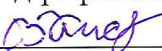


МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Зав. каф. русской и
зарубежной литературы,

д-р. филол. наук, доцент

 В.С. Киселёв

« 7 » 06 2021 г

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ
XVIII – первой трети XIX вв.

по основной образовательной программе подготовки бакалавров
направление подготовки 45.03.01 – Филология

Дарбинян Анна Меружановна

Руководитель ВКР

д-р филол. наук, профессор

 О. Б. Лебедева

« 15 » июня 2021 г.

Студент группы № 131701

_____ А.М. Дарбинян

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Национальный исследовательский Томский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы

УТВЕРЖДАЮ
Зав. кафедрой
О.В. Киселёв ФИО
«22» 04 2021 г.

ЗАДАНИЕ

по подготовке выпускной квалификационной работы бакалавра
студенту Дарбинян Анне Меружановне группы 1371
фамилия, имя, отчество

1. Тема ВКР: «Формы выражения авторской позиции в русской драматургии 18-первой трети 19 века»

2. Срок сдачи студентом выполненной ВКР:

- а) на кафедру 07.06.2021
- б) в ГЭК 14.06.2021
- в) рецензенту (при наличии) 15.06.2021

3. Исходные данные к работе:

Цель исследования – понять, при помощи каких средств автор внедряет своё сознание в текст драмы, изучить различные формы выражения авторской точки зрения в драматургических произведениях XVIII – 1/3 XIX вв., убедиться в том, как эти формы эволюционируют или наоборот редуцируются.

Задачи:

- 1) классифицировать формы выражения позиции автора;
- 2) отдельно рассмотреть каждую из форм;
- 3) выявить особенности влияния традиции зарубежной драмы на процесс становления русского национального драматургического корпуса и проявления авторского сознания в ранней русской комедии;
- 4) проследить преемственность и новаторство в использовании различных форм выражения позиции автора;
- 5) выявить черты эволюции или редукции каждой из форм выражения.

Объект исследования — всевозможные формы выражения авторского голоса в драматургическом тексте, а именно в произведениях XVIII – 1/3 XIX вв., их особенности, функциональные возможности, становление и эволюция.

Предмет исследования — тексты классических драматургических текстах XVIII – 1\3 XIX вв., в частности, такие элементы драматургических текстов, как заглавие, посвящение, афиша, ремарки, антропонимы, реплики.

Методы исследования: исследовательский, аналитический, системный.

4. Краткое содержание работы:

Во **введении** даётся краткое обоснование причин, по которым было начато исследования, описаны цели и задачи исследования.

В **первой главе** мы рассматриваем такую форму выражения авторской точки зрения, как антропонимы, пытаемся понять, какое значение автор вкладывал в используемую номинацию и какое основание для этого имеется в тексте комедии. Во **второй главе** был осуществлён разбор лексического состава речевых характеристик персонажей комедий, было выявлено условие для стилевой и смысловой дифференциации речи. В **третьей главе** были рассмотрены все существующие в представленных текстах ремарочные элементы — заглавие, список действующих лиц, внутритекстовые ремарки, посвящение. В частности, в параграфе о внутритекстовых ремарках были рассмотрены специфические виды ремарок, присущие непосредственно комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» — немая сцена, эпиграф, а также характеры и костюмы. **Четвертая глава** была посвящена выявлению и исследованию такой фигуры, присущей только драматургическому тексту, как резонер. Было рассмотрено, каким образом резонер выражает точку зрения автора, и какие герои выступают в этой роли. В **пятой главе** мы рассмотрели такую форму выражения авторской позиции, как автокомментарий и выделили два типа — сопутствующие тексты и предисловия. В отдельном параграфе пятой главы были рассмотрены «Приложения» к «Ревизору».

В **заключении** содержится обобщающая информация по всем пунктам исследования и дальнейшие перспективы.

5. Указать предприятие, организацию, по заданию которого выполняется работа:
Национальный исследовательский Томский государственный университет (НИ ТГУ).

6. Перечень графического материала (с точным указанием обязательных чертежей)
Не предполагается.

7. Дата выдачи задания

06.05.2021

Руководитель бакалаврской работы:
Д-р филол. наук, профессор


подпись

О. Б. Лебедева
расшифровка подписи

Задание принял к исполнению

Дарбинян А.М.
подпись студента



АННОТАЦИЯ

В выпускной квалификационной работе «Формы выражения авторской позиции в русской драматургии 18 — первой трети 19 века» рассматриваются различные формы выражения авторской точки зрения в драматургических произведениях XVIII — 1/3 XIX вв., а именно в комедиях А.П. Сумарокова, В.И. Лукина, Д.И. Фонвизина, В.В. Капниста, А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя.

Работа состоит из введения, пяти глав (в третьей главе — четыре параграфа, там же — в третьем параграфе — три пункта, а в пятой главе — три параграфа), заключения, библиографического списка (50 наименований) и приложений.

Во введении даётся краткое обоснование причин, по которым было начато исследование, описаны цели и задачи исследования.

В первой главе мы рассматриваем такую форму выражения авторской точки зрения, как антропонимы, пытаемся понять, какое значение автор вкладывал в используемую номинацию и какое основание для этого имеется в тексте комедии. Во второй главе был осуществлён разбор лексического состава речевых характеристик персонажей комедий, было выявлено условие для стилевой и смысловой дифференциации речи. В третьей главе были рассмотрены все существующие в представленных текстах ремарочные элементы — заглавие, список действующих лиц, внутритекстовые ремарки, посвящение. В частности, в параграфе о внутритекстовых ремарках были рассмотрены специфические виды ремарок, присущие непосредственно комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» — немая сцена, эпиграф, а также характеры и костюмы. Четвертая глава была посвящена выявлению и исследованию такой фигуры, присущей только драматургическому тексту, как резонер. Было рассмотрено, каким образом резонер выражает точку зрения автора, и какие герои выступают в этой роли. В пятой главе мы рассмотрели такую форму выражения авторской позиции, как автокомментарий и выделили два типа — сопутствующие тексты и предисловия. В отдельном параграфе пятой главы были рассмотрены «Приложения» к «Ревизору».

В заключении содержится обобщающая информация по всем пунктам исследования и дальнейшие перспективы.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ВВЕДЕНИЕ	3
II. ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ	9
Глава 1. Антропонимика.....	9
Глава 2. Лексический состав речевой характеристики	23
Глава 3. Ремарки	43
3. 1. Заглавие.....	44
3.2. Афиша	51
3.3. Внутритекстовые ремарки.....	56
3.3.1. Немая сцена	67
3.3.2. Эпиграф	68
3.3.3. Характеры и костюмы.....	69
3.4. Посвящение.....	71
Глава 4. Резонер	74
Глава 5. Автокомментарий	83
5. 1. Сопутствующие тексты	84
5.2. Предисловия.....	87
5.3. «Приложения» к «Ревизору».....	89
III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	93
IV. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	99
V. ПРИЛОЖЕНИЯ	102

I. ВВЕДЕНИЕ

История проявления авторского присутствия в драматических произведениях — эволюционна. Качественно отличается современная драма от классической, в первую очередь, нарастанием авторской активности в тексте драматического произведения. И несмотря на то, что рассматриваемый вопрос весьма продуктивен в контексте изучения форм и приёмов выражения авторского сознания в тексте, а также решения проблем субъектно-объектной организации драмы, тем не менее, исследователи оставляют эту тему менее изученной, отдавая предпочтение эпическим и лирическим произведениям. Это происходит потому, что авторы, выстраивая недраматический текст, могут внедрять в него своё сознание ненавязчиво, через абстрактные отступления, описание природы, оценку героев, так или иначе, присутствуя непосредственно в самом тексте произведения, а не за его пределами. Возможности же автора-драматурга ограничены, так, мы имеем дело лишь с диалогами, живой речью персонажей, куда писатель не может ввести своё авторское «я». В связи с этим возникает трудность — как понять, какой позиции придерживается автор, если в произведении голосом наделены только его герои?

Б.О. Корман в своей теории автора обозначает, что «в драме есть два основных способа выражения авторского сознания: словесный и сюжетно-композиционный»¹. Т.е. автор может передавать свою позицию:

- 1) через речи действующих лиц;
- 2) через расположение и соотношение частей.

Исследуя это проблему, он также затрагивает не только способы выражения авторской позиции, но и определение самого автора. Ближайшим к автору в драматическом произведении является субъект сознания, которому предлежит текст заглавия и список действующих лиц. В непосредственной близости к автору находятся герои-резонёры. Для драмы характерна также ситуация прямого «вторжения» автора в ткань драматического действия, но лишь в том случае, когда намеренно подчёркивается условность происходящего на сцене и в тексте произведения, а сам автор является скорее персонажем, сценической ролью. В классической драме таких случаев крайне мало (тут можно привести в пример лишь гоголевский «Театральный разъезд»), и «согласно кормановской теории, автор в драме проявляет себя лишь как организатор сценического действия».² На самом деле определение роли автора в контексте драматического творчества весьма дискуссионно. В «Словаре театра» Патриса Пави есть три определения понятию «автор пьесы»: «во-первых, это термин, синонимичный терминам «драматург», «помощник режиссёра по литературной части», но

¹ Корман, Б. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 86.

² Фомина, Е.А. Формы авторского присутствия в ранней драматургии Н.В. Коляды.

более употребительный и популярный. После XVII века автор пьесы – человек, роль которого чрезвычайно важна при работе над постановкой спектакля. Во-вторых, автор пьесы, как нарратор, встречающийся в тексте, литературная подмена. Субъект автора можно уловить лишь в сценических указаниях или тексте резонёра. И, в-третьих, автор пьесы — первое звено производственной цепи, формирующее текст сквозь мизансцены, актёрскую игру, конкретное сценическое представление и его восприятие публикой».³

Можно сказать, что автор в мире драматического произведения — истина в первой инстанции. Но и тут он не всесилен. Когда драматург дарит голос своему персонажу, нет никаких гарантий на то, что тот в полной мере сможет продемонстрировать авторскую точку зрения. Отсюда следует вполне логичная тенденция недоверия автора к собственному тексту и попытка его дополнить, застроить вспомогательными блоками информации настолько, насколько читателю необходимо, чтобы понять замысел драматурга.

Толчком к формированию такой «тенденции недоверия» стало вполне реальное явление, связанное с именем Владимира Игнатьевича Лукина. Отождествляя в своих произведениях две реальности (отражённую театральную и действительную житейскую), Лукин выдвигает на передний план, возможно, важнейший аспект актуальности драматических произведений — социальную функциональность. Находя своё полное выражение только при постановке на сцене, драматургический текст должен соответствовать современному уровню общественного сознания. Поэтому в процессе эволюции драма отражает исторически обусловленные изменения социальных, личностных и психологических отношений. «Страсть первых русских зрителей видеть в спектакле ту же жизнь, которую они вели вне театра, была настолько сильна, что спровоцировала невероятно ранний акт самосознания русской комедии. И породила явление недоверчивости автора к своему тексту и недостаточности художественного текста самого по себе для выражения всего того комплекса мыслей, которые в нем заложены», — пишет О.Б. Лебедева⁴. Потребовались вспомогательные элементы, поясняющие текст, поэтому Лукин сопровождал каждый свой текст предисловием — комментарием, основным мотивом которого была «польза для сердца и разума». В своих предисловиях, он обозначил роль театра в обществе (отражать общественный быт с целью искоренения порока и представлять идеал добродетели с целью ее внедрения в общественный быт), предложил конкретные меры по приближению театра к потребностям русской жизни.⁵ Этому способствовали переводы Лукиным иностранных комедий на русский лад.

³ Пави П. Словарь театра. М, 1991. С. 3.

⁴ Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 151.

⁵ История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. //Отв. Редактор Л.М. Лотман. Л., 1982. С. 119.

Однако не только паратекстовые элементы в полной мере могут раскрыть авторскую точку зрения. Более того, существует элемент, и в классической драме достаточно легко вычленив его из общей текстовой канвы, который достаточно успешно транслирует мысли автора и находится непосредственно в составе драматического произведения — это фигура резонёра, как «полноправного персонажа, включаемого в действие комедии, несущего определенную сюжетную нагрузку и позволяющего автору провозглашать свой положительный идеал».⁶ «Ворвавшись» в русскую драматургию посредством создания корпуса дидактической комедии Лукина, впоследствии фигура героя-резонёра станет основным способом автора телепортировать свою непосредственную точку зрения в читательское сознание. Наряду с внедрением в драму фигуры резонёра, Лукин открывает и другой способ выражения авторской позиции. «Переделывая иностранную комедию, «склоняя» ее на «нравы национальные», Лукин, прежде всего, русифицирует имена действующих лиц».⁷ Заслуга первой попытки внедрения в национальную драматургию поэтики русифицированных значащих антропонимов, сразу раскрывающих «сущность» их носителей, очевидно, принадлежит именно ему. Нагляднее всего этот приём можно наблюдать в «Недоросле» Д.И. Фонвизина, где не только имена собственные, но и речь персонажей демонстрирует авторское отношение к ним. «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. Абстрактное, тяготеющее к понятийной сфере слово Правдина, Стародума, Милона и Софьи сопрягает образы этих персонажей с миром духовной жизни и погружает в высокую сферу чистой мысли».⁸ В итоге, получается, что речь положительных персонажей Фонвизина используется для выражения собственных мыслей. С той же целью он, уже после написания комедии, решает дополнить её сюжетно-связанным произведением, побочным текстом, непосредственно отсылающим к первоисточнику — журналом «Друг честных людей, или Стародум». В соотношении с «Недорослем» — это авторское мнение Фонвизина о своих героях, продукт их дальнейшего развития, некое переосмысление. Положительные герои оказываются не такими положительными (Милон изменяет Софье с «презрительной женщиной»). Отрицательные — тоже (Скотинин меняет своё отношение к жизни, потеряв любимую свинью, теперь он чувствует охоту к занятию чем-нибудь).

Таким образом, в нашей классификации мы выделяем пять форм выражения авторской позиции в драматургии, а именно:

1. Антропонимика.

⁶ Там же, с. 123.

⁷ Берков, П. Я. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С.77-78.

⁸ Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 246.

2. Лексический состав речевой характеристики.
3. Ремарки.
4. Герой-резонёр.
5. Автокомментарий.

Так как категория автора и его присутствия в комедийном тексте преимущественно эволюционна, мы обязаны включить в поле нашего исследования фигуру, благодаря которой сформировался русский национальный театр — А.П. Сумарокова, поскольку, несмотря на то, что в его комедиях отсутствуют такие элементы как, например, автокомментарий или очевидный герой-резонёр, а остальные элементы только начинают формироваться, тем не менее для того, чтобы проследить процесс расширения авторского присутствия в драматургическом тексте, необходимо отталкиваться от самых первых успешных опытов. В.И. Лукин, при всей наивности и простоте своего творчества, внёс в драматургию огромное количество новаторских элементов — это и предисловие, и наличие героя-резонёра, и ремарки, более объёмные, чем у Сумарокова, и значащие антропонимы, и зачатки дифференциации героев по их речевым характеристикам, в прочем, присутствующие и в поздних комедиях Сумарокова. Д.И. Фонвизин существенно расширил эти формы проявления авторской точки зрения и первым в истории русской драматургии создал побочный текст, сюжетно связанный с первоисточником (подобное далее можно будет наблюдать, разве что, у Гоголя). В.В. Капнист, по сути, являющийся неким переходным пунктом между XVIII и XIX веками, перенял многие принципы своих предшественников, но также и внедрил свои собственные новаторские приёмы: логически структурированный текст афиши, композиция которой находит переклички непосредственно с текстом комедии, посвящение, зачаток немой сцены (что в дальнейшем также реализуется у Гоголя). Существенно преобразовал понимание фигуры резонера А.С. Грибоедов, наделивший его функциями главного героя и позволивший ему при помощи звучащего слова преобразовывать условную реальность. Н.В. Гоголь, как было отмечено выше, во многом расширил возможности, при помощи которых автор может выразить свою позицию в драматургическом тексте: это и обширные ремарки (характеры и костюмы, немая сцена), и внедрение эпиграфа в структуру текста, и создание целого комплекса побочных текстов — «Приложений».

Актуальность исследования предопределяется следующими факторами:

- отсутствие комплексного и целостного рассмотрения форм выражения проявления плана автора и его точки зрения в драматургических текстах XVIII – 1\3 XIX вв.;
- необозначенность функциональных возможностей всех форм проявления авторского плана;

- интерес к взаимосвязи непосредственно текстов комедий и паратекстовых элементов, примыкающих к первоисточнику.

Объект исследования — всевозможные формы выражения авторского голоса в драматургическом тексте, а именно в произведениях XVIII – 1\3 XIX вв., их особенности, функциональные возможности, становление и эволюция.

Предмет исследования — тексты классических драматургических текстах XVIII – 1\3 XIX вв., в частности, такие элементы драматургических текстов, как заглавие, посвящение, афиша, ремарки, антропонимы, реплики.

Методы исследования: исследовательский, аналитический, системный.

Материалом исследования будут служить следующие репрезентативные драматургические произведения XVIII – 1\3 XIX вв.

1. А.П. Сумароков — «Тресотиниус» (1750), «Опекун» (1765), «Рогоносец по воображению» (1772).
2. В.И. Лукин — «Мот, любовью исправленный» (1765).
3. Д.И. Фонвизин — «Недоросль» (1782).
4. В.В. Капнист — «Ябеда» (1798).
5. А.С. Грибоедов — «Горе от ума» (1825).
6. Н.В. Гоголь — «Ревизор» (1836).

Цель исследования — понять, при помощи каких средств автор внедряет своё сознание в текст драмы, изучить различные формы выражения авторской точки зрения в драматургических произведениях XVIII – 1\3 XIX вв., убедиться в том, как эти формы эволюционируют или наоборот редуцируются.

Цель исследования диктует следующие **задачи**:

- классифицировать формы выражения позиции автора;
- отдельно рассмотреть каждую из форм;
- выявить особенности влияния традиции зарубежной драмы на процесс становления русского национального драматургического корпуса и проявления авторского сознания в ранней русской комедии;
- проследить преемственность и новаторство в использовании различных форм выражения позиции автора;
- выявить черты эволюции или редукции каждой из форм выражения.

Научная новизна состоит в следующем:

- разработана уникальная целостная классификация форм выражения авторского голоса;

- комплексно исследованы существующие формы выражения в драматургии XVIII – 1\3 XIX вв.;

- учтены такие представители русского национального корпуса, как В.И. Лукин и В.В. Капнист, часто упускаемые исследователями в исследованиях, посвящённых драматургии XVIII веков.

Структура выпускной квалификационной работы определяется спецификой её целей и задач. Работа состоит из введения, пяти глав (в третьей главе — четыре параграфа, там же — в третьем параграфе — три пункта, а в пятой главе — три параграфа), заключения, библиографического списка (50 наименований) и приложений.

Во **введении** даётся краткое обоснование причин, по которым было начато исследование, описаны цели и задачи исследования.

В **первой главе** мы рассматриваем такую форму выражения авторской точки зрения, как антропонимы, пытаемся понять, какое значение автор вкладывал в используемую номинацию и какое основание для этого имеется в тексте комедии. Во **второй главе** был осуществлён разбор лексического состава речевых характеристик персонажей комедий, было выявлено условие для стилевой и смысловой дифференциации речи. В **третьей главе** были рассмотрены все существующие в представленных текстах ремарочные элементы — заглавие, список действующих лиц, внутритекстовые ремарки, посвящение. В частности, в параграфе о внутритекстовых ремарках были рассмотрены специфические виды ремарок, присущие непосредственно комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» — немая сцена, эпиграф, а также характеры и костюмы. **Четвертая глава** была посвящена выявлению и исследованию такой фигуры, присущей только драматургическому тексту, как резонер. Было рассмотрено, каким образом резонер выражает точку зрения автора, и какие герои выступают в этой роли. В **пятой главе** мы рассмотрели такую форму выражения авторской позиции, как автокомментарий и выделили два типа — сопутствующие тексты и предисловия. В отдельном параграфе пятой главы были рассмотрены «Приложения» к «Ревизору».

В **заключении** содержится обобщающая информация по всем пунктам исследования и дальнейшие перспективы.

Глава 1. Антропонимика

Основоположником русской драматургической традиции справедливо можно назвать А. П. Сумарокова. Он, по сути, стоял у истоков нового русского театра и дал начало поступательному процессу развития национальной драматургии. Но нельзя сказать, что до второй половины XVIII в России театр не существовал вовсе. Самой первой пьесой, поставленной в России, было «Артаксерксово действо», написанное по указу царя Алексея Михайловича в 1672 году. Однако создана она была на основе библейского сюжета на немецком языке и длилась 10 часов, без антракта. Популяризации демократического театра это не особо помогло.

Об иных попытках приобщения русского зрителя к театру пишет Ю. Стенник в своей статье «Сумароков-драматург». Например, по указанию Петра I «в Москве на Красной площади был открыт публичный театр, где с 1702 по 1706 год давала представления немецкая труппа под управлением И.-Х. Кунста»⁹. Её репертуар отличался спонтанным характером, в основном его составляли мелодраматичные, назидательные пьесы второстепенных драматургов. Но, очевидно, попытка создания театра на подобной основе оказалась несостоятельной, так как подобные спектакли никак не соприкасались с русской действительностью, к тому же актёры практически не знали русского языка.

Другое направление, формировавшее интерес к театру в первой трети XVIII века, было связано с деятельностью так называемых «школьных театров» при духовных учебных заведениях, семинариях. Такой театр возник в конце 1690-х годов в Москве, в стенах Славяно-греко-латинской академии. Однако и эта попытка оказалась бесперспективной, что обнаружилось в середине следующего века. Школьный театр развивался в исключительно педагогико-просветительском направлении. Основной целью такого неординарного и показательного способа обучения было знакомство семинаристов с догматами христианства и воспитание в них коммуникационных навыков для будущей церковной службы. «Сюжеты для школьных драм авторы заимствовали из Священного писания, иногда перемежая их событиями гражданской истории. Но естественная ограниченность зрительского контингента школьного театра и явная консервативность утверждавшихся в нем драматургических принципов делали его далёким от запросов широкого светского зрителя»¹⁰.

⁹ Стенник, Ю.В. Сумароков-драматург [Электронный ресурс] // Сумароков А.П. Драматические сочинения. – Л., 1990. - Режим доступа: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0250.shtml

¹⁰ Там же.

Ещё одно направление в развитии русской драматургии первой половины XVIII века было связано с удовлетворением зрелищного интереса городских низов и крестьянства. Речь идёт о репертуаре народного балаганного театра, функционировавшего на ярмарках и на народных празднествах во время святок и масленицы. В репертуар этого театра входило множество шуточных сценок, интермедий, перешедших на подмостки балаганов из школьного театра. Стихией разыгрываемых сценок был смех. Нередко за фарсовостью проглядывала социально окрашенная сатира. Традиции народного балаганного театра и комедии дель арте по-своему сказались на ранних комедийных опытах Сумарокова, нередко отличающихся сатирическим звучанием.

Так или иначе, всё вышесказанное доказывает, что общество той исторической эпохи остро ощущало драматизм своего времени. На психологическом и социальном уровнях оно было готово к появлению собственного театра, основу которому и заложил А.П. Сумароков, создавший национальный театральный репертуар.

Несмотря на то, что литературное наследие Сумарокова велико и необычайно разнообразно, мы остановимся на исследовании непосредственно его комедиографии. Условно можно разделить творчество Сумарокова в контексте жанра комедии на три периода: это комедии 1750-х годов, по своей тематической специфике близкие скорее к жанру памфлета, комедии 1765-1868-х годов, в которых уже начинают оформляться некоторые чисто драматические категории (интрига и характеры), и пьесы 1770-х годов, в которых угадываются некоторые особенности комедии нравов.

Основополагающая задача комедии, по мнению Сумарокова, заключалась в назидательности, улучшении общественных нравов и исправлении человеческих пороков. К достижению подобного эффекта он и стремился, заявляя в «Эпистоле II (О стихотворстве)»:

Свойство комедии — издевкой править нрав;

Смешить и пользоваться — прямой ее устав.¹¹

Но проблема заключалась в том, что на начальных этапах ему не на что было опереться, кроме как на европейскую традицию. Именно с этим связаны многочисленные заимствования принципиальных особенностей комедии дель арте (построение фабулы, тематика, персонажи-типы). Но то, что нас интересует конкретно сейчас — антропонимы, очевидно заимствованные из европейской культуры. В XVIII веке идет интенсивное формирование ономастического поля, складывается новый для русской культуры разряд

¹¹Сумароков, А.П. Две эпистолы // Сумароков А.П. Избранные произведения. М., 1957. С. 121.

ономастики — литературные имена, включающий в себя имена нарицательные и собственные, значащие антропонимы. На примере комедиографии Сумарокова мы можем проследить усвоение общеевропейского антропонимического культурного тезауруса, и шире, в драматургии XVIII века вообще, — происходит актуализация и переоценка уже существующего фонда. Антропоним, находясь в художественном контексте, преобразуется на грани со словотворчеством и наделяется конкретной семантикой.

Как жанровая специфика комедий Сумарокова проходит через ряд изменений в зависимости от определённого периода творчества, так в этой эволюционной парадигме усложняются и антропонимы, которые он использует. Так, в комедиях 1750-х годов, а это, напоминая, первый опыт написания комедий, Сумароков в качестве антропонимов использует условно-театральные имена, заимствованные из европейской культуры и подчёркивающие некую гротескность сумароковской манеры. Однако делает он это не совсем поверхностно, в наименовании персонажей конкретными именами прослеживается некая система, он:

1) основываясь на принципах итальянской комедии дель арте, наделяет своих героев именами в соответствии с их типом-маской (например, ловкие слуги — Кимар в «Тресотиниусе» и «Пустой ссоре», Арлекин в «Чудовищах»). Таким образом, осуществляется ориентация на культурную память. Данные антропонимы призваны возбудить в зрителе ассоциацию с уже существующим амплуа и таким образом получить о персонаже какие-то предварительные сведения;

2) использует ассоциативную реминисценцию (например, Брамарбас, офицер самохвал, чьё имя, как и весь облик, заимствованы Сумароковым из комедии Л. Хольберга «Брамарбас, или Хвастливый офицер». Восходит он, к слову, к персонажу-маске комедии дель арте — Скарамучче (или иначе Скарамуш). Маска Скарамуччи — тип хвастливого вояки, близкий по духу хвастливому воину Плавта. Он существенно приукрашивает свои подвиги, не следит за словами, но как только дело доходит до драки, он трусливо сбегает или, если не успеет сбежать, получает по заслугам);

3) видоизменяет или выдумывает имена самостоятельно, руководствуясь при этом определённой целью (например, Бобембиус и Ксаксоксимениус — вычурные прозвища, преобразованные по латинским словообразовательным моделям и указывающие на чрезмерную претенциозность и нарочитую учёность персонажей).

Для комедии масок, таким образом, характерно то, что определенным типам персонажей соответствовал ряд конкретных антропонимов, прочно укоренившихся в

сознании зрителей, наблюдавших вереницу Оронтов и Дорантов в каждой второй комедии.

Это и определяет выбор антропонимов в ранних пьесах Сумарокова. Но, кстати говоря, не только антропонимы, но и непосредственно сам состав комических персонажей определяется тем же составом персонажей-масок дель арте. Если разложить комедию «Тресотиниус» на основе имеющихся в ней действующих лиц, то в каждом герое можно разглядеть устойчивую маску. Оронт — маска Панталоне — переосмысленный своеобразный венецианский купец, богатый старик, желающий выгодно выдать свою дочь замуж. Клариса и Дорант — тип «влюблённых», Кимар — «хитрый слуга». Тресотиниус, имя которого восходит к комедии Мольера «Учёные женщины», в которой объектом осмеяния был педант Триссотен (дословно — трижды дурак), — это маска «доктора», псевдоучёного.

Если имена остальных героев комедии носят сугубо условный характер, то наименование заглавного героя очень даже принципиально. Всё, за исключением как раз-таки наличия маски учёного-педанта, характеризуется театральностью и трафаретностью. Интрига, как таковая, отсутствует, и необходимость конфликта обнаруживает себя в обличении конкретного лица, угадываемого за главным героем комедии, которая, по сути, является памфлетом против Третьяковского, причём очень прямолинейным и недвусмысленным. Остальные же герои-маски служат своеобразной декорацией, за их условностью не стоит какая-то социальная типология.

Но с развитием жанровой манеры комедии, менялись и художественные особенности. «Шесть комедий Сумарокова 1764-1768 гг. заметно отличаются от первых трех, хотя многое в них — прежнее; прежним в основном остается метод условного изображения, отсутствие жизни на сцене, даже чаще всего условные имена — Сострата, Ниса, Пасквин, Палемон, Дорант».¹² Однако, что существенно — попытка Сумарокова создать интригу, но не искусственную, как в «Тресотиниусе», подтекст которого прозрачен. В «Опекуне» сюжет выстраивается вокруг фигуры Чужехвата и приправляется любовным конфликтом. Что интересно, герой, выведенный в заглавие, т.е. Опекун — единственный в этой комедии наделён потенциально значимым именем — Чужехват, указывающем на пристрастие героя присваивать себе вещи, ему не принадлежащие (например, имение или любовь Нисы). То есть, тут опять же, концентрация внимания направлена на один конкретный образ, на что указывает и нетривиальность имени, остальные же персонажи необходимы для фикции сюжета, и наличия интриги, которую Сумароков развязывает при

¹² Гуковский, Г.А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 157.

помощи мотива узнавания сокрытой правды и вмешательства внешней силы — своеобразной *deus ex machina* в лице Секретаря.

Так или иначе, но наличие заимствованных имён в тексте комедий придавало им «какой-то нерусский характер, особенно усиливавшийся в связи с введением таких условностей, как заключение браков при посредстве подьячего, а не так, как на самом деле было в России. Все это в следующем же десятилетии стало вызывать протесты со стороны молодых комедиографов».¹³ Наверное, поэтому в комедиях третьего периода в тотальную условность комедийной действительности резко врываются какие-то определённые национальные черты, что проявляется уже на уровне антропонимики.

В комедии «Рогоносец по воображению» есть два персонажа, чьи имена можно абсолютно точно назвать значащими: это заглавный герой — Викул, он же «Рогоносец», и его жена Хавронья. В труде Успенского «Мена имени в России в исторической и семиотической перспективе» имя Викул синонимично определению «растяпа»¹⁴. В какой-то степени такая характеристика имеет место, поскольку осознание того, что жена героя изменяет ему, и те подтверждения, которые его в этом убеждают, совершенно нелепы и глупы по сути своей. Можно сказать, они безосновательны и наивны.

Хавронья — это народно-разговорный вариант старинного женского имени Феврония. Оно имело и нарицательно-сниженное значение: Хавроньей называли домашнюю свинью. В комедии неоднократно подчеркивается близость главной героини к миру животных, что находит свою приближённость к фонвизинским Скотининым. Хавронья любит поесть, о чём неоднократно сообщает, в самых красочных подробностях описывая блюда (с морковью пироги, пирожки с солеными груздями, левашники с сушеной малиной, фрукасе из свинины с черносливом, французский пирог из подрукавной муки и т.п.), и, будучи дворянкой, сама кормит свиней.

Так, тенденция в назывании персонажей определёнными именами у Сумарокова терпит, хоть и незначительные, но всё же изменения. Если в ранних комедиях он использует исключительно условные традиционные имена, присущие итальянским комедиям *дель арте* или взятые из французских комедий, и придумывает имена-пародии, то далее принцип усложняется, начинается процесс выборочной семантизации наиболее важных антропонимов.

¹³ Берков, П. Я. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 38.

¹⁴ Успенский, Б. А. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе // Избранные труды. М., Т. II. 1994.

Как уже было сказано ранее, пристрастие Сумарокова называть своих героев нерусскими именами, вызвало массу негодования в среде молодых комедиографов, среди которых был и В.И. Лукин. «Он резко выступает против комедий Сумарокова 1750-х годов, строившихся в значительной мере на принципах итальяно-французской комедии и сохранявших условные комедийные имена, отношения и «нравы»¹⁵. Он же становится зачинателем традиции внедрения в драматургический текст значащих антропонимов.

«Говорящие» фамилии сразу определяют отношение читателя/зрителя к их носителям. Он перестает быть беспристрастным свидетелем разыгрывающихся на сцене событий, становясь их непосредственным участником. Автор таким образом лишает нас возможности субъективной оценивания героев и их действий, оставляя за собой право «вынесения приговора». Кроме того, традиционное разделение персонажей на положительных и отрицательных, присущее классицистической драме, обуславливает такое же чёткое деление и в разделе антропонимики. То есть, с самого начала читателю говорится, где отрицательные персонажи, а где положительные. И роль читателя сводится к тому, чтобы увидеть тот идеал, к которому надо стремиться.

В 1764 году, В. И. Лукин написал комедию «Мот, любовь исправленный», в которой вывел на русскую сцену персонажей с весьма характерными именами, выстраивая два параллельных семантических полюса. Один, светлый полюс этого произведения составляют Добросердов и Правдолюбов. «Герой мой Добросердов, как мне кажется, впопалню имеет доброе сердце и с ним соединенное легкоеверие» — пишет Лукин в Предисловии к комедии, тем самым подчёркивая буквальность и особую значимость подаренной герою фамилии. Другой полюс, резко противопоставленный этим персонажам, — Злорадов, Безотвязный, Пролазин. Некоторые герои проявляют себя сугубо в рамках своего наименования, не представляя из себя ничего другого:

ВАСИЛЕЙ.

Пожалуй, не ходи за мною. Я посмотрю, не проснулся ли барин; а ежели проснулся, так и о тебе доложу.

ДОКУКИНЪ.

Спасибо на твои доклады; я и без них пойду за тобою.

ВАСИЛЕЙ.

¹⁵ Берков, П. Я. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 72.

И! как тебе не стыдно! Ты ведь всегда понапрасну *скучать* любишь (I, 2).¹⁶

Так, фамилия Докукин, очевидно, происходит от глагола «докучать» — надоедать, беспокоить. Это характерология в чистом виде, ни один персонаж не выходит за пределы своей номинации, проявляя себя так, как было заявлено изначально. Особым принципом Лукина, а иначе говоря, основанием для наименования героев было «знаешь фамилию — знаешь персонажа». Таким образом, этот классический принцип деформировал имена в своеобразные этикетки, с помощью которых автор легко и доступно мог донести свою мысль до читателя и зрителя.

Казалось бы, нагляднее всего этот же приём можно наблюдать в «Недоросле» Д.И. Фонвизина. Но общее основание для номинации персонажей там существенно сложнее. Тринадцать героев пьесы драматург также делит на два полюса — вещный и понятийный, однако следует отметить, что не всех персонажей «Недоросля», исходя из их имен, можно отнести к «положительным», какими являются герои понятийного полюса, или «отрицательным» (вещный полюс). Например, фамилия Цыфиркин является лексически нейтральной и говорит лишь о роде занятий героя, но, с другой стороны, это герой, обладающий неоднозначностью, поскольку семантика его фамилии может относить его и к вещному, и к понятийному полюсу, так как цифра может пониматься и как понятие, и как вещь. То есть, цифра — как нечто, существующее в денежно-предметном эквиваленте, и цифра — как знак, синоним понятия «число». В своих репликах, конечно, Цыфиркин эту двусмысленность и неопределённость рассеивает, утверждая, что он «за службу деньги брал, по-пустому не брал и не возьму» (V, 6).¹⁷

И, переходя непосредственно к ключевым фигурам комедии: имя Митрофан (греч. Μιτροφάνης) — мужское имя греческого происхождения («матерью явленный»). Так, становится очевидна его привязанность к матери уже на семантическом уровне. Фонвизиним это рассматривается, конечно, не в положительном ключе. Молодой дворянин, находящийся под покровительством своей родительницы, не желающий учиться, проявляющий слабость духа и не имеющий достойной цели в жизни, явно относится к отрицательным персонажам. Уже после выхода комедии данное имя стало нарицательным для обозначения лени и невежества.

¹⁶ Лукин, В.И., Ельчанинов Б.Е. Сочинения и переводы. СПб., 1868. Здесь и далее текст комедии «Мот, любовью исправленный» цитируется по этому изданию с указанием номера действия римской, номера явления — арабской цифрой в скобках.

¹⁷ Фонвизин, Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.-Л., 1959. Здесь и далее текст комедии «Недоросль» цитируется по этому изданию с указанием номера действия римской, номера явления — арабской цифрой в скобках.

Галерею отрицательных персонажей с выразительными именами–характеристиками продолжают Простаковы, Скотинин, Вральман.

Простакова и Простаков — родители Митрофана. Их фамилия, очевидно, произошла от прилагательного «простой», указывающего, в первую очередь — на простоту души, а отсюда и на бедный духовный мир героев. Г-н Простаков — человек не самый благоразумный, не имеющий своего мнения, потакающий своей жене. Но, в отличие от неё, наделён именем — Терентий (от лат. Terens — «трущий»), которое пришло в Россию из Византии, где таким именем нередко называли помощников и младших художников, работавших в мастерских великих мастеров живописи и фрески¹⁸. В «Недоросле» Простаков буквально выступает помощником в «злодеянии», утверждая, однако, что он: «Без вины виноват!»

Но, конечно, нельзя утверждать о тотальной однозначности фигуры Простакова, поскольку ни одна его реплика не может трактоваться в одном конкретном значении. Несмотря на то, что ему отводится не самое большое место в тексте комедии, тем не менее, каждая его реплика может интерпретироваться совершенно неоднозначным образом, отсюда следует вывод, что он вовсе не такой «простой», как может показаться. Его персонаж, скорее всего, восходит к амплуа шута-простачка, которому дано право изрекать горькую правду. К Простаковой это не относится, поскольку данную фамилию она получила после замужества, в девичестве же принадлежала роду дворян по фамилии Скотинины. И, тем не менее, оба наименования дают яркое представление об их обладательнице: уже обретенная «простота» и ранее имеющееся «скотство» образуют некий синтез, и мы получаем персонажа невежественного, своенравного, корыстного и этот список можно было бы продолжить. Но стоит также упомянуть, что семантика обретенной фамилии играет значительную роль в судьбе её обладательницы, поскольку в конце комедии зрителю и читателю становится жаль именно Простакову. И в этом контексте следует вспомнить также и сон Митрофана, рассказывая о котором, герой жалеет свою мать, уточняя: «ты так устала, колотя батюшку» (I, 4). Отсюда следует, что нельзя буквально толковать значение имён персонажей, среди отрицательных героев нет ни одного однозначного.

Положительные герои комедии — Милон, Правдин, Стародум и Софья. Имя Милон произошло от слова «милый, любимый». Причём, «милый и любимый» не только для Софьи, но и для некой «презрительной женщины», с которой Милон изменяет своей возлюбленной, и о чём говорится в журнале «Друг честных людей, или Стародум». Но это

¹⁸ Супранская, А. В. Современный словарь личных имён. М., 2005. С. 210.

конкретно в русском сознании имя Милон разлагается на два корня «мил» и «он». В сущности, у этого имени могло быть и иное значение. Возможны ассоциации с древнегреческим атлетом и победителем Олимпийских игр Милоном Кротонским, поскольку имя Милон всё-таки имеет греческое происхождение. В тексте комедии герой, действительно, проявляет себя, как человек сильный, благородный и мужественный, отсюда возможная реминисценция к Милону Кротонскому может иметь достаточно логичное обоснование.

Правдин — чиновник, давний друг Стародума, от лица правительства посланный к Простаковым в дом, чтобы принять в опеку ее имение и деревни. Фамилия «Правдин», образованная от слова «правда», свидетельствует о том, что герою явно претит любое проявление бесчестия, несправедливости и лукавства. Софья — в переводе с греческого языка означает «мудрость», «премудрая». Она действительно разумная и мудрая девушка, много читает. Развитию нравственных качеств Софьи благоприятствуют философские разговоры со Стародумом об уме и совести, богатстве. Стародум — дядя Софьи, его имя состоит из двух корней — «стар» от «старый, старший» и «дум» от «думы» — воплощение мудрости старших поколений. В действительности же, «старые думы» этого героя восходят к идеалам петровских времён, что в екатерининскую эпоху Просвещения вовсе не является чем-то устаревшим, а совсем наоборот.

Соответственно, основание для номинации персонажей определяется их отношением к двух опорным центрам — вещному и понятийному. Если персонажи понятийного спектра достаточно однозначны в контексте непосредственно текста комедии (мы сейчас не берём в учёт побочный текст «Стародум, или друг честных людей»), то героев вещного полюса нельзя определять, как сугубо отрицательных, они гораздо многомернее именных характеристик, которыми наделены.

Комедия В.В. Капниста «Ябеда», потенциально очень близкая к фонвизиновскому «Недорослю», унаследовала некоторые её художественные особенности, в том числе и установленную парадигму номинации персонажей. Для начала стоит отметить хотя бы факт заимствования имени главной героини, которое, между прочим, в русской комедиографии будет не последним. Капнист, как и Фонвизин (как и Грибоедов в недалёком будущем) наделяет свою героиню именем София. О близости двух этих героинь свидетельствует практически идентичная сюжетная линия, связанная с попыткой выдать девушку замуж без её на то воли. К слову, если перескочить чуть вперёд, к грибоедовскому тексту, то можно обнаружить, что героиня «Горя от ума» обладает двумя номинациями — Софья в составе Афиши и София непосредственно в тексте комедии. Эта

особенность может иметь принципиальную важность, поскольку Софьей обозначена героиня Фонвизина, а Софией — Капниста. Грибоедовская Софья (или София) стремится стать сразу и той, и другой, но, будучи подверженной влиянию общества, в которое она помещена, ей это не удаётся.

Не беря в учёт различия тематики и проблематики комедий Капниста и Фонвизина, стоит подчеркнуть их близость в плане раздвоения художественной образности. Основанием для номинации персонажей «Ябеды» снова служит дифференциация мирообраза на два плана — вещный и духовный. Только в данном случае вещный спектр практически полностью заполняет собой всё пространство комедии, что выражается в существенном превалировании персонажей отрицательных. И даже герой, наделённый фамилией Добров, не столь однозначен, как может показаться на первый взгляд, поскольку существительное «добро», производной от которого и является эта фамилия, может употребляться в двух разных значениях. «Добро» как понятие абстрактное, значащее нечто положительное и «добро» в значении «имущество». Это принципиально, поскольку именно Добров предлагает Прямикову рецепт успешного решения его судебной тяжбы — дать взятку:

Прямиков

Но чем же мне начать? Я, право, так расстроен...

Добров

Из слов, сударь, моих могли вы то понять,

Что нечем тут начать, как тем, что дать да дать (I, 1).¹⁹

И даже несмотря на то, что сам герой обладает достаточным количеством положительных нравственных качеств и сам отказывается от предложенного ему кошелька, тем не менее, он в какой-то степени смиряется со сложившейся ябеднической системой, разумея, что от этого никуда не уйти и не избавиться: «И чтоб насущного вам хлеба не лишиться, то должно с ябедой как ни на есть сойтиться» (I, 1).

Именно словами Доброва характеризуется каждый винтик, составляющий этот взяточнический механизм, причём Капнист использует весьма интересный приём для экспозиционирования персонажей. Следуя логике афиши, он вкладывает в реплики Доброва описание всех представленных в комедии отрицательных героев и обыгрывает всё это в вопросно-ответной форме изложения. Это буквально можно считать зачатком

¹⁹ *Капнист, В.В.* Собр. соч. в 2 томах. Академия наук СССР.: М.-Л., 1960. Т. 1. Здесь и далее текст комедии «Ябеда» цитируется по этому изданию с указанием номера действия римской, номера явления — арабской цифрой в скобках.

ремарки «Характеры», которая в дальнейшем появится у Гоголя. Уже наделив своих героев говорящими фамилиями, а значит, дав полноценное основание для оценки конкретного персонажа, Капнист, тем не менее, эксплицирует значимую характеристику в этом экспозиционном диалоге Доброва и Прямикова. Например, для описания заседателя гражданской палаты Радбына, используется эта реплика: «В одном из них души хотя немножко знать; // Так что ж? Лих та беда, что не горазд читать, // Писать и поготовь, а на словах заика; // И так, хотя б и рад, помеха лих велика». Это совершенно избыточная характеристика, поскольку в дальнейшем читатель может сам, лично, убедиться в этом, когда фигура Радбына внедряется в сюжет. Тенденция недоверия автора к смыслопорождающему потенциалу собственного текста, таким образом, находит своё начало в творчестве Капниста, а затем достигает своей кульминации у Гоголя.

Прием «говорящих» фамилий — один из излюбленных приемов и Грибоедова. Причём порой мотивировка названия конкретного героя конкретным именем совершенно очевидна. Можно утверждать, что общее основание номинации героев связано с мотивом говорения и слушания, понимания/непонимания, что напрямую апеллирует к стержневой проблематике «Горя от ума» — коммуникативной.

Граф Тугоуховский фактически глухой, Скалозуб к месту и не к месту острит и хохочет — «скалит зубы», Молчалин действительно по большей части молчит. В этом же ряду находится и Репетилов: этимология его фамилии прозрачна — от франц. *repeater* — «повторять», что в какой-то степени снова апеллирует к мотиву говорения — Репетилов дублирует не только образ действия, но и речевой образ, что актуализируется посредством его же реплики: «Шумим, братец, шумим» (IV, 4). Важным оказывается не смысл повторяемых речей, а само наличие дубликации, воспроизведения акта говорения.

Номинация почти всех героев, смысл их значащих фамилий — связаны с семантикой говорения и слушания. У них умная мысль не находит отклика, ибо они глухи к разуму. «И слышат, не хотят понять», говоря словами одной из героинь комедии, Лизаньки. Чацкий же — воплощение Слова, пытается заставить своих собеседников не только слушать, но и отвечать. Достаточно сложно выстроено его имя. Фамилию героя можно толковать по-разному, отталкиваясь непосредственно от её первоначального варианта «Чадский»:

Версия первая: фамилия указывает на возможный прототип главного героя драмы — Петра Яковлевича Чаадаева. На это указывают некоторые совпадения биографических данных (оба были объявлены сумасшедшими). Известно также, что фамилию Чаадаева нередко произносили и писали с одной «а» — «Чадаев».

Версия вторая: образовано от слова «чад», что тоже можно толковать по-разному. «Чад», как нечто, одурманивающее, что-то, что помутняет рассудок. В случае с Чацким — это его слепая любовь к Софье. «Ну вот и день прошел, и с ним \\\ Все призраки, весь чад и дым \\\ Надежд, которые мне душу наполняли» (IV, 3). Также «чад» можно понимать как «едкий дым»; в этом случае Чацкий является тем, кто его развеивает, подвергая сомнениям многие устоявшиеся идеи.

Версия третья: учитывая пристрастие Грибоедова к заимствованиям из иностранных языков, можно предположить, что фамилия была образована от французского слова «chaud» — «жаркий», «горячий». В тексте комедии эта версия актуализируется посредством множественного использования Грибоедовым эмотивной ремарки «с жаром» применительно к фигуре Чацкого.

Принципиально имя Платона Горича, в нём прослеживается прямая связь с наименованием комедии. Платон — древнегреческий философ, олицетворение ума, Горич — образовано от «горе». Ум и философия в имени Платон сочетается с понятием «горя». Такая глубокая символичность не свойственна «говорящим» фамилиям в классицизме. Грибоедов лишь формально сохраняет классические рамки, наполняя их социально-психологическим содержанием.

Совершенно особым способом можно интерпретировать антропонимическую составляющую комедии Гоголя «Ревизор» через мотив зеркальности, который играет немаловажную роль в тексте. Как было замечено О.Б. Лебедевой²⁰, мотив этот реализуется на всех уровнях комедии, как основополагающий аспект гоголевского мирообраза. Соответственно, это отражается и в сфере антропонимики.

Первое, что стоит отметить — наличие двойных фамилий: Сквозник-Дмухановский и Ляпкин-Тяпкин. Конечно, каждая из них несёт смысл сама по себе, но наиболее важен сам факт удвоения фамилии. Что касается двойной фамилии городничего, то о ней в книге «Современные русские фамилии» читаем: «Сквозник (по Далю) в переносном значении «хитрый пройдