевода его в материю звучащего слова. Так вслед за двоением слова на предметное и понятийное, системы образов — на бытовых героев и героев-идеологов двоится на плоть и дух мирообраз комедии, но комедия при этом продолжает оставаться одной и той же. И это подводит нас к проблеме структурного своеобразия того общего, целостного мирообраза, который складывается в едином тексте двоящейся образности «Недоросля».

Каламбурное слово смешно своей вибрацией, совмещающей несоединимые смыслы в одной общей точке, осознание которой порождает гротескную картину абсурда, бессмыслицы и алогизма: когда нет определенного, однозначного смысла, возникает двусмысленность, оставляющая склонности читателя принять одно или другое из значений; но та точка, в которой они встречаются, — нонсенс: если не да и не нет (и да и нет), то что? Эта относительность смысла является одним из наиболее универсальных словесных лейтмотивов «Недоросля». Можно сказать, что вся комедия находится в этой точке пересечения смыслов и рождаемого им абсурдного, но чрезвычайно жизнеподобного образа действительности, который в равной мере определяется не одним, а сразу двумя, и притом противоположными мирообразами. Это гротескное мерцание действия

«Недоросля» на грани достоверной реальности и абсурдного алогизма находит себе в комедии, в самом ее начале, своеобразное воплощение в вещи: знаменитом кафтане Митрофана. В комедии так ведь и остается неясным, каков же этот кафтан на самом деле: узок он («Г - ж а П р о с т а к о в а . Он, вор, везде его обузил» — I,1), широк ли («П р о с т а к о в *(от робости запинаясь).* Ме... мешковат немного...» — I,3), или же, наконец, впору Митрофану («С к о т и н и н . Кафтанец, брат, сшит изряднехонько» — I,4).

В этом аспекте принципиальное значение приобретает и название комедии. «Недоросль» — многофигурная композиция, и Митрофан отнюдь не является главным ее героем, поэтому относить название только и исключительно к нему текст не дает никаких оснований. Недоросль — это еще одно каламбурное слово, покрывающее весь мирообраз комедии своим двоящимся значением: по отношению к Митрофану слово «недоросль» выступает в своем предметном терминологическом смысле, поскольку актуализирует физиологический количественный признак — возраст. Зато в своем понятийном значении оно качественно характеризует другой вариант мирообраза: молодая поросль русских «новых людей» — тоже недоросль; плоть без души и дух без плоти равно несовершенны.

Противостояние и рядоположение двух групп персонажей в комедии подчеркивает одно их общее свойство: и те, и другие располагаются как бы на грани бытия и существования: физически существующие Простаковы-Скотинины бездуховны — и, значит, их нет с точки зрения преданного бытийной идее сознания XVIII в.; обладающие высшей реальностью идеи Стародум и К° лишены плоти и быта — и, значит, их в каком-то смысле тоже нет: добродетель, не живущая во плоти, и лишенный бытия порок оказываются в равной степени миражной жизнью.

Это парадоксальное и абсурдное положение точнейшим образом воспроизводит общее состояние русской реальности 1760—1780-х гг., когда в России как бы была просвещенная монархия («Наказ Комиссии о сочинении проекта Нового уложения», существующий как текст, но не как законодательный быт и правовое пространство), но на самом деле ее не было; как бы существовали законы и свобода (указ об опеке, указ о взятках, указ о вольности дворянской), но на самом деле их не было тоже, поскольку одни указы не работали на практике, а именем других творились величайшие беззакония.

Здесь — обнаруженный впервые Фонвизиным и воплощенный чисто художественными средствами глубокий корень, мягко говоря, «своеобразия» русской реальности нового времени — катастрофический раскол между словом и делом, которые, каждое само по себе, порождают разные реальности, ни в чем не совмещающиеся и абсолютно противоположные: идеальная реальность права, закона, разума и добродетели, существующая как чистая бытийная идея вне быта, и бытовая безыдейная реальность произвола, беззакония, глупости и порока, существующая в качестве повседневной житейской практики.

Два противоположных ряда смыслов, в равной мере определяющих русскую жизнь, не могли дать в ее эмоционально-эстетическом восприятии и

попытке отражения в художественной структуре иного образа этой жизни, как тот невероятный образ рационалистически смоделированного абсурда, который характеризует все уровни поэтики «Недоросля». Главный каламбур комедии, тот, ради которого она написана, помогает пролить окончательный свет на этико-эстетическую природу ее мирообраза, расположенного на грани смыслов и миров в своем нерасчленимом двуединстве:

П р а в д и н . Нет, сударыня. Тиранствовать никто не волен. Г - ж а
П р о с т а к о в а . Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен: да на что ж нам дан указ от о вольности дворянской? (V,4).

Как справедливо заметил В. О. Ключевский по поводу этих слов, «<...> она хотела сказать, что закон оправдывает ее беззаконие. Она сказала бессмыслицу, и в этой бессмыслице весь смысл «Недоросля»: без нес это была бы комедия бессмыслиц», ибо на грани смыслов рождается только нонсенс, на стыке миров с разной логикой — алогизм, на скрещении разнородных реальностей — мираж и абсурд. Так этико-эстетичсской доминантой такой «жизнеподобной», дающей такой «достоверный» образ русской жизни комедии оказывается на самом деле — бессмыслица, сдвиг за грань реальности и нарушение каузальных связей. Жестко рациональная, симметрично-пародийная поэтика комедии служит целям моделирования совершенно абсурдного мирообраза, и это подводит нас к проблеме жанрового своеобразия так называемой «комедии».

Проблема жанрового своеобразия комедии «Недоросль»

На уровне жанрообразования поэтика «Недоросля» продолжает пребывать парадоксальной: сатирико-бытовые по типу художественной образности персонажи комедии предстают в плотном ореоле трагедийных ассоциаций и жанрообразующих мотивов, тогда как герои-идеологи, по своему эстетическому статусу восходящие к бесплотному голосу высоких жанров оды и трагедии, целиком погружены в стихию комедийных структурных элементов.

Начнем с того, что бытовые персонажи — архаисты, приверженцы старины и обычая, как истинно трагические герои. «Старинные люди» (III,5) не только родители Простаковой и Скотинина, но и они сами, принадлежащие к роду «великому и старинному» (IV,1), чья история восходит к шестому дню творения. Впрочем, задолго до того, как выяснится это обстоятельство, отдаленный звон трагедийных ассоциаций слышится в первой же характеристике, которую г-жа Простакова получает от постороннего лица: «Правдин. Нашел помещика дурака бессчетного, а жену презлую фурию, которой адский нрав делает несчастье целого их дома (II,1)». Фурии и ад — устойчивые словесные ореолы трагических тиранов Сумарокова, возникающие в каждом из девяти его трагедийных текстов (ср., например, «Димитрий Самозванец»: «Зла фурия во мне смятенно сердце гложет»; «Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна!»). Что же касается несчастья, то именно это понятие покрывает собою трагедийный мирообраз, в котором совершается специфически трагедийная перипетия — перелом от счастья к нссчастью.

Именно такая перипетия совершается в «Недоросле» по линии действия в стане бытовых героев: радостно готовящиеся к свадьбе Скотинина в начале комедии («С к о т и н и н . В день моего сговора! Я прошу тебя, сестрица, для такого праздника отложить наказание до завтрева» — I,4), они дружно впадают в тоску и скорбь в финале. Мотив тоски, первоначально возникающий в связи с бытовыми образами в каламбурно-предметном смысле желудочной неприятности объевшегося Митрофана («Е р е м е е в н а . Протосковал до самого утра» — I,4), очень быстро распространяется в значении «состояния души» по тексту комедии и определяет собой эмоциональную доминанту действия для бытовых персонажей:

Г - ж а П р о с т а к о в а . Полно, братец, о свиньях-то начинать. Поговорим-ка лучше о нашем горе. *(К Правдину.)* <...> Бог велел нам взять на свои руки девицу. Она изволит получать грамотки от дядюшек (I,7); К у т е й к и н . Житье твое, Еремеевна, яко тьма кромешная. Пойдем-ка за трапезу, да с горя выпей сперва чарку. Еремеевна *(в слезах).* Нелегкая меня не приберет! (II,6); Г - ж а П р о с т а к о в а . Как! Нам расстаться с Софьюшкой! <...> Я с одной тоски хлеба отстану. (III,5); Ц ы ф и р к и н . Ох-ти мне! Грусть берет. К у т е й к и н . О, горе мне, грешному! (III,6); Г - ж а П р о с т а к о в а *(тоскуя).* О, горе взяло! О, грустно! (V,4).

Эта финальная тоска Простаковой, высказанная ею самой и поддержанная двумя ремарками *(«видя в тоске г-жу Простакову»* — V,5; *«очнувшись в отчаянии»* — V, явл. последнее) усугубляется еще и типично трагедийной пластикой: стояние на коленях, простирание рук и обморок довершают ассоциативно-трагедийный рисунок ее роли, подчеркивают эмоциональный смысл действия, сопряженного с образами бытовых героев, как трагедийный.

И такое свойство трагического действия как его постоянное колебание на грани жизни и смерти, чреватое гибелью и кровопролитием, также находит в ассоциативно-словесной ткани «Недоросля» свое адекватное выражение. Правда, в комедии никто не гибнет физически. Но само слово *смерть* и синонимичные ему слова *погиб, пропал, умер, покойник* буквально не сходят с уст бытовых персонажей, которые обладают эксклюзивным правом на это трагедийное понятие и широко им пользуются. Обычные фразеологизмы, включающие слово «смерть» как выражение предельной концентрации качества или эмоции, то и дело мелькают в их речи:

Г - ж а П р о с т а к о в а . Я чаю, тебе жмет до смерти (I,1); С к о т и н и н . И не деревеньки, а то, что в ее деревеньках водится, и до чего моя смертная охота (I,5); Г - ж а П р о с т а к о в а . Умираю, хочу видеть этого почтенного старичка (II,5); П р о с т а к о в. А я уже тут сгиб да пропал (III,5).

Бурное физическое действие в стане обличаемых постоянно подвергает их жизнь риску и ставит на грань гибели, и такой сугубо трагедийный мотив, как самоубийство, тоже очень не чужд бытовым персонажам комедии:

С к о т и н и н . Митрофан! Ты теперь от смерти на волоску. Е р е м е е в н а . Ах, уходит он его! <...> С к о т и н и н . <...> чтоб я в сердцах не вышиб из тебя духу. <...> Е р е м е е в н а . Издохну на месте, а дитя не выдам! (II,4);

М и т р о ф а н . Нет, так я спасибо, уже один конец с собою! <...> Ведь здесь и река близко. Нырну, так поминай как звали. Г - ж а П р о с т а к о в а . Уморил! Уморил! <...> По тебе, робенка хоть убей до смерти (II,6).

Исконный трагедийный смысл этой темы со всей силой начинает звучать в финальном пятом акте, до предела насыщенном мотивом гибели и смерти:

Г - ж а П р о с т а к о в а . Всех прибить велю до смерти! (V,2), Жива быть не хочу! (V,3), Мой грех! Не губите меня! (V,4); С т а р о д у м . Не хочу ничьей гибели. Я ее прощаю (V,4); Г - ж а П р о с т а к о в а . Все теряю. Совсем погибаю! (V,4), Погибла я совсем! Отнята у меня власть! <...> Нет у меня сына! (V, явл. последнее).

Так действие комедии, для семейства Простаковых характеризующееся лавинообразным нарастанием мотива погибели и смерти, разрешается вполне трагедийным финалом хотя бы в чисто словесном плане: физически живая, Простакова настойчиво твердит о своей погибели, которую, в таком случае, может быть, следует счесть духовной. И разве не мертва ее душа на всем протяжении действия, разве не убил ее, воскресшую на секунду в финале, Митрофан, повергнув своим грубым словом в обморок, равнозначный смерти?

