

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРА СРЕДИ ДРУГИХ ВИДОВ ИСКУССТВА

УДК 82.0:801.6; 82-1/-9; 82.0

О.Г. Лазареску

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ В ДРАМЕ: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ПОЭТИКИ

Московский педагогический государственный университет

Литературное предисловие связано прежде всего со сферой авторской интенциональности (смысловой направленности произведения) и авторской релевантности, точнее, «релевантности автора в человеческом мире» [1, с. 29], которая обеспечивается, по мнению современного исследователя, не «производительностью» эстетических приемов, а «душой» автора: «Поскольку искусство есть явление чувственное, оно приобретает релевантность не иначе, как через деятельность органов чувств» [1, с. 29]. «Автор, – пишет М. Фрайзе, – должен отвечать своей личностью за смысловой потенциал произведения. Без такой ответственности нет архитектоники, а есть только сложное образование, пригодное действовать на мышление... <...> Без души человека – а только она является автором в эстетическом смысле – текст не существует в человеческой сфере, человека не касается. Приемология формалистов лишила текст его души – не по легкомыслию, а с намерением снять с автора экзистенциальную ответственность за всю сложность структуры текста, с намерением освободить его от культурной функции авторства» [1, с. 27].

Как видно, бахтинский термин «ответственность» становится в последние годы той точкой отсчета, которая не просто позволяет сохранить авторскую идентичность, автора как носителя культуры, но сохранить и идентифицировать саму структуру литературного процесса, которая сегодня размывается в безграничном поле интертекстуальности.

Становление и развитие такой литературной формы, как предисловие (авторское предисловие к художественному тексту), с очевидностью доказывает единство и целостность самого процесса литературного развития и создает представление об авторстве как «определенном историческом типе отношений между человеком и высказыванием» [2, с. 8].

«Воспоминание» читателя о предисловии к художественному тексту связывается прежде всего с

текстами прозаическими, а затем уже с лирическими и драматическими. Предисловие к роману, повести, рассказу органично вписывается в систему повествовательных приемов того или иного автора, способствуя сочетанию разных точек обзора происходящего, описываемого, как это было в произведениях Л. Стерна, В. Скотта, А.С. Пушкина и др. (система многоступенчатых рассказчиков, включая автора предисловия). Драма в этом смысле занимает особое положение. Существовая одновременно в нескольких версиях – книжной и театральной – драматическое произведение обретает способность расширять поле своих значений благодаря наличию прямого авторского слова или, наоборот, ограничивать его, учитывая голос «самодержавного» автора.

Литературное предисловие вообще исторически подвижная форма. Тем более это не жанр – устойчивая модель в единстве структурных и содержательных элементов. Не уловленное четкими формально-содержательными нормами предисловие становится важнейшим смыслообразующим элементом художественного мира. Оно одновременно направлено внутрь текста и вне его, во внетекстовую реальность: оно актуализирует общекультурный контекст, выражает те или иные ценностные установки, нормы, понятия, конвенции, намекает на те или иные обстоятельства. Вспомним предисловие автора к «Герою нашего времени», в котором вербализована актуальная нравственная и эстетическая проблематика, касающаяся, в том числе, и предисловия как типа художественного слова, а именно пренебрежительное отношение к предисловию читателя – современника автора.

История драмы в России на ранних этапах ее развития представляет объясняющий тип предисловия, в котором автор (или переводчик) раскрывает свои творческие намерения, определяемые не его личной волей и выражающие не его личный голос, но волю и голос истины. Подобные предисловия сопровождали практически все пьесы раннего

русского театра, в том числе пьесы Петровского театра [3, с. 9–13]. Но со временем вырабатываются такие формы авторского слова, представленного предисловием, которые не являются ни рупором истины, не возносят автора над случайным хаотичным человеческим миром. Но воссоздают ситуацию свободного общения автора и читателя/зрителя, располагающего к самому широкому пониманию происходящего в произведении. Хронологически это совпадает со временем перехода от допетровской культуры к секуляризованной культуре Нового времени. Как замечал Ю.М. Лотман, в допетровской культуре «Слово, божественное по своей природе, не могло быть неистинным или сделаться предметом игры... традиция текстов, повествующих о неистинных, выдуманных происшествиях и служащих развлечению, в русской письменности до XVII века сколь-нибудь существенного места не имела. Играть словом – “вышним играти”. Автор мыслился не как создатель, а носитель слова» [4, с. 4].

Казалось бы, драма вдвойне застрахована от слова «неистинного», игрового, доверяющего себе. Четкая структурированность классицистической драмы, закрепленная в нормативах литературного творчества, не позволяла игровой стихии проникать в этот мир «по правилам». Сам выбор жанра свидетельствовал об авторских намерениях, задачах, целях. Тем более – ранняя русская драма, включавшая такие конструктивные элементы, которые, как кольцами, закрепляли нужное автору понимание пьесы, спектакля. Это прежде всего предисловие, в котором формулировались главнейшие мысли, излагались идейные установки, основанные на универсальных, «повсюдных» представлениях. Помимо общественной проблематики эти предисловия включали и эстетическую проблематику, «изъяснение» того, как построено произведение, какими художественными средствами пользовался автор. К таким «кольцам» можно отнести ряд других комментирующих структур, в том числе антипрологи, представляющие прения аллегорических фигур по существу того, что будет происходить в самом спектакле. Соответствующее заглавие, включающее в себя оценочные категории, эпилог, еще раз напоминающий главную идею автора, наконец, программа спектакля – все это было призвано утвердить «самодержавную» позицию создателя драматического произведения.

На протяжении всего XVIII в. предисловие существовало как ресурс авторского направляющего слова. Но со второй половины века начинается процесс постепенного, но неуклонного устранения прямого авторского присутствия в пьесе. В литературе Нового времени авторская интенциональность сосредоточивается преимущественно в сфере ар-

хитектоники пьесы – «отборе и иерархизации событийных элементов», в «трактовке времени», в «конструкции действующих лиц и их взаимоотношений», «в отношении между отдельным лицом и тем перцептивным фоном, на котором оно представляется читателям и зрителям» [5, с. 53–83]. Выделяются также и особые способы авторской интенциональности, такие как «придание избранным лицам специальных функций» – «носителя и глашатая его, автора, воззрений и оценок», т.е. функции рупора авторских идей, а также ремарочный текст, который «может оказать очень специфическое влияние на образ автора» [5, с. 60–61].

Заметим еще раз, что, несмотря на то, что автор в драме Нового времени не эксплицирован, исследователи единодушны во мнении, что автор – «главный нерв текста, от него зависит функционирование всего эстетического организма» [6, с. 87]. Более того, исследователи отмечают «большую выдвинутость авторского начала в драме»: «тогда как романский автор “молчит” (весь текст за него произносится повествователем и персонажами), у драматического автора даже налицо свой текст, ремарочный или посторонний» [5, с. 60].

Однако, на наш взгляд, и в литературе Нового времени сохраняются те формы авторского присутствия, которые, не являясь компонентом структуры самого текста, тем не менее, значительно коррелируют его смысл. Формально являясь «посторонними», они воспроизводят особую эмоциональную и стилистическую среду, концентрированно воплощающую смысловую направленность произведения. Во второй половине XVIII в., на пике классицистических достижений в драматургии, которая представила в своем главном жанре – трагедии – идеал истинной жизни, появляются произведения, в которых дается пародийное осмысление основных содержательных и конструктивных компонентов этого образцового мира. И здесь предисловие, которое во все предыдущие эпохи литературного развития существовало только в сфере «серьеза», воспроизводило голос самого автора, трансформируется в игровое начало, заостряющее «мировые противоречия», а не выводящее на дорогу истины. Драма не желает упускать ресурс игрового сознания, представленный пародийным словом. Рождаются особые виды предисловий, «микрирующих» под посторонние тексты, но выполняющих функцию комментирующих конкретное произведение текстов. Это прежде всего пьеса о пьесах, пародийные прологи, замещающие всю пьесу, пьеса с предисловием в составе недраматического произведения и т.д.

Пожалуй, первым, подавшим пример этих псевдопредисловий – в европейской драматургии – был П. Бомарше, особенно ненавидимый русскими

классицистами. Его перу принадлежит пьеса, которая может быть оценена как пародия на обращение автора к своим читателям и зрителям.

На последнем спектакле перед закрытием театрального сезона 1775–1776 гг. он представил маленькую одноактную пьеску «Для закрытия спектаклей. Прощальное приветствие публике». Разыгрывать эту пьеску должны были персонажи его знаменитой комедийной трилогии о Фигаро. Совпало данное действие с тринадцатым представлением «Севильского цирюльника». Сюжет ее связан с задачей написания прощального приветствия публике самими персонажами Бомарше. Теперь уже на них драматург надевает «шутовские колпаки» автора, вкладывая в их уста авторскую самооценку, авторское понимание природы и назначения искусства, авторское отношение к зрителю. Среди предложенных в пьесе «концепций» обращает на себя особое внимание позиция безымянного актера, указывающего на ту сторону театра, в которой значимыми оказываются не взаимоотношения автора и публики, не личная позиция автора в вопросах искусства, не выручка (на которую указывает Фигаро), а закон, который позже сформулирует Пушкин – и для комедии и для трагедии – «занимательность», «действие»: «Актер. Господа музыканты, играйте, играйте погромче. Когда они увидят, что их не слушают, клянусь вам, ни один не останется болтать на сцене» [7, с. 112].

В русской литературе XVIII в. по пути пародийного обыгрывания предисловия как традиционной формы авторского присутствия в тексте шел М.Д. Чулков, не упускавший случая представить в «изнаночном» виде законодателей «правильной» литературы, в частности А.П. Сумарокова. В «Сказке о рождении тафтяной мушки», входящей в сборник «Пересмешник», он приводит пересказ комедии «новомодного сочинителя» «Переселение богов из Фессалии на Волгу», которая сопровождается предисловием. В самой комедии работники носят землю в кучу и тем стараются сделать Олимп. Во всей пьесе слышатся стенания и вопли как со стороны богов, которые многое претерпели в дороге, добираясь до места, так и со стороны работников, недовольных платою. «В пятом действии сам автор является между богов на театре, венчаный еловыми ветвями, ибо в деревнях о лавре не знают, да он же того и не достоин. Сколько велико его понятие и высокий замысел, столько он мал ростом и походит на самое ненужное самодвигалище: трагическим образом и правильными стихами, которые он в случае нужды делать умеет, просит богов, чтобы они позволили и ему жить с ними на Олимпе... наконец Юпитер определяет ему жить на Олимпе, выговаривая при том сии слова: ежели бы он дерзнул проситься на Фессалийский Олимп, то за та-

кую его смелость превратили бы его боги в квадратную черепаху, а на сем Олимпе может он жить без всякого препятствия, ибо тут большая половина навозу, и для чего ныне поэзия его течет из навозной Ипокрены... <...> Все сие драматическое сочинение кончится сочинителевою пантомимой, ибо он с Олимпа протянет руку и сделает вид весьма прискорбный, чем изъявляет, чтобы заплатили ему за работу» [8, с. 181–183].

Как замечает пересказчик, «к сему сочинению сделано у автора предисловие, в котором он описал поколение свое...», и из которого ясно, что «премудрость досталась ему по наследству и пишет он стихи по вдохновению дедову, с которого в Брынских лесах списан портрет и хранится весьма рачительно» [8, с. 183–184].

Совершенно очевидно, что М.Д. Чулков предлагает пародийное осмысление жанра комической оперы, рожденного в противовес классицистической, правильной комедии. Но пересказ устами рассказчика акцентирует претензии на небожительство как создателей комической оперы, так и авторов-классицистов. Стоит обратить внимание и на то, что М.Д. Чулков в «Пересмешнике» «в издевочном плане» выводит А.П. Сумарокова под именем дворянского недоросля Балабана [9, с. 10–15], называя Балабана-Сумарокова «наперником расхожего Аполлона». Смеем предполагать, что пересказанная в «Сказке о тафтяной мушке» пьеса о писателе-небожителе вместе с предисловием, пародирующим литературный талант как родовое качество, также может быть отнесена к личности литературного врага М.Д. Чулкова – А.П. Сумарокова.

Конечно, А.П. Сумароков не протягивал к зрителям руку, чтобы ему заплатили за работу. Но претензии на монополию вкуса, которые он поставил в основу своей литературно-общественной позиции, позволяют увидеть именно его в этой злой пародии М.Д. Чулкова.

Отклики этой войны находим и в горько-саркастической фразе А.П. Сумарокова из его предисловия к трагедии «Димитрий Самозванец»: «Подъячий стал судьей Парнаса» [10, с. 61–62].

М.Д. Чулков настойчиво подвергал жесточайшей критике использование авторами предисловий: «...это я рассуждаю как такой человек, который желает угодить свету, и ежели мне прикажут, то я в угодность моих знакомых сделаю предисловие к этой книге в двадцать четыре тома и этим докажу, что я на все согласен» [8, с. 171–172], – намекая, очевидно, на В.И. Лукина, своего же соратника в борьбе с А.П. Сумароковым.

Традиция пародийного предисловия в русской литературе, в том числе и в драматургии, сохраняется и в последующие эпохи [3, с. 12].

Так, на шкале настойчивого авторского присутствия и столь же настойчивой авторской самоустрашенности в их серьезном и пародийном вариантах складывалась традиция использования авторами литературного предисловия, создававшая условия

для непрекращающегося свободного диалога писателей всех времен и народов друг с другом и со своими читателями.

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Фрайзе М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст: Сб. ст. Вып. 2. СПб., 1996.
2. Маркович В.М., Шмид В. От редакторов // Там же.
3. Лазареску О.Г. Литературное предисловие как способ эстетического миромоделирования // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2005. Вып. 6 (50).
4. Лотман Ю.М. Ломоносов и некоторые вопросы своеобразия русской культуры XVIII века // М.В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл. конф. Тарту, 1986.
5. Фигут Р. Автор и драматический текст // Автор и текст: Сб. ст. Вып. 2. СПб., 1996.
6. Бухаркин П.Е. автор в трагедии классицизма // Там же.
7. Бомарше П. Избранные сочинения. Русская классная библиотека. СПб., 1898.
8. Чулков М.Д. Пересмешник. М., 1987.
9. Орлов П.А. Сатира М.Д. Чулкова на А.П. Сумарокова // Филол. науки. 1987. № 4.
10. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... А.П. Сумарокова. Собраны и изданы... Н. Новиковым. Ч. 4. М., 1781.

УДК 82.009.7

А.Е. Зубов

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕНОГРАФОВ СИБИРСКИХ ТЕАТРОВ 1940–80-Х ГОДОВ

Новосибирский государственный театральный институт

Смысловая глубина пьес Александра Николаевича Островского необычайно велика. Деятели театра всех времен находили в его драматургии отклики своих мыслей, своей эпохи. Крупнейшие режиссеры открывали в пьесах Островского самые различные пласты и создавали по ним спектакли порой крайне противоположных эстетических направлений (достаточно вспомнить «Горячее сердце» в Художественном театре и «Лес» в театре В.Э. Мейерхольда).

Репертуар театров Сибири XX в. обязательно включал в себя постановки пьес русского драматурга. В разные исторические этапы они решались по-разному, но всегда были неотъемлемой частью афиши практически любого театра. Анализ сводных репертуаров подтверждает это. Так, в новосибирском театре «Красный факел» в период с 1945 по 1990 г. творчество Островского представлено одиннадцатью спектаклями, при этом «Таланты и поклонники» ставились дважды, в 1950 и 1977 гг. [1]. Еще больше представлено творчество драматурга в репертуаре Алтайского краевого театра драмы в Барнауле: за тот же период осуществлено 19 постановок, к пяти названиям театр обращался дважды.

Являясь богатейшим материалом для актерского искусства, для режиссерского решения, драматургия Островского представляет собой особый интерес для театральных художников. При всей внешней прозрачности и конкретности места действия она содержит в себе глубинные возможности образного решения пространства, вскрытия смысла пьесы пластическими сценографическими средствами. Будучи, безусловно, тесно связанным с режиссерским замыслом постановки, творчество сценографов часто открывало новые пласты в идейном пространстве мира Островского.

Период с 1945 до середины 1950-х гг. в отечественном театре вообще и в сценографическом искусстве в частности характеризуется довольно однозначными художественными принципами воплощения, во многом определяемыми политической обстановкой в стране. Единственным эстетическим эталоном для всего театрального искусства был определен метод Художественного театра конца 1930-х гг. Этот метод, эстетика, художественный стиль МХАТ популяризировались, распространялись как единственно «верные», соответствующие идеологии советского искусства. В соответствии с этой