Наконец, и такое специфическое свойство трагедийного действия как его роковой характер, предсказуемость и неотвратимость трагического финала, в высшей степени характеризует действие «Недоросля» по отношению к бытовым героям комедии. С самого начала известно, чем оно для них кончится: «П р а в д и н . Не сомневаюсь, что унять их возьмутся меры» (II,1); «П р а в д и н . Именем правительства вам приказываю <...>» (V,4).

Этот глобальный повтор в структуре комедии, в сущности, упраздняет необходимость всего того, что происходит между означенными явлениями. Однако действие происходит, стремительно движется к предначертанной катастрофе, его трагический характер усугубляется истинно трагической маниакальной слепотой и противоположными ожиданиями семейства Простаковых, которые все время уповают на случай — но им этот универсальный помощник комедийных героев служить отказывается:

Г - ж а П р о с т а к о в а . Как кому счастье на роду написано, братец (1,6). Авось-либо господь милостив, и счастье на роду ему написано (II,5). Батюшка, ведь ребенок, может быть, свое счастье прорекает: авось-либо сподобит Бог быть ему и впрямь твоим племянничком (III,5).

Эти несбыточные упования актуализируют в категориальном аппарате «Недоросля» сугубо трагедийный мотив пророчества-рока. Судьба, настигающая семейство Простаковых, обрушивает на них пусть заслуженную, но, тем не менее, вполне трагическую кару утраты: как справедливо заметил П. А. Вяземский, «в наших комедиях начальство часто занимает место рока (fatum) в древних трагедиях» . Этот финал — утрата того, чем персонаж обладал при завязке — классическая структура соотношения исходной ситуации и развязки трагедийных текстов. Все бытовые персонажи «Недоросля» что-нибудь теряют: г-жа Простакова — власть и сына, Скотинин — невесту и ее деревеньки со свиньями, Митрофан — беспечальную жизнь в родительском доме («П р а в д и н . Пошел-ко служить...» — V, явл,

последнее). Ничего не теряют только те, кому терять нечего. Простаков и Еремеевна остаются при своем, как Стародум без табакерки, но свое для них — это полное и бессловесное личное рабство, которого не может отменить даже указ об опеке. И если принять за чистую монету ту гармонию, которую Правдин именем правительства насильственно водворяет в искаженном безумием мире простаковского имения, то разве это не трагический исход тоже?

В итоге приходится констатировать факт: та группа персонажей, которая концентрирует в себе квинтэссенцию комизма «Недоросля», в своих формально-драматургических параметрах всесторонне выстроена инвариантами трагедийной структуры, что и дает совершенно невероятное жанровое определение: комедия... рока.

Совершенно ту же самую картину, но развернутую на 180°, можем наблюдать в противоположном мире «Недоросля». Образы героев-идеологов комедии, созданные по этико-эстетическим установкам высоких жанров оды и трагедии, развернуты в действии сугубо комедийной структуры.

Несмотря на то, что Стародум носит «старую» фамилию, он в комедии — «новый человек», новатор, как и положено это герою комедии. История его рода не идет дальше Петровской эпохи — по сравнению с шестым днем творения это достаточно «ново», даже если не учитывать того очевидного факта, что эпоха Петра I общепризнанно открывает собой период новой русской истории. И если Стародум думает по-старому при Екатерине II, то это на самом деле значит, что он думает по-новому.

Перипетия, которая совершается для героев-идеологов в «Недоросле», тоже носит отчетливо комедийный характер поворота от несчастья к счастью. В завязке комедии Софья, попавшая к Простаковым после смерти матери и разлученная с Милоном, глубоко несчастна, да и Милон, потерявший следы своей возлюбленной и терзаемый подозрениями, что его любовь безответна, появляется несчастным на сцене, но исходное несчастье и взаимная утрата увенчаны полным и совершенным счастьем Софьи и Милона в финале комедии:

С о ф ь я . Сколько горестей терпела я со дня нашей разлуки! Бессовестные мои свойственники... Правдив. <...> не спрашивай о том, что столько ей прискорбно...» (II,2); М и л о н . <...> и, что еще горестнее, ничего не слыхал я о ней во все это время. Часто, приписывая молчание ее холодности, терзался я горестию. <...> Не знаю, что мне делать в горестном моем положении. (II,1).

М и л о н *(обнимая Стародума).* Мое счастье несравненно! С о ф ь я *(целуя руки Стародумовы).* Кто может быть счастливее меня! (IV.6).

Правдин, переживающий «несчастье целого дома» Простаковых как свое собственное, счастлив возможностью «положить границы злобе жены и глупости мужа» (II, 1); Стародум переживает эту комедийную перипетию буквально за один момент, ибо сам его приезд, равнозначный избавлению Софьи от вынужденного брака, и является той самой точкой осуществления комедийной перипетии, которой подводит окончательный итог «явление последнее» комедии:

С т а р о д у м . Ничто так не терзало мое сердце, как невинность в сетях коварства. Никогда не бывал я так собою доволен, как если случалось вырвать добычу из рук порока <...> (III,2); С т а р о д у м (к *Правдину, дерзка руку Софьи и Милона).* Ну, мой друг! Мы едем. Пожелай нам... П р а в д и н . Всего счастья, на которое имеют право честные сердца (V, явл. последнее).

И даже тогда, когда по этой линии действия добродетельный персонаж, пусть хотя бы в словесном плане, оказывается на грани смерти, в его репликах актуализируется мотив жизни. В мире героев-идеологов даже война не столько чревата погибелью, сколько служит средством утверждения жизненных принципов. Не случайно и слово «смерть» принципиально отсутствует в лексиконе положительных персонажей, даже когда речь идет о жизни на грани смерти:

С т а р о д у м . В самое то время <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. Я бросился обнимать его с радостию. «Любезный граф! Вот случай нам отличить себя. Пойдем тотчас в армию и сделаемся достойными звания дворянина» <...> (III,1); С т а р о д у м . Как! Будучи в сражениях и подвергая жизнь свою... <...> М и л о н . Он [военачальник] <...> славу свою предпочитает жизни. <...> неустрашимость его состоит, следственно, не в том, чтоб презирать жизнь свою. <...> Мне кажется, храбрость сердца доказывается в час сражения, а неустрашимость души во всех испытаниях, во всех положениях жизни (IV,6).

И конечно, далеко не случайно в рассуждениях добродетельных персонажей о риске жизнью всплывает такая субстанциально-комедийная категория, какой является всесильный двигатель этого типа действия — случай. Многочисленные случайные встречи близко знакомых людей в поместье Простаковых исследовательская традиция тоже склонна рассматривать как огрех драматургической техники Фонвизина: «Милон неожиданно встречает в доме Простаковых любимую им девушку, Правдин — Милона, Стародум находит в нем племянника друга своего, графа Честана, даже Вральман оказывается знакомцем Стародума, у которого был кучером». В этих многочисленных случайностях комедии многие литературоведы видят превышение меры драматургической условности, искусственную концентрацию событий и совпадений в пределах сценического времени.

Но если отнестись к случайности как к жанрообразующей категории, то станет очевидно, что такая концентрация случайных совпадений в «Недоросле» далеко не случайна: это жанровая доминанта, эстетическая характеристика мира героев-идеологов. Так же как трагедийное слово «смерть» не сходит с уст бытовых персонажей «Недоросля», комедийное слово «случай» прочно утверждается в кругу понятий героев-идеологов: всесильный комедийный случай правит жизнью отвлеченных риторических персонажей, чей художественный генезис восходит к высоким жанрам и одо-трагедийному типу образности:

М и л о н . Как я рад, любезный друг, что нечаянно увиделся с тобой! Скажи, каким случаем... (II,1); М и л о н . Любезная Софья! Скажи мне, каким случаем здесь нахожу тебя? (II,2); С т а р о д у м . <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. <...> Любезный граф! Вот случай нам отличить себя. <...>

Многие случаи имел я отличить себя. <...> Тут слепой случай завел меня в такую сторону, о которой мне отроду и в голову не приходило. <...> я видел тут множество людей, которым во все случаи их жизни ни разу не приходили ни предки, ни потомки. (III,1); С т а р о д у м . Случалось быть часто раздраженным <...> (III,2); Правдин. Я найду случай представить тебя после (III,5); М и л о н . Признаюсь вам искренно, что показать прямой неустрашимости не имел я еще никакого случая (IV,4); С т а р о д у м . На первый случай сгодилось бы и к тому, что ежели случилось ехать, так знаешь, куда едешь (IV,8); М и л о н . Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого (IV,8).

Поддержанное благосклонностью комедийного случая, действие! «Недоросля» для добродетельных героев развивается по типично комедийной схеме обретения: Стародум, обретший материальный достаток за пределами текста, обретает в действии племянницу с «сердцем честного человека», Милон и Софья обретают друг друга, Правдин, как будто ничего особенного не получивший, кроме возможности обуздать произвол, на самом деле тоже обретает, и едва ли не больше других: утрата иллюзий относительно «человеколюбивых видов вышней власти» — в конечном счете тоже обретение, и принципиальное для героя-идеолога, поскольку оно совершается в сфере духа.

Однако при этом сверхблагополучном исходе действия комедии; его трагический обертон не только весьма ощутим, но даже и подчеркнут той невероятно высокой концентрацией случайностей, которая нужна, чтобы удержать логику событий в сфере комедийной структуры. Случай и только случай с неизменной закономерностью отделяет добродетельных персонажей от подлинно трагического для них возможного исхода событий. И разве не трагично то, что идеальная добродетель в своем стремлении к нормальной разумной жизни может уповать только на счастливый случай и внешнюю поддержку? Так второй мирообраз «Недоросля», целиком выстроенный на идеолого-эстетическом категориальном аппарате высоких жанров, обретает не менее парадоксальные, чем первый, жанровые очертания трагедии... случая.

До сих пор мы рассекали действие и текст комедии «Недоросль» надвое. Пора, наконец, вспомнить, что это одно действие и один текст, в котором на равных правах, в постоянной системе аналогий и оппозиций функционируют два типа художественной образности, два мирообраза, две жанровые установки: универсальное двоение всех уровней поэтики «Недоросля» доходит, наконец, до своего логического завершения. Под напором двоящегося слова, двоящихся типов художественной образности, двоящегося мирообраза и двойной сферы жанрового тяготения текста «Недоросля» к трагедии и комедии двоится сама традиционно единая структура драматического произведения, в котором, с аристотелевско-европейской точки зрения, должен быть один конфликт и одно действие.

Пожалуй, утверждение И. А. Гончарова о том, что в грибоедовском «Горе от ума» «две комедии как будто вложены одна в другую», может быть применено к «Недорослю» едва ли не с большим успехом. В этом повинно все

то же самое каламбурное слово, изначально решительно размежевавшее все структурные элементы комедии. Между персонажами, чьи среды обитания (дом и мир) так различны, чьи образы сформированы столь разными (вещь и понятие) категориями и чьи уровни владения словом (предметное и переносное значение) исключают какой бы то ни было диалог, основу любого драматического действия, невозможен никакой личностный конфликт, который охватил бы всех персонажей многофигурной композиции «Недоросля» одним противоречием. Отсюда — естественный переход конфликта в сферу надличностную и его дробление.

В конфликте «Недоросля» происходят постоянные «обманные движения» и подстановки. Как и любой драматургический текст, комедия Фонвизина должна была бы обозначить свою конфликтную сферу с самого начала. Однако та линия политического противостояния, которая намечается в первых пяти явлениях (спор о кафтане, г-жа Простакова и Тришка, крепостница и крепостной), не находит развития в действии комедии. Конфликт, стало быть, переходит на уровень бытового нравоописания (борьба Митрофана и Скотинина за право присвоить деньги Софьи — I,4; II,3). Появление же на сцене Правдива и Стародума, сразу ознаменованное диалогом о неизлечимой болезни русской власти (III, 1), переводит его в сферу идеологическую.

Из этих трех возможностей реализации конфликта в действии комедии актуализируются только две: политический субстрат, на который намекает столкновение хозяйки поместья с крепостным портным, так и остается под спудом действия, ибо единственный сюжет, в котором этот конфликт мог бы развернуться, — бунт крепостных — был, естественно, немыслим на русской сцене. Следовательно, приходится признать, что в комедии «Недоросль» два конфликта: семейно-бытовое соперничество за руку богатой невесты, порождающее любовную интригу, которую венчает помолвка Милона и Софьи, и идеологический конфликт идеальных понятий о природе и характере власти, категорически не совпадающих с ее практическим бытовым содержанием. Этот конфликт продуцирует нравственно-идеологическое противостояние реального властителя-тирана г-жи Простаковой и носителей идеальной концепции власти Стародума и Правдина, которое и увенчано лишением г-жи Простаковой ее политических прав.

Таким образом, каждый из двух конфликтов развернут в самостоятельном действии, которых, естественно, в комедии Фонвизина тоже: оказывается два, причем внутри каждого лагеря персонажей эти действия распределяются по закону кривозеркального (или, если угодно, каламбурного) отражения однотипных драматургических ситуаций. Если г-жа Простакова осуществляет тираническую власть на деле («То бранюсь, то дерусь; тем и дом держится <...>» — II,5), то Стародум и Правдин обсуждают проблему власти и условий ее перерождения в тиранию. Вскармливание Митрофана пародически соответствует просвещению умов Правдина и Софьи, псевдоэкзамен Митрофана предварен истинным экзаменом Милона на право называться честным человеком, драка Митрофана и Скотинина за право присвоить наследство Софьи сопровождает борьбу Милона за счастье с любимой

девушкой и т.д. Причем каждое из этих действий «Недоросля» обладает полным набором композиционных элементов структуры: исходной ситуацией, развитием, кульминацией и развязкой — и этот двойной набор соответственно удваивает композиционные элементы действия комедии в целом.

Если в стане героев-идеологов происходит истинно-результативное действие со знаком «плюс»: освобождение Правдина от политических иллюзий, обуздание произвола и тирании г-жи Простаковой, соединение любящих друг друга Милона и Софьи, то в стане бытовых героев эти же самые элементы оказываются антидействием со знаком «минус» в смысле своей полной безрезультатности: усилия г-жи Простаковой по воспитанию Митрофана дают отрицательный эффект, ее попытки устроить судьбу сначала брата, а потом сына в браке с Софьей увенчиваются полным крахом, наконец, она сама, лишившись власти, тоже оказывается у разбитого корыта.

И если учесть то обстоятельство, что истинно результативное действие осуществляется в идеологическом говорении, а безрезультатное охватывает собою вещный мирообраз достоверного физического быта, то приходится признать мирозиждительную силу слова-мнения, которое правит миром «Недоросля» отчасти даже в сакральном смысле. «В начале было Слово» — и письмо Стародума творит живой движущийся мир комедии. В конце — тоже слово, «Страшный Суд» наместника воскрешает мертвые души «Недоросля» для того, чтобы сокрушить этот сущий, но недолжный мир. Так сакральные ассоциации сюжета и композиции комедии усугубляют невероятную емкость фонвизинской картины русской жизни, возводя ее общий абрис к универсальному вневременному сюжетному архетипу Евангелия и Апокалипсиса: пришествие новой ипостаси Божества, несущей Новый завет погрязшему в пороках, изжившему себя ветхому миру и возвещающей Страшный Суд грешникам в конце времен.

Синтез инвариантных элементов двух оппозиционных рядов жанровой иерархии XVIII в., поделившей литературу на области высокого идеального и низкого бытового мирообразов, сложная система их параллельного и перекрестного совмещения в «Недоросле» породили принципиально новый эстетический статус литературного произведения. Если ранее сама категория жанра, замыкающая в жесткую систему инвариантных элементов заданной структуры каждый входящий в систему этого жанра текст, делала его своеобразным способом конструирования словесной модели мира под определенным углом зрения, т.е. модели моноскопической, то комедия Фонвизина, совместив в себе две жанровые структуры, два набора инвариантов, два угла зрения и два способа словесного моделирования жизненных связей, создала эффект стереоскопический. Отсюда модель действительности, продуцируемая «Недорослем» в целом, приобрела доселе неведомую русской литературе объемность, всеохватность и универсальность. Пожалуй, невозможно найти в русской литературе XVIII в. другой текст, который при столь же компактном объеме был бы столь же репрезентативен в отношении масштабов охвата русской действительности и литературной жизни, как «Недоросль».

Аналогичную картину синтеза устойчивых элементов трагедийной и комедийной жанровых структур драмы можно наблюдать в стихотворной разновидности жанра высокой комедии, образцом которой является комедия В. В. Капниста «Ябеда», написанная в 1796 г. и очевидно несущая на себе отпечаток традиционной преемственности по отношению к комедии «Недоросль».

Анализ 2-го явления действия II комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума". Диалог Фамусова с Чацким.

Всякая комедия, как вид драматического произведения, предназначена для постановки на сцене. Следовательно, чтобы понять комедию лучше, чтобы разобраться в ее ситуациях, характерах и идеях, мы должны при чтении комедии представить себе все лица, все диалоги и положения в соответствии с условиями сцены, в соответствии с развивающимся на сцене драматическим действием Читая комедию А.С. Грибоедова «Горе от ума», мы видим стройную систему развивающихся по единому внутреннему плану комических и не комических событий, в которых и через которые выступают перед нами общественные нравы, общественная жизнь, господствующие идеи и самые разнообразные жизненные типы. Чтобы понять, в чем заключается сущность конфликта между Чацким и Фамусовым, следует обратиться ко второму явлению второго действия. Именно здесь между Чацким и Фамусовым завязывается диалог, исполненный большого драматического напряжения. Сталкиваются герои, думающие о разном и по-разному. В начале разговора Чацкий говорит о Софье и только о
Софье:

Уж Софье Павловне какой
Не приключилось ли печали?
У вас в лице, в движеньях суета.

Фамусов, имеющий свои планы относительно Софьи и боящийся Чацкого как возможного претендента на ее руку, о Софье с Чацким как раз меньше всего желает говорить. Он старается увести от этой темы:

Ах! батюшка, нашел загадку,
Не весел я!.. В мои лета
Не можно же пускаться мне вприсядку!

Чацкий точно не понимает Фамусова или не хочет понять. Мысль о Софье у влюбленного Чацкого - навязчивая идея. Он снова ведет речь о ней:

Никто не приглашает вас;
Я только что спросил два слова
Об Софье Павловне: быть может, нездорова?
Тьфу, господи прости! пять тысяч раз
Твердит одно и то же!
То Софьи Павловны на свете нет пригоже,
То Софья Павловна больна.
Скажи, тебе понравилась она?

Обрыскал свет; не хочешь ли жениться?

Постепенно диалог между Чацким и Фамусовым становится все более острым. Словесная дуэль вокруг Софьи перерастает в столкновение воззрений, идей, нравственных понятий. Столкновение на личной почве делается по своему характеру столкновением политическим и мировоззренческим. Но резкая печать личного остается на этом споре и тогда, когда он становится совсем не личным. Тема Софьи отнюдь не исчезает вовсе: она уходит только в глубочайший подтекст. Именно этим объясняется предельная горячность спора и крайняя запальчивость спорящих. Споря с Чацким, защищая свой взгляд на вещи и свои идеалы, Фамусов еще больше, чем в сцене с Петрушкой, высказывает всю ретроградность и своих взглядов, и своих идеалов. Его рассказ о Максиме Петровиче, который «на золоте едал» и, когда было нужно, перед императрицей «отважно жертвовал затылком», открывает для Чацкого возможность страстной отповеди, позволяет ему проявить всю силу и остроту ума:

Свежо предание, а верится с трудом.
Чацкий открыто издевается над идеалами Фамусова:
Хоть есть охотники поподличать везде,
Да нынче смех страшит и держит стыд в узде...
Слова Чацкого о смехе Фамусов, должно быть, принимает особенно близко к сердцу. Смех действительно страшит его больше всего. Недаром, когда Чацкий начинает иронизировать над ним и над его идеалами, гнев и раздражение Фамусова переходят всякие границы. Все, что он теперь говорит, он говорит вне прямой зависимости от слов Чацкого:

Ах! боже мой! он карбонари!
Опасный человек!..
Что говорит! и говорит, как пишет!
Он вольность хочет проповедать!
Да он властей не признает!

В кульминационный момент сцены Фамусов совсем уже перестает слушать что-либо. Грибоедов это оговаривает специальной ремаркой. Ремарка дается тогда, когда слуга объявляет о приходе Скалозуба, ведь это Скалозуба прочит Фамусов в женихи своей дочери, это его он поджидал с радостью и нетерпением. Но когда тот явился, он «ничего не видит и не слышит».

Важное место во втором явлении II действия занимает монолог Чацкого «И точно, начал свет глупеть...», в котором он сравнивает «век нынешний» и «век минувший». Это не упражнение в красноречии, не попытка «просветить» Фамусова, - это вынужденная и страстная защита тех начал жизни, которые ему дороги и от которых он отказаться не может. Конечно, Чацкий молод, горяч и увлекается тем, о чем говорит. Наивность Чацкого не в том, что он пространно объясняется с Фамусовым, пытаясь убедить его в верности своих мыслей, а прежде всего в том, что он считает «век минувший» отошедшим, верит, что

«век нынешний» уже сделал свои завоевания и что это необратимо.

Как опровержение этой иллюзии Чацкого появляется Скалозуб. Он немногим старше Чацкого, но является ярым защитником «века минувшего». Чацкий, слыша, что его «жалеют» союзники в споре Фамусов и Скалозуб, не может сдержать негодования. Монолог «А судьи кто?...» (действие второе, явление пятое) рожден протестом Чацкого: его отдают на суд Скалозуба! Сдержанность оставляет героя, и он открыто вступает в конфронтацию с людьми, которые являются «столпами» общества, резко высказывается против милых сердцу Фамусова порядков екатерининского века, «века покорности и страха - века лести и спеси».Если Фамусов, Молчалин и Скалозуб рассматривают службу как источник личных выгод, службу лицам, а не делу, то Чацкий разрывает связи с министрами, уходит со службы именно потому, что он желал бы служить родине, а не прислуживаться начальству: «Служить бы рад, прислуживаться тошно», - говорит он. Если фамусовское общество с пренебрежением относится ко всему народному, национальному, рабски под» ражает внешней культуре Запада, особенно Франции, даже пренебрегая своим родным языком, то Чацкий стоит за развитие национальной культуры, осваивающей лучшие, передовые достижения цивилизации. Он сам «искал ума» во время пребывания на Западе, но он против «пустого, рабского, слепого» подражанья иностранцам. Намекая на Французов-иностранцев, живших в богатых дворянских домах, он говорит: И где не воскресят клиенты-иностранцы

Прошедшего житья подлейшие черты. Обрушиваясь на «отцов отечества», которых следует принять за образцы, Чацкий критикует крепостнические порядки, которые способствуют безнаказанности правящих кругов: обмен и продажу крепостных слуг, бесчеловечное отношение к крепостным детям.
Отстаивая свободу мыслей и мнений, Чацкий признает за каждым человеком право иметь свои убеждения и открыто их высказывать.

Таким образом, вслушиваясь в диалог двух героев: Фамусова и Чацкого, мы видим конфликт двух поколений. Фамусову, твердо хранившему традиции «века минувшего», противопоставлен Александр Андреевич Чацкий, передовой человек «века нынешнего». Столкновение Чацкого - человека с волевым характером, умного, проницательного, с высокими идейными убеждениями, с фамусовским обществом было неизбежно. Это столкновение принимает постепенно все более ожесточенный характер и осложняется личной драмой Чацкого, крушением его надежд на личное счастье. Оценивая роль Чацкого в комедии «Горе от ума», И.А. Гончаров в статье «Мильон терзаний» писал:

« ..Чацкий породил раскол, и если обманулся в своих личных целях, не нашел «прелести встреч, живого участия», то брызнул сам на заглохшую почву живой водой - увозя с собой «мильон терзаний», этот терновый венец Чацкого - терзаний от всего: от ума», а еще более от «оскорбленного чувства».

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.

Русская драматургия и русский театр с 30-40-х годов 19 века переживали острый кризис. Несмотря на то, что в первой половине 19 века было создано немало драматических произведений (пьесы А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя), состояние дел на русской драматической сцене продолжало оставаться плачевным. Многие произведения названных драматургов подвергали цензурным гонениям и появились на сцене много лет спустя после их создания. Не спасало положения и обращение русских театральных деятелей к западноевропейской драматургии. Произведения классиков мировой драматургии были еще мало известны русской публике, часто не было удовлетворительных переводов их произведений. Вот почему положение отечественного драматического театра вызывало тревогу писателей. “Дух века требует важных перемен и на драматической сцене”, - писал еще Пушкин. Будучи убежден, что предмет драмы – человек и народ, Пушкин мечтал о подлинно народном театре.

Эта мысль была развита Белинским в “Литературных мечтаниях”: “О, как хорошо было бы, если бы у нас был свой, народный, русский театр!.. В самом деле, - видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным, слышать говорящими ее доблестных героев, вызванных из гроба могуществом фантазии, видеть биение пульса ее могучей жизни.”. А между тем, замечал критик, “из всех родов поэзии слабее других принялась у нас драма, особенно комедия”. И позже он с горечью говорил, что, кроме комедий Фонвизина, Грибоедова и Гоголя, в драматической русской литературе “нет ничего, решительно ничего хоть сколько-нибудь сносного”. Причины отставания русского театра Белинский усматривал в “необыкновенной бедности” репертуара, которая не дает возможности проявиться актерским дарованиям. Большинство актеров чувствуют себя выше тех пьес, в которых они играют.

В театре зрителей “потчуют жизнью, вывороченною наизнанку”. Задача создания самобытной национальной драматургии решалась усилиями многих писателей, критиков, театральных деятелей. К жанру драмы обращались Тургенев, Некрасов, Писемский, Потехин, Салтыков-Щедрин, Толстой и многие другие. Но только Островский стал драматургом, с именем которого связано появление подлинно национального и в широком смысле слова демократического театра. Островский замечал: “ Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии – для всего народа.

Эта близость к народу нисколько не унижает драматургию, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать”. Он начал писать пьесы, очень хорошо зная московский театр: его репертуар, состав труппы, актерские возможности. Это была пора почти безраздельной власти мелодрам и водевилей. О свойствах той мелодрамы Гоголь метко сказал, что она “лжет самым бессовестным образом”. Сущность бездушного, плоского и пошлого водевиля отчетливо раскрывается заглавием одного из них, шедшего в Малом театре в 1855 году: “Съехались, перепутались и разъехались”. Островский создавал свои пьесы в сознательном противоборстве с выдуманным миром

охранительно-романтичной мелодрамы и плоским зубоскальством натуралистического псевдореалистического водевиля. Его пьесы коренным образом обновили театральный репертуар, внесли в него демократическое начало и круто повернули артистов к актуальным проблемам действительности, к реализму. Поэтический мир писателя исключительно многообразен. Исследователи сумели подсчитать и выявить, что в 47 пьесах – 728 (не считая второстепенных и эпизодических) отличных ролей для актеров самого разнообразного дарования; что все его пьесы представляют собой широкое полотно о русской жизни в 180 актах, местом действия, в котором является Русь – в ее главнейших переломных моментах за два с половиной столетия; что в произведениях Островского представлены люди "разного звания" и характеров – и в самых разнообразных жизненных проявлениях. Он создавал драматические хроники, семейные сцены, трагедии, картины московской жизни, драматические этюды. Его талант многомерен – он и романтик, и бытовик, и трагик, и комедиограф…Островский не выдерживает одномерного, однопланового подхода, поэтому за блестящим сатирическим проявлением таланта мы видим глубину психологического анализа, за точно воспроизведенным повседневно-вязким бытом видим тонкий лиризм и романтику. Он больше всего заботился о том, чтобы все лица были жизненно и психологически достоверны. Без этого они могли потерять свою художественную убедительность. Он отмечал: "Мы теперь стараемся наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т.е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли. Теперь и сценическая постановка (декорация, костюмы, грим) в бытовых пьесах сделала большие успехи и далеко ушла в постепенном приближении к правде". Драматург неустанно повторял, что жизнь богаче всех фантазий художника, что истинный художник ничего не выдумывает, а стремится разобраться в сложных хитросплетениях реальности. "Драматург не выдумывает сюжетов, - говорил Островский, - все наши сюжеты заимствованы. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка.

Что случилось драматург не должен придумывать; его дело написать как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания на эту сторону, у него явятся живые люди, и сами заговорят". Однако изображение жизни, основанное на точном воспроизведении реального, не должно ограничиваться лишь механическим воспроизведением. "Натуральность не главное качество; главное достоинство есть выразительность, экспрессия". Поэтому можно смело говорить о целостной системе жизненной, психологической и эмоциональной достоверности в пьесах великого драматурга. История оставила различные по своему уровню сценические трактовки пьес Островского. Были и несомненные творческие удачи, были и откровенные неудачи, вызванные тем. Что постановщики забывали о главном – о жизненной (а следовательно, и эмоциональной) достоверности. И это главное открывалось порой в какой-нибудь простой и

незначительной, на первый взгляд, детали. Характерный пример – возраст Катерины. И в самом деле, немаловажно, сколько лет главной героине? Один из крупнейших деятелей советского театра Бабочкин писал в связи с этим: “Если Катерине будет со сцены даже 30 лет, то пьеса приобретет новый и ненужный нам смысл. Правильно определить ее возраст нужно 17-18-ю годами.

По Добролюбову, пьеса застает Катерину в момент перехода от детства к зрелости. Это совершенно правильно и необходимо”. Для распознавания и художественного воспроизведения этой непрекращающейся войны требовались совершенно новые методы ее изучения, требовалось, если говорить словами Герцена, ввести употребление микроскопа в нравственный мир. В “Записках замоскворецкого жителя” и в “Картинах семейного счастья” Островским впервые дана была верная картина “темного царства”. Плотность бытовых зарисовок становится в середине 19 века важным характеризующим средством не только в драматургии Островского, но и во всем русском искусстве. Историк Забелин в 1862 отмечал, что “домашний быт человека есть среда, в которой лежат зародыши и зачатки всех, так называемых, внешних событий его истории, зародыши и зачатки его развития и всевозможных явлений его жизни, общественной, политической и государственной. Это в собственном смысле историческая природа человека”. Однако верное воспроизведение быта и нравов Замоскворечья выходило за пределы только “физиологического” описания, писатель не ограничился лишь верной внешней картиной быта.

Он стремится отыскать в русской действительности положительные начала, что прежде всего сказалось в сочувственном изображении “маленького” человека. Так, в “Записках замоскворецкого жителя” забитый человек приказчик Иван Ерофеевич требовал: “Покажите. Какой я горький, какой я несчастный! Покажите меня во всем моем безобразии, да скажите им, что я такой же человек, как и они, что у меня сердце доброе, душа теплая”. Островский выступил как продолжатель гуманистической традиции русской литературы. Вслед за Белинским высшим художественным критерием художественности Островский считал реализм и народность. Которые немыслимы как без трезвого, критического отношения к действительности, так и без утверждения положительного народного начала. “Чем произведение изящнее, - писал драматург, - тем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента”. Островский считал, что писатель обязан не только сродниться с народом, изучая его язык, быт и нравы, но и должен овладеть новейшими теориями искусства. Все это сказалось на взглядах Островского на драму, которая из всех видов словесности ближе всего стоит к широким демократическим слоям населения. Наиболее действенной формой Островский считал комедию и признавал в самом себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме. Тем самым Островский-комедиограф продолжал сатирическую линию русской драмы, начиная с комедий 18 века и кончая комедиями Грибоедова и Гоголя. Своеобразие драматического действия в пьесах Островского определило взаимодействие различных частей в структуре целого, в частности особую функцию финала, который всегда структурно значим: он не столько завершает развитие собственно

драматической коллизии, сколько обнаруживает авторское понимание жизни. Споры об Островском, о взаимосвязи в его произведениях эпического и драматического начал так или иначе затрагивают и проблему финала, функции которого в пьесах Островского по-разному толковались критикой.

Одни считали. Что финал у Островского, как правило, переводит действие в замедленный темп. Так, критик “Отечественных записок” писал, что в “Бедной невесте” финалом является четвертый акт, а не пятый, который нужен “для определения характеров, которые не определились в первых четырех актах”, и оказывается ненужным для развития действия, ибо “действие уже кончено”. И в этом несоответствии, несовпадении “объема действия” и определения характеров критик усматривал нарушение элементарных законов драматического искусства. Другие критики полагали, что финал в пьесах Островского чаще всего совпадает с развязкой и нисколько не замедляет ритм действия. Для подтверждения этого тезиса обычно ссылались на Добролюбова, отмечавшего “решительную необходимость того фатального конца, какой имеет Катерина в “Грозе”. Однако “фатальный конец” героини и финал произведения – понятия далеко не совпадающие. Известное высказывание Писемского по поводу последнего акта “Бедной невесты” (“Последнее действие написано шекспировской кистью”) также не может служить основой отождествления финала и развязки, так как у Писемского речь идет не об архитектонике, а о картинах жизни, колоритно воспроизведенных художником и следующих в его пьесах “одна за другой, как картины в панораме”. Действие в драматическом произведении, имеющее временные и пространственные пределы, непосредственно связано с взаимодействием исходной и конечной конфликтной ситуаций; оно движется в этих границах, но не ограничивается ими. В отличии от эпических произведений, прошлое и будущее в драме предстает в особом виде: в структуру драмы не может быть введена предыстория героев в своем непосредственном виде (она может быть дана только в рассказах самих героев), а последующая судьба их лишь в самом общем виде вырисовывается в финальных сценах и картинах.

Секрет драматургического письма Островского заключается не в однoплановых характеристиках человеческих типов, а в стремлении создать полнокровные человеческие характеры, внутренние противоречия и борения которых служат мощным импульсом драматического движения. Об этой особенности творческой манеры Островского хорошо сказал Товстоногов, имея в виду, в частности, Глумова из комедии “На всякого мудреца довольно простоты”, персонажа далеко не идеального: “Почему Глумов обаятелен, хотя он совершает ряд гнусных поступков? Ведь если он несимпатичен нам, то спектакля нет. Обаятельным его делает ненависть к этому миру, и мы внутренне оправдываем его способ расплаты с ним”. Стремясь к всестороннему раскрытию характеров, Островский как бы поворачивает их различными гранями, отмечая разнообразные психические состояния персонажей в новых “поворотах” действия. Эту особенность драматургии Островского отметил еще Добролюбов, увидевший в пятом акте “Грозы” апофеоз характера Катерины. Развитие эмоционального состояния Катерины условно можно разделить на

несколько этапов: детство и вся жизнь до брака – состояние гармонии; стремления ее к истинному счастью и любви, ее душевная борьба; время свиданий с Борисом – борьба с оттенком лихорадочного счастья; предзнаменование грозы, гроза, апогей отчаянной борьбы и смерть. Движение характера от исходной конфликтной ситуации к конечной, проходящее через целый ряд точно обозначенных психологических стадий, определило в “Грозе” сходство внешней структуры первого и последнего актов. Оба имеют похожий зачин – открываются поэтическими излияниями Кулигина. События в обоих актах происходят в сходное время суток – вечером. Однако изменения в расстановке противоборствующих сил, приведшие Катерину к фатальному концу. Подчеркивались тем, что действие в первом акте происходило при спокойном сиянии предзакатного солнца, в последнем – в гнетущей атмосфере сгущающихся сумерек. Финал тем самым создавал ощущение незамкнутости. Незавершенности самого процесса жизни и движения характеров, так как уже после смерти Катерины, т.е. после разрешения центрального конфликта драмы, обнаруживался (в словах Тихона, например) какой-то новый, хотя и слабо выраженный, сдвиг в сознании героев, содержащий потенциальную возможность последующих конфликтов.

В пьесах Островского сохраняется постановка определенной художественной задачи, которая доказывается и иллюстрируется живыми сценами и картинами. “У меня ни один акт не готов, пока не написано последнее слово последнего акта”, - замечал драматург, утверждая тем самым внутреннюю подчиненность всех разрозненных на первый взгляд сцен и картин общей идее произведения, не ограниченной рамками “тесного круга частной жизни”. Лица предстают в пьесах Островского не по принципу “один против другого”, а по принципу “каждый против любого”. Отсюда – не только эпическое спокойствие развития действия и панорамность в охвате жизненных явлений, но и многоконфликтность его пьес – как своеобразное отражение многосложности человеческих отношений и невозможности сведения их к единичному столкновению. Внутренний драматизм жизни, внутреннее напряжение становилось постепенно главным объектом изображения. “Крутые развязки” в пьесах Островского, структурно располагаясь вдалеке от финалов, не избавляли “от длиннот”, как полагал Некрасов, а, напротив, способствовали эпическому течению действия, которое продолжалось и после того, как завершился один из его циклов. После кульминационного напряжения и развязки драматическое действие в финале пьес Островского как бы вновь набирает силу, стремясь к каким-то новым кульминационным возвышениям. Действие не замыкается в развязке, хотя конечная конфликтная ситуация претерпевает существенные изменения по сравнению с исходной. Внешне финал оказывается открытым, а функция последнего акта не сводится к эпилогу. Внешняя и внутренняя открытость финала станет затем одним из отличительных структурных признаков психологической драмы, в которой конечная конфликтная ситуация остается, по существу, очень близкой к исходной. “Как в жизни мы лучше понимаем людей, если видим обстановку ,в которой они живут, - писал Островский, - так и на сцене правдивая обстановка

сразу знакомит нас с положением действующих лиц и делает выведенные типы живее и понятнее для зрителей". В быту, во внешней обстановке ищет Островский дополнительные психологические опоры для раскрытия характеров действующих лиц. Такой принцип раскрытия характеров требовал все новых и новых сцен и картин, так что подчас создавалось ощущение их избыточности. Но, с одной стороны, целенаправленный отбор их делал доступной для зрителя авторскую точку зрения, с другой подчеркивал непрерывность движения жизни. А так как новые сцены и картины вводились и после наступления развязки драматической коллизии, то они сами по себе давали возможность новых поворотов действия, потенциально содержащих будущие конфликты и столкновения. То, что сталось с Марьей Андреевной в финале "Бедной невесты", можно считать психолого-ситуативной завязкой драмы "Гроза". Марья Андреевна выходит замуж за нелюбимого человека. Ее ожидает нелегкая жизнь, так как ее представления о будущей жизни трагически не согласуются с мечтами Беневолевского. В драме "Гроза" вся предыстория замужества Катерины оставлена за пределами пьесы и лишь в самых общих чертах обозначается в воспоминаниях самой героини. Автор не повторяет однажды данной картины. Зато в "Грозе" мы видим своеобразный анализ следствий финальной ситуации "Бедной невесты". Такому выводу в новые сферы анализа в немалой степени способствует пятый акт "Бедной невесты", не только содержавший предпосылки будущих столкновений, но и пунктирно намечавший их. Структурная форма финала у Островского, оказавшаяся вследствие этого неприемлемой для одних критиков, вызвала восхищение других именно потому. Что представлялась "целой пьесой", могущей жить самостоятельной жизнью. Но так не было и не могло быть в действительности, и это-то и становилось основанием драматического действия и финального решения в пьесах трагической, а не комической окраски. В драме "Бесприданница", например, это со всей отчетливостью прозвучало в финальных словах героини: "Это я сама… Я ни на кого не жалуюсь, ни на кого не обижаюсь".

Островский хорошо понимал, что в современном мире жизнь слагается из незаметных, внешне ничем не примечательных, событий и фактов. Таким пониманием жизни Островский предвосхищал драматургию Чехова, в которой принципиально исключается все внешне эффектное и значительное. Изображение повседневной жизни становится у Островского принципиальной основой, на которой строится драматическое действие. Изображение отдельного случая по своему значению и сущности выходило за границы индивидуального, приобретало характер философского осмысления жизни. И если нельзя целиком принять мысль Комиссаржевского о том, что у Островского быт "доведен до символа", то с утверждением, что каждый образ драматурга "приобретает глубокое, вечное, символическое значение", согласится можно и нужно. Такова, например, судьба купеческой жены Катерины, любовь которой трагически несовместима с существующими принципами жизни. Однако и защитники домостроевских понятий не могут чувствовать себя спокойно, так как рушатся сами устои этой жизни – жизни, в

которой “живые завидуют мертвым”. Островский воспроизводил русскую жизнь в таком ее состоянии, когда в ней “все перевернулось”. В этой атмосфере всеобщего распада только мечтатели типа Кулигина или учителя Корпелова еще могли надеяться на отыскание хотя бы абстрактной формулы всеобщего счастья и правды. Островский “вплетает в серую ткань быта золотые нити романтизма, создавая из этого соединения изумительно художественное и правдивое целое – реалистическую драму”. Непримиримое противоречие естественного закона и законов быта раскрывается на различном характерологическом уровне в социальных драмах “Бесприданница”, “Гроза” и т.д. В зависимости от этого меняется содержание и характер финала. Центральные персонажи активно не приемлют законов быта. Часто, не являясь выразителями положительного начала, они тем не менее ищут каких-то новых решений, правда, не всегда там, где следовало бы искать. В своем отрицании установившегося закона они переходят, порой неосознанно, границы дозволенного, переступают роковую черту элементарных правил человеческого общежития.

АНАЛИЗ ДРАМЫ А.Н.ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА».

Для проведения занятия по анализу драмы можно предложить фрагменты фильма Э.Рязанова «Жестокий романс», романсы «А напоследок я скажу», «Не искушай меня без нужды», аудиозаписи или фонохрестоматия текста.

Для эпиграфа можно использовать следующие высказывания:

«В драме нарисована простая, но глубоко верная картина того бесстыдного и холодного бессердечия, которое сделалось чуть ли не основной чертой текущего прогресса во всех общественных «слоях». (В.П.Буренин).

«Ни в одной пьесе Островский не достигал такого органического слияния бытописи и психологического анализа. Ни одна пьеса Островского не отличалась таким синтезом… противоположных начал – сатирического отрицания жизненной «грязи» и вдохновенного утверждения новых чистых гармонических отношений между людьми». (А.Г.Цейтлин).

«В такой пьесе, как «Бесприданница», подкупает не только мысль художника – мысль коснуться… доброго и дурного в людях». (В.Лакшин).

Об истории создания драмы: друг Островского, актёр М.И.Писарев передавал рассказ самого драматурга о первоначальном сюжете пьесы под названием «Бесприданница»: «На Волге старуха с тремя дочерьми. Две разухабистые, и лошадьми править, и охоту. Мать их очень любит, и им – приданое. Младшая – тихая, задумчивая, бесприданница. Два человека влюблены. Один деревенский житель, домосед. Веселиться, так веселиться, всё удаётся у него. Читает «апостола», ходит на охоту. Другой нахватался верхушек, но пустой. Живёт в Питере, летом живёт в деревне, фразёр. Девушка в него влюбилась. Драма».

Значение имён и фамилий героев драмы.

Как и во многих своих пьесах, в «Бесприданнице» Островский даёт своим героям символические имена и фамилии:

Лариса – в переводе с греческого - чайка.

Фамилия Кнуров происходит от диалектного слова кнур – боров, хряк, кабан.

Паратов этимологически связан с прилагательным поратый – бойкий, сильный, дюжий, усердный.

Вожеватов происходит от словосочетания вожеватый народ, имеющего значение «развязный, беспардонный».

Харита Игнатьевна Огудалова – значимым является всё: Харитами (от греч. Харис изящество, прелесть, красота) величали цыганок из хора, а Игнатами называли в Москве каждого цыгана. Отсюда и сравнение дома Ларисы с цыганским табором. Фамилия происходит от слова огудать-обмануть, обольстить, надуть.

Юлий Капитонович Карандышев по контрасту имени и отчества с фамилией уже содержит в зерне образ этого человека. Юлий – имя знаменитого римского императора Цезаря, Капитон от латинского *капитос* – голова, Карандышев – от слова – карандыш – недоросток, коротышка, человек с непомерными и ничем не обоснованными претензиями. Так психологически многозвучные человеческие характеры вырисовываются уже с первой страницы пьесы.

Аналитическая беседа по тексту после прочтения пьесы.

I. Вопросы по тексту:

- Что вы узнаёте из первых двух явлений пьесы? Какова их роль в развитии сюжета пьесы?

(*На первый взгляд первые два явления пьесы – это экспозиция, содержащая в себе чисто информационный материал. Но очень важно заметить несколько деталей, которые являются основой для дальнейшего развития драматического действия пьесы. В диалоге Кнурова и Вожеватова упоминаются такие события, как скорое замужество Ларисы, приглашение на обед к Карандышеву – эти новости являются основными для героев*).

- Какова роль сцены объяснения Ларисы с Карандышевым?

(*Из неё мы узнаём, что Лариса до сих пор не забыла Паратова*).

- Что мы знаем о Паратове? (Пересказ текста).

II. Пересказать разговор Вожеватова и Кнурова.

- Как ведёт себя Паратов, узнав о скорой свадьбе Ларисе?

(*Задето его самолюбие, но он подаёт виду, насмешливо вспоминает, как ухаживал за ней и чуть не женился. Но самолюбие его задето настолько, что он даже забывает поинтересоваться, кто же станет мужем Ларисы, у него только одна мысль – его предпочли другому!*)

- Как вы считаете, какова роль данной сцены?

(*Эта сцена является завязкой конфликта. Паратов решает отомстить за «измену» и показать своё превосходство*.)

- Как развиваются события второго действия? Какие из них вы считаете наиболее важными? Своей дочери.

(*События второго действия – это развитие конфликта, приближение кульминации. Наиболее важными являются сцена встречи Ларисы и Паратова, ссора с Карандышевым (зачитываются сцены по тексту*).
- Чем обернулся обед у Карандышева для его участников?
(*Паратов, Кнуров и Вожеватов показали Ларисе, какую глупость она совершила, согласившись выйти замуж за Карандышева, они унизили его в глазах невесты и сделали из него посмешище*).
- Какова же кульминация пьесы?
(*Лариса безрассудно следует за Паратовым, она его любит, верит в его искренне желание освободить её от такого убогого будущего. Но и Карандышев не собирается бездействовать: он собирается отомстить!)*

III. Пересказать события Д.IV.
- Какое решение принимает Лариса и почему?
(*Лариса не смогла покончить с собой, но и вернуться к Карандышеву она не может, поэтому, отчаявшись, она решает принять предложение Кнурова ехать с ним за границу, т.е. стать «вещью»*).
- Как показано автором убийство Ларисы?
(*Убийство Ларисы показано как благодеяние, как спасение её от позора, как избавление от унизительной жизни в качестве содержанки*).

IV. Обсуждение образа Харитины Игнатьевны Огудалова.
- Что узнаём о нравственном облике и жизненных принципах Х.И.Огудаловой?
(*Нравственный облик Огудаловой определён её общественным положением. Харита Игнатьевна – приживалка при знатных господах. Возможно, в молодости вела роскошную жизнь за счёт своих поклонников, сейчас же торгует красотой и талантом. Чтобы вести прежний образ жизни и обеспечить свою старость, Огудалова готова унижаться. Она возражает Ларисе: «Мы люди бедные, нам унижаться – то всю жизнь»*).
- Как относится она к Вожеватову, Кнурову, Паратову и Карандышеву? Как меняется её речь при разговоре с разными людьми? Прочтите и прокомментируйте небольшие отрывки из разговоров Огудаловой, с Кнуровыми Паратовым. (*К каждому из поклонников Ларисы у неё свой подход. К Кнурову она относится предусмотрительно: «…Мокий Парменович, очень благодарна, что удостоили… ». Во всём с ним соглашается, угодливо повторяет его слова.*
С Паратовым Огудалова ведёт непринуждённую дружескую беседу: «Ах, Сергей Сергеич! Ах, родной мой!» «Каким ветром занесло?» «Ах ты, проказник!» Характерна ремарка к последней реплике: «Берёт Паратова за ухо». С Карандышевым Харита Ивановна говорит пренебрежительно, с иронией. Ведь он бедный жених. Поживиться от него нечем.)
- Как Харита Ивановна относится к Ларисе и кукую роль играет в её судьбе? Какую цель преследует Огудалова, разговаривая с Ларисой в 3 явл. Д.II. о жизни в деревне, о Карандышеве?

(*Отношение к дочери отчётливо раскрывается в разговоре с Кнуровым. Кнуров намекает, что готов взять Ларису на содержание: «Тёплое участие сильного, богатого человека…». Огудалова как бы не понимает намёка и в то же время ободряет Кнурова: «Хорошо, как найдётся это участие». Торг состоялся. Как задаток Лариса получает гардероб, а Огудалова 300 рублей. Это деньги, за которые она продаёт свою дочь. После разговора с Кнуровым Огудалова исподволь готовит Ларису к разрыву с Карандышевым, к жизни на содержании у Кнурова. Говорит о ничтожестве Карандышева, о непривлекательных сторонах в жизни в деревне .)*

- С какой целью вводит Островский в текст Д.II. романсы «Не искушай меня без нужды…» и «Матушка-голубушка…»?

(*Ларисины чувства выражены в романсах, которые она поёт. Лариса просит пожалеть её, не подвергать новым испытаниям. Но Харита Ивановна на званом обеде снова рисует Карандышевав самом невыгодном для него свете; а когда Лариса решает ехать за Волгу на пикник, Харита Игнатьевна её не держит.*)

V. Характеристика Паратова.

- Кто такой Паратов? Как характеризуют его другие действующие лица (Кнуров, Вожеватов, Карандышев)?
- За что полюбила Паратова Лариса? В чём отличие Паратова от тех людей, которые её окружают, и в чём сходство?

(*Сущность личности Паратова определена в списке действующих лиц как «блестящий барин». Но это не блеск ума, характера или культуры, это внешний, показной блеск. Характеристика Паратова с разных точек зрения. «С шиком живёт Паратов», - с осуждением говорит о нём говорит Кнуров. «Уж чего другого, а шику довольно», - соглашается с ним Вожеватов. Перед приездом Паратова в городе поднялся переполох. Его встречают салютом – выстрелом из пушки. Цыгане, слуги, кучера – все рады его приезду: барин щедро платит. При его появлении Иван «выбегает из кофейни с венчиком и бросается обметать Паратова». И тому приятны знаки подобострастия.*)

- Каковы нравственные принципы Паратова? Как они раскрываются во взаимоотношениях с Ларисой? Прокомментируйте диалоги Паратова и Ларисы в явл.8 Д.II, в явл.12 Д.III и в явл.7 Д.IV.

(*О человеке судят по его поступкам. В эпизодах во время путешествия по Волгеи с пари он раскрывается как азартный игрок. Ставка- своя жизнь и жизнь любимой девушки. И всё это ради острых ощущений. В его поступках есть удаль, лихость, но нельзя не согласиться со словами Карандышева: «Сердца нет, оттого он так и смел ».Да и сам Паратов о себе говорит: «Что такое «жаль», этого я не знаю. У меня, Мокий Парменович, ничего заветного нет; найду выгоду, так всё продам, что угодно».*)

- Какова взаимосвязь между продажей «Ласточкой» и судьбой Ларисы? Какова жизненная философия Паратова?

(*Как легко он расстался с «Ласточкой», так же легко оставил Ларису. «Ласточка»- чайка (перевод имени Ларисы). Жизненная философия Паратова*

раскрывается в его словах: «Да, господа, жизнь коротка, говорят философы, так надо уметь ею пользоваться» Главное для него – деньги. Ради них он жертвует любовью, готов продать свою свободу. В разговорах с Ларисой видим его позёрство, бессердечие, душевную чёрствость.)

- В чём сходство и разница между Паратовым и Печориным?

(*Он, как и Печорин, эгоист, который несёт страдания любимой девушке. Но Печорин – натура более глубокая. Это человек, не удовлетворившийся мелкой жизнью общества, не находящий дела по своим силам. Паратов же – самовлюблённый эгоист. Деньги, положение в обществе – то, мимо чего спокойно проходил Печорин, составляют жизнь Паратова.*)

VI. Образы купцов Кнурова и Вожеватова.

- Чем отличаются Кнуров и Вожеватов от купцов, изображённых в драме «Гроза»?

- Какой отпечаток накладывает общественное положение на характеры, психологию, поведение купцов?

(*Кнуров и Вожеватов принадлежат к новому типу купцов. В отличие от диких они получили порядочное образование. Кнуров читает французскую газету, собирается ехать на выставку в Париж. Из разговора Гаврилы и Ивана мы узнаём, что Кнуров замкнут, неразговорчив. В городе по положению ему нет равных. Даже с Вожеватовым он держится покровительственно и снисходительно. Для купцов – самодуров характерно полное пренебрежение к общественному мнению. Теперь купцы вынуждены считаться с тем, что о них скажут. У них складывается особая тактика, основанная на обмане общественного мнения. Такова затея Вожеватова пить шампанское из чайников,- «чтобы люди чего дурного не сказали».*)

- Каковы взаимоотношения между купцами?

(*По диалогу Кнурова и Вожеватова судим о взаимоотношениях купцов. Они едины по отношению к зависимым от них людям, но за внешним благодушием чувствуется настороженность и недоверие друг к другу. Когда Кнуров расспрашивается Вожеватова о его коммерческих делах, Вожеватов даёт уклончивые ответы.*)

- Как характеризует Кнурова отношение к Ларисе? В чём истинная подоплёка его отношения?

(*В отношениях с Ларисой цинизм Кнурова прикрывается маской почтительности и показного доброжелательства: «Я всё думаю о Ларисе Дмитриевне, - обращается он к Вожеватову перед тем, как метать жребий. – Мне кажется, она теперь находится в таком положении, что нам, близким людям, не только не позволительно, но мы даже обязаны принять участие в её судьбе». В действительности же они решают воспользоваться безвыходным положением Ларисы. Кнуров не сомневается, что Лариса примет его предложение пойти к нему на содержание, так как знает меру своей власти над людьми. Он говорит ей: «Для меня невозможного мало. Стыда не бойтесь, осуждений не будет…».*)

- Каково отношение Вожеватова к Ларисе?
(*Вожеватов, как и Кнуров, расчётливый эгоист. О судьбе Ларисы он рассказывает со смехом. Бывать в доме Огудаловых, шутить с Ларисой, слушать её пение для Вожеватова большое удовольствие.Но никогда не потеряет голову, свои чувства подчиняет трезвому расчёту: «Нет, как-то я, Мокий Парменович, в себе этого совсем не замечаю… что любовью – то называется»,- говорит он Кнурову. И тот одобряет: «Похвально, хорошим купцом будете».*)
- Когда особенно ярко проявляется бездушное отношение Вожеватова к Ларисе? Как это его характеризует как купца? В чём основа жизни купцов того времени?
(*Холодная расчётливость и бездушие Вожеватова особенно выпукло обнаруживается в Д. IV. «Вася, я погибаю! – в отчаянии обращается к Вожеватову Лариса. - … мы с тобой с детства знакомы… что мне делать – научи!» Но он отказался ей помочь. Потому что, во – первых, в этом обществе каждый сам за себя, и после того, как Вожеватов понял, что Лариса не может быть его любовницей, его игрушкой, он потерял к ней интерес: во-вторых, дело в своеобразно понимаемой купеческой чести. Вожеватов дал Кнурову слово и не может его нарушить, хотя бы на его глазах погибал человек. Честное слово - это марка купца.*)

VII. Образ Карандышева.

- Кто такой Карандышев?
(*Карандышев вырос в мещанской среде, испытывая с детства унижения со стороны сильных мира сего. Он осуждает их нравы, поведение, но в то же время завидует им и претендует на положение хозяина жизни, он очень честолюбив. Мелкий чиновник, Карандышев старается всем доказать, что не хуже других. Он постоянно поучает, читает наставления.*)
- Как держится он с Вожеватовым,, Кнуровым, Паратовым и другими?
(*О его отношении к другим героям можем судить по речи. С Вожеватовым он запанибрата: «Василий Данилыч, вот что: приезжай – кА вы ко мне обедать сегодня!» Почтительно он разговаривает с Кнуровым: «Мокий Парменыч, не угодно ли вам будет сегодня отобедать у меня?». Со слугами Карандышев высокомерен. И в этом изменении оттенков речи героя раскрывается его холопская, чиновничья натура. Над ним все издеваются: и купцы, и слуги. Кнуров же игнорирует Карандышева, закрываясь от него газетой.*)
- Как складываются взаимоотношения Карандышева и Ларисы?
(Д.I, явл.4; Д.II, явл. 6; Д.III, явл. 11, 12, 13, 14; Д. IV, явл. 10-11).
(*Бросая вызов непостоянству Паратова, Лариса готова выйти замуж за Карандышева. Давайте проследим, как изменяется отношение Ларисы к Карандышеву (зачитывается отрывок со слов «Сами по себе вы что-нибудь значите, но от сравнения с Сергеем Сергеевичем вы теряете всё…» до «Я слишком дорога для вас». Конечно, Лариса не любила не любила Карандышева. Она решается на брак с ним, пытаясь отыскать в нём что – нибудь хорошее. Обручение с ним – это попытка вырваться из дома, желание забыть*

Паратова, поиски спокойного уголка, где она может стать свободной чайкой. Но Карандышев не сумел её понять. Брак с Ларисой для него – возможность выйти в общество избранных, тех, кого он ненавидит, но кому слепо подражает.)

- В чём сложность образа Карандышева? Какие чувства он у вас вызывает?

(*Но Карандышев вызывает у нас не только смех и осуждение. Мы понимаем, что за его самоуверенностью скрывается внутренняя робость. Его попытки встать в ряд с купцами нелепы, но с горечью следим за наглым издевательством над ним хозяев жизни. Бегство Ларисы с купцами – для него страшная катастрофа. Он чувствует и растерянность, и горечь, и чувство оскорблённого человеческого достоинства, и бессильную злобу. Он решается мстить свою обидчикам.*)

VIII. Образ Ларисы.

- Что мы о ней знаем? ВВ чём необходимость её появления? Что делает Лариса в то время, когда все разговаривают о ней? Какой мы видим главную героиню?

(*Лариса – богато одарённая натура, она талантлива, артистична: играет на фортепиано, поёт, аккомпанирует себе на гитаре; у неё поэтическая душа. Она чутка, впечатлительна, любит гулять на природе; её душа, как птица, парит, она мечтает о возвышенном, светлом. Лариса доверчива, искренна, прямодушна в отношениях с людьми.*)

- К кому из литературных героинь она близка?

(*Эти качества сближают её с Татьяной Лариной, воспитанной на французских романах, но в отличие от неё Лариса воспитана на цыганских песнях да русских романсах*).

Анализ первого действия:

- Куда уходит героиня в первом действии? С кем она прощается?
- Какие же это пути у Ларисы?
- Каким видит Лариса Паратова? Является ли он для неё идеалом? А поскольку идеал – совершенное воплощение какой – либо мечты, попытаемся понять, о чём мечтает Лариса?
- Почему же разговор о Паратове заканчивается разговором о смерти?

(*Очевидно, потому, что это путь не на волю, к которой стремится Лариса, а путь к смерти, может быть, духовной. Но это лишь догадки.*)

- Как появляется Паратов? Что мы можем сказать о нём по тому, как он сюда добирался?
- Почему, взяв с собой Робинзона, он не взял Непутёвого – купеческого сына? Чем является для него Робинзон.

Анализ монолога о Ларисе, когда Паратов узнаёт о её замужестве.

- О чём свидетельствуют здесь многоточия? (*Паратов думает.*)
- Но, когда человек думает, он может притворяться? Соединим эти фразы. Что получим? («*Что ж… Бог с ней…! Замуж…выходит… Всё – таки на душе у меня полегче стало…*»)

Анализ Д.II, явл.3.

- Куда рвётся Лариса? Почему её не привлекают подарки? О чём она мечтает?

(*В сердце героини живёт любовь. О ней мечтает Лариса, любовь для неё всё (по мнению Островского, любовь спасёт мир), но любовь эта не нужна никому. Лариса это понимает, вернее, начинает понимать, вот почему ей так страшно, беспокойно, необыкновенно тяжело.*)

- Что отличает мечты Ларисы и окружающих её людей?
- Почему Лариса поёт во время разговора?
- Что главное в этой жизни для неё?

Проанализируйте разговор с матерью (Д.2, явл.6.): чего боится Лариса?

Вопросы к анализу второго действия – явл. 8.

- Почему нет приветствия?
- Почему Лариса позволяет думать о себе «что угодно»?
- Почему всё же признаётся в любви?
- Почему Паратов не спрашивает, за кого выходит Лариса? Зачем ему её любовь?

(*Любовь Ларисы для Паратова – утешение его гордости. Но не этого ждёт Лариса. Однако решается с ним ехать.*)

Анализ Д.III, явл.12.

- Что заставляет Ларису выбрать этот путь?
- Каков финал пути к Паратову?
- Прочитайте монолог Ларисы о смерти. Какой вывод можно сделать? В чём трагедия героини?

(*Ларисе остаётся смерть. Допета её печальная песня, прерван её грустный романс, словно птица с подбитым крылом, металась она по этой жизни, полной жестокости. Трагедия героини – трагедия одинокой души.*)

- Какой образ созвучен образу Ларисы? Как он проявляется в её желаниях?

(*Лариса – чайка, парит над миром на крыльях музыки. Неоднократно в пьесе звучит её желание: «уедемте отсюда», «поскорее отсюда вырваться», «уехать надо», «поедемте поскорей», «бежала б я отсюда куда глаза глядят», «мне хочется бежать отсюда». Все ею восхищаются, претендуют на неё, но её заветное желание – бежать. Она одна, наедине со своими думами и мечтами, тогда как окружающие решают её судьбу.*)

- Кем является Лариса для окружающих её людей? Как она сама к ним относится?

(*Для них она вещь, выставленная на торги матерью, которая совершенно не понимает Ларису, заставляет её лгать, притворяться, хитрить, и Ларисе хочется бежать из родного дома. Вокруг Ларисы дельцы. Одного из них она считает идеалом мужчины.*)

- Почему в самый напряжённый момент, когда решается вопрос, поедет ли Лариса за Волгу, она поёт романс «Не искушай меня без нужды»? (Звучит романс.)

(*Для Ларисы существует только мир бескорыстной любви. Она ждала его, своего искусителя, и вот он пришёл. Лариса идеализирует Паратова, видя широту его души, смелые поступки, но не может понять самого главного в нём. Будучи обманута им однажды, она вновь верит в его искренность, вновь ошибается и теперь теряет уже всякую надежду.*)

Рвётся её очередная связь с жизнью, с окружающими людьми. И вот она готова выйти замуж за Карандышева, которого не любила и никогда не смогла бы полюбить. Но обмануть себя, укрыться за Карандышевым Ларисе не удаётся. (Звучит монолог Ларисы. Д. IV, явл.9).

- В чём причина гибели Ларисы?

(*Лариса приходит к мысли о самоубийстве, но лишить себя жизни она не может. И когда Кнуров предлагает Ларисе богатое содержание: «Дорогой бриллиант и дорогой оправы требует», - Лариса отвечает: «Я вещь, а не человек». Она знает, что её хотят сделать содержанкой, и она пытается бросить вызов этим людям: «Уж если быть вещью, так одно утешение – быть дорогой». Но будущей своей жизни в качестве вещи она не представляет. Поэтому выстрел Карандышева для неё – естественный выход. Её душа по-прежнему чиста, уходя из жизни, она всех, кто её продавал, прощает. Она умирает со словами любви, таким образом осуществляется её мечта бежать из этой жизни, которую она не принимала*).

После анализа просматриваем фрагменты фильма «Жестокий романс» и сопоставляем с текстом.

АНАЛИЗ ДРАМЫ «УТИНАЯ ОХОТА» А.В.ВАМПИЛОВА (1937-1972).

Александр Вампилов – драматург, сыгравший значительную роль в современном театре 70 – 80-х годов, погиб трагически в 35 лет. Значимость явления Вампилова подчёркивал В.Распутин, друживший с ним со студенческих времён: «В поэзии Николай Рубцов, в прозе Василий Шукшин, в драматургии Александр Вампилов…- кажется, самую душу и самую надежду почти в единовременье потеряла с этими именами российская литература…». Пьесы целого театрального поколения, следовавшего за Вампиловым (Л.Петрушевская, В.Славкин, В.Арро, А.Галин), получили в критике названии «поствампиловской драматургии».

«Утиная охота» писалась в 1965-1967 годах. Эти годы были чрезвычайно важными, насыщенными, яркими и переломными в жизни драматурга. В это время происходило его второе рождение, уже не как профессионального литератора, но как художника, в полной мере ощутившего свою поэтическую силу. «Утиная охота» самобытно, сложно и опосредованно вбирала искания литературы, театра и кинематографа шестидесятых годов. То, что шестидесятые годы в советской литературе были годами расцвета лирики, так же важно для сущности «Утиной охоты», как и золотой век русского романа для зарождения чеховской драматургии. Структура «Утиной охоты» при всем внешнем бытоподобии пьесы чрезвычайно сложна и изощренна. «Утиная охота» - пьеса в воспоминаниях. Воспоминания как особая форма

драматургического повествования - прием весьма распространенный в шестидесятые годы. «Утиная охота» состоит из трех пластов: пласта настоящего, пласта воспоминаний и, так сказать, пограничного, промежуточного пласта--пласта видений.

Пласт воспоминаний, разворачивающийся внутри этой рамки, обильнее событиями, но тоже не несет в себе особого драматизма, хотя в нем переплетаются несколько весьма напряженных сюжетных линий: Зилов заводит интрижку с хорошенькой девушкой, девушка влюбляется в него, жена, обнаружив измену, уходит, но когда, казалось бы, ничто не мешает счастливому воссоединению героя с юной возлюбленной, в разгар вечеринки, чуть ли не помолвки, Зилов тяжело напивается, устраивает скандал, оскорбляет приятелей и девушку. Параллельно разворачивается другой сюжет: Герой получает новую квартиру и в благодарность «сводит» начальника со своей бывшей подружкой, в то же время у этой подружки завязывается роман с другим приятелем Зилова. У героя неприятности на работе - он подсунул начальству липовый отчет, а друг-сослуживец предал его, увильнув от их совместной ответственности за содеянное. Сюжет воспоминаний богато разнообразен житейскими подробностями. У героя умер отец, которого он давно не видел, у жены героя оказывается не то настоящий, не то вымышленный роман с бывшим соучеником, наконец, герой все время мечтает о предстоящем отпуске, об утиной охоте, которой не чинится в пьесе никаких препятствий. Третий пласт действия - это пласт видений Зилова, прикидывающего, как друзья, сослуживцы, подруги воспримут весть о его смерти, вначале воображаемой, в конце, как ему кажется, -неотвратимой. Этот пласт состоит из двух интермедий, текст которых, исключая две-три фразы, почти полностью совпадает. Но, совпадая словесно, они абсолютно противоположны по эмоциональному знаку: в первом случае воображаемая сцена смерти явно носит шуточный и даже шутовской характер, во втором - в ее настроении, в тоне нет и тени улыбки. Но главное в них то, что эти видения как бы объективируют характер зиловских воспоминаний. Видения насмешливы и ехидны, персонажи пьесы в них зло и точно шаржированы, и вот этот-то момент словно снимает субъективную природу воспоминаний героя, оставляя за ними право на некую художественную беспристрастность.

Драма разворачивается между полушутливым замыслом самоубийства, навеянным «оригинальным» подарком Саяпина и Кузакова, и попыткой его осуществления всерьез. Первостепенной важности аспект пьесы связан с ее исповедальным характером. «Утиная охота» построена как исповедь, которая длится ровно столько времени, сколько длится пьеса, представляя жизнь героя в ретроспективной последовательности - из глубин двухмесячной давности до сего дня. Нарастание трагизма идет по мере приближения к временному стыку воспоминаний героя и их осознания в настоящем, свидетельствуя о том, что конфликт здесь не внешний, а внутренний - лирический, нравственный. Воспоминания Зилова складываются в такую цельную, всеобъемлющую и завершенную картину жизни, что моменты, их породившие, кажутся, на первый взгляд, не очень значительными сюжетными скрепами, однако, по сути, они

очень важны. Несмотря на слаженность зиловских воспоминаний, причинно-следственная связь в них отсутствует; мотивирует их внешний импульс - молчание того, к кому названивает и не может дозвониться Зилов: не подходит к телефону Вера - всплывают сцены, связанные с нею; молчат Саяпин и Кузаков - возникают эпизоды с их участием, неизменным собеседником героя оказывается один лишь официант Дима, и это очень существенная черта в драматическом развитии пьесы. «Утиной охоте» свойственна особая атмосфера, порожденная соотношением родовых начал лирики и драмы. Драматургия пьесы в огромной мере определяется соединением объективной природы драмы, согласно которой все происходящее должно быть явлено в действии, и особой лирической сути основного конфликта, состоящей в процессе воспоминаний. Драма предполагает суд извне, лирика - осознание изнутри. Лирическая исповедь не допускает низкого саморазоблачения, драматическое действие требует конфликта, который должен быть решен на уровне любой человеческой обеспеченности. Поэтический приговор «и с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклинаю» высок. Иудушка Головлев, Голядкин или Варравин субъектом высокой лирики быть не могут, точнее говоря, нам мешает признать за ними это право поэтическая традиция XIX века. Поведение Зилова и его окружения, казалось бы, исключает возможность любого самоанализа, любого самоконтроля, но тем не менее драматург заставляет этого героя всмотреться в свою жизнь и задуматься над ней. Разрыв между нешуточностью зиловской драмы и той явной нравственной дефективностью самого жизненного пласта, из которого поднял к нам герой свое лицо, залитое «непонятными» слезами («плакал он или смеялся, по его лицу мы так и не поймем»), был слишком велик и для конкретного исторического опыта эпохи, и для художественного историко-литературного опыта драмы. Эта странная и сложная пьеса, в которой основной драматизм приходится на то, что, в сущности, невозможно сыграть, - на процесс постижения происходящего, на процесс самоосознания, а обычная драматургия сведена до минимума.

Возраст героев пьесы -- около тридцати лет, он был соизмерим или чуть выше, чем общепринятый для молодых фанатиков науки середины шестидесятых. Значительное место в пьесе занимает служебная деятельность героев, и хотя у Вампилова все усилия персонажей направлены, в основном, на то, чтобы работы избегать, часть насущных производственных задач, стоящих перед ними, выведена на сцену. У центрального героя двое друзей, один из которых подловат, а другой наивен и прямолинеен. Обязателен для этой ситуации любовный треугольник привычного фасона: у героя строгая, усталая, молчаливая жена, которую он обманывает, и юная возлюбленная, на которой сосредоточены его помыслы. На периферии сюжета маячат обычные второстепенные фигуры: дурак - начальник, пробивная супруга одного из приятелей, давняя подружка героя, знакомый официант из близлежащего кафе, соседский мальчик. Но даже мальчик этот не равен сам себе, он пришел как напоминание о драматургии тех лет, когда подросток был олицетворением и носителем истины '. Но дело в том, что, исходя из привычных для шестидесятых годов сюжетных клише, Вампилов ставит перед собой

совершенно иные цели и задачи. В пьесе представлена не «драма» героя, «а способ жизни, в котором драмы случаются не от активного столкновения героя с реальностью (как это было в ранних пьесах Розова, например), а, наоборот, от нестолкновения и превращения жизни в некий обыденный ритуал, где полулюбовь, полудружба, занятие профессией (...) выстраиваются в один утомительный ряд». И поэтому «Утиная охота» основывается не на опорах внешнего конфликта, а на опорах образных, почти символических. И одна из них - утиная охота. Пьеса Вампилова предельно бытовая, она буквально утопает в бытовых реалиях, и вместе с тем она свободна от быта: «ни один драматург не несет с собой столько условности, как этот, на первый взгляд, «бытовой» писатель. И если мы забудем это, примемся искать в нем только рассказчика и бытописателя или даже «прокурора провинциального быта и скуки, мы ничего не добьемся». Однако быт «Утиной охоты» организован совершенно особым образом. В пьесе нет даже наслаждения словом, той безудержной стихией словечек, хохм, которая обычно свойственна вампиловским пьесам. А как умно и тонко рефлектировали современники Зилова - герои шестидесятых, какие глубины духа и нравственные парадоксы открывались в их надменной самоиронии и тонкой язвительности. Ничего этого нет в пьесе, хотя Зилов и достаточно ироничен и интеллектуален, да и поставлен в позицию рефлектирующего героя, а автор, как покажет время, тяги и вкуса к театральной красочности не утратил. Зилов и Галина переехали в новую, первую в их жизни квартиру, но помещение не спешит стать их домом. Тема квартиры в пьесе - если можно так выразиться - картон и штукатурка. Дома нет, и жилье не пытается обрести его черты. Садовая скамейка, принесенная на новоселье Кузаковым, здесь так же уместна и желанна, как в сквере. Отсутствие мебели - это всего лишь неудобство: не на чем сидеть гостям, но никак, ни на волос не отсутствие лица дома. Вошедший в пустую, необставленную квартиру Саяпин запросто воссоздает в своем воображении все, что здесь должно было бы быть: «Здесь будет телевизор, здесь диван, рядом холодильник. В холодильнике пиво и прочее. Все для друзей». Известно все, вплоть до подноготной холодильника. Но знание это порождено не воображением персонажа, а абсолютной обезличенностью, стандартностью жилья. Какое-то искаженное, уродливое напоминание об обычаях входит с Верою. Вместо живой кошки - символа домашнего очага, которую принято пускать в дом впереди хозяев, она приносит игрушечного кота, делая эту плюшевую гадость олицетворением не дома (хотя что-то в этом духе, возможно, бессознательное кроется в подарке), а мужской скотскости: кота она называет Аликом. Законы самого элементарного поведения забыты не только гостями, но и хозяевами, не только Зиловым, но и Галиной, которая не может противиться натиску мужа, не знающего ни малейшего правила или ограничения сиюминутных желаний. Это особенно интересно и важно отметить в сравнении с тем, что Зилов, не знающий удержу в желаниях, не знающий правил и запретов, не помышляет даже на час раньше открыть для себя сезон охоты. Плоскому, выхолощенному миру бытовой, или, точнее сказать повседневной, жизни противопоставлен в пьесе другой мир - мир охоты"

Охота, тема охоты выступает здесь в функции некоего нравственного полюса, противоположного повседневности. Тема эта не только впрямую заявлена в названии, не только выявлена в слове, но и незримо растворена во всей поэтике драмы. В ремарках пьесы и в пластической организации текста настойчиво повторяются две реалии - окно и дождь за окном (или сменяющая его синева неба). Окно - рисунок на заднике, мертвое, безвоздушное, намалеванное пространство, дождь - свето- и звукоподражание или игра актеров. Более того, соблюдение этих ремарок в постановочном отношении требует от режиссера и художника немалых ухищрений. Во всех напряженных ситуациях лицо героя, (иногда эта ремарка сопровождает и поведение Галины) обращено к окну.

Если зрителю следует видеть, что творится за окном: дождь, пасмурно, ясно - то Зилов, повернувшись к окну, должен стоять спиной к зрительному залу, если же разворот к окну совпадает с поворотом к авансцене, то «биография» погоды для тех же зрителей пропадает. Пограничьем бытовой и внебытовой жизни в пьесе выступает окно, к которому Зилова тянет как магнитом, особенно в моменты напряженной душевной работы: все переходы от сиюминутной реальности к воспоминаниям сопровождаются приближением героя к окну. Окно - это, так сказать, его излюбленная среда обитания, его стул, стол, кресло; противостоять окну может только тахта (что тоже из немаловажных черт пьесы, особенно если вспомнить об обломовском диване). Из всех героев «Утиной охоты» только у Галины есть этот немотивированный, неосознанный жест - поворот к окну в момент душевного напряжения. Окно - это как бы знак другой реальности, не присутствующей на сцене, но заданной в пьесе, реальности Охоты. Охота - образ амбивалентный. С одной стороны, охота -- это приобщение к природе, столь драгоценное для современного человека, это -суть природа, бытийная категория, противопоставленная бытовому миру. И в то же время это категория художественно и литературно опосредованная. С другой стороны - охота один из самых чудовищных символов убийства. Это убийство, сущность которого культура не берет в расчет. Это убийство, узаконенное цивилизацией, возведенное в ранг респектабельного развлечения, занимает определенное место в иерархии престижных ценностей жизни. Именно эта двойная суть охоты - очищение, приобщение к вечному, чистому природному началу жизни и, убийства - полностью реализуется в пьесе. Тема смерти пронизывает все действие.

Образ Зилова построен так, что эпиграфом к его анализу можно взять последнюю ремарку пьесы: «Мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся - по его лицу мы так и не поймем». Не следует думать, что Вампилов и сам не знает, плачет его герой или смеется, - автор делает эту антитезу и двойственность предметом исследования. Драме гораздо больше, чем лирике и эпосу свойственна сюжетная схематика. И она имеет здесь несколько иное, нежели в других литературных родах, значение. Драматическая коллизия - то есть выбранный автором круг ситуаций - уже в самой себе несет определенную проблематику. Чувство коллизии - весьма редкое свойство, порой слабо развитое даже у самых блестящих драматургов. Это качество весьма ценно, но не исчерпывающе так же, как абсолютный слух не исчерпывает способностей

композитора. У Вампилова чувство коллизии абсолютно, пожалуй, именно оно придает его поэтике и столь яркую привлекательность, и несколько подчеркнутую традиционность. Именно в обращении с драматургической коллизией особенно отчетливо видно новаторство Вампилова. Зилов бесспорно выше всех окружающих его персонажей. Уровень задан и положением героя в драматической коллизии пьесы (Зилов - носитель рефлектирующего сознания), и личностью самого героя. Зилов значительнее не потому, что свобода его желаний, безответственность его поступков, его лень, его вранье и пьянство хороши, а потому, что у других персонажей все то же самое, только поплоше. Их интерес к жизни может быть цинически плотоядным, как у Кушака, или идеально возвышенным, как у Кузакова, но ни один из них не примет на себя совместную вину, не влюбится, не заворожит девчонку, как, впрочем, и не задумается о своей жизни. Они лишены человеческого обаяния, которое бы скрашивало их недостатки. Официант уже в ремарке задан как человек, предельно схожий с Зиловым. Зилову «около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения, в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности». Официант - «ровесник Зилова, высокий, спортивного вида, он всегда в ровном деловом настроении, бодр, уверен в себе и держится с преувеличенным достоинством». Официант - единственный персонаж пьесы, в чьем описании автор как бы отталкивается от наружности главного героя пьесы (ровесник Зилову), и в их облике, казалось бы, совпадает абсолютно все, не совпадает, так сказать, природа, создающая сходство. Он знает и умеет все, за исключением одной-единственной вещи. Он не знает, что окружающий мир живой, что в нем существует любовь, а не похоть, что охота - не физзарядка со стрельбой в цель, что жизнь - это не только существование белковых тел, что в ней есть духовное начало. Официант абсолютно безупречен и так же абсолютно бесчеловечен. Что же делает здесь, в этой пьесе о не очень хорошей жизни не очень хороших людей, эта расчетливая холодная сволочь? Почему каждый раз с его появлением в «Утиной охоте» возникает мучительная, тревожная, неясная и пронзительная, как звук лопнувшей струны, нота - ведь к духовной сфере жизни он не имеет, казалось бы, никакого отношения? И тем не менее в идейном строении пьесы его роль кардинальная, и не только потому, что с ним связана тема смерти - мера зиловской драмы. Для Зилова существует единственный момент жизни его духа - охота. Охота - это возможность оторваться от быта, повседневности, суеты, вранья, лени, преодолеть которые он сам уже не в силах. Это мир мечты, идеальной, ничем не скомпрометированной и высокой. В этом мире его изолгавшейся, скверной и бедной душе - хорошо, там она оживает и распрямляется, объединяясь со всем живым в единую и светлую гармонию. Вампилов строит действие пьесы так, что неизменным спутником, проводником Зилова в этот мир становится Официант, и эта страшная фигура лишает утопию Зилова смысла, чистоты, ее высокой поэзии. В «Утиной охоте» драматургия подошла к человеку вплотную, открыла человека, так сказать, изнутри личности, она попыталась проникнуть под оболочку тела, за лобную кость, сделать процесс выбора, решения, думанья

драматургичным. Драматургия восьмидесятых годов с радостью; подхватила эту нутряную мозжечковую пристальность, но пока еще не очень хорошо отдавая: себе отчет, что с этой пристальностью делать. Впрочем, в своего рода растерянности перед собственным открытием оказался и Вампилов, который был последним романтиком советской драматургии. Как личность он сформировался во второй половине пятидесятых годов, в то время, когда идеалы, стремления, лозунги и цели общества, вполне гуманные сами по себе, казалось, вот-вот начнут соединяться с реальной жизнью, вот-вот обретут в ней вес и смысл (а иногда казалось, уже обретают). Как художник он работал тогда, когда начались необратимые процессы размежевания провозглашаемых ценностей и реальной жизни. Страшное состояло не в том, что таким образом уничтожался смысл идеалов, а в том, что уничтожался смысл нравственности вообще. Вампилов был сыном, и прекрасным сыном, времени, которое его породило: ему необходимо было знать, чем жив человек, куда ему идти, как жить, ему необходимо было ответить на эти вопросы самому себе, и он первым, во всяком случае, первым из драматургов, обнаружил, что жизнь подошла к той последней черте, за которой вопросы эти уже не имеют привычного ответа.

Литература:

1. Аристотель. Поэтика. М.,1967.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 3 –х томах. Т.1.- М.,1948.
3. Островский Н.А. Полное собрание сочинений в 12 т. - М.,1978.
4. Горький А.М. О литературе. М.,1961.
5. Гегель Г. Драматическая поэзия. М.,1958.
6. Словарь литературоведческих терминов. Редакторы – составители Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М «Просвещение», 1974.
7. Фонвизин Д.И. Избранное. М.,1967.
8. Грибоедов А.С. Избранное.
9. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 3-х томах М.,1978.
10. Введение в литературоведение. Под ред. Л.М.Крупчанова. М.,2007.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение …….……3
Понятие термина «драма» …….….5
Анализ комедий Д.И.Фонвизина …….…11
Анализ 2-го явления действия II комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума".
Диалог Фамусова с Чацким…….....41
Русская драматургия второй половины XIX века…….....44

Анализ драмы А.Н.Островского «Бесприданница»…….....50

Анализ драмы «Утиная охота» А.В.Вампилова…….....58

Список использованной литературы…….....66

Формат 60х84 1\12
Объем 67 стр., 5,6 печатных листа
Тираж 20 экз.
Отпечатано
В Редакционно- издательском отделе
КГУТиИ им.Ш.Есенова
г.Актау, 32мкр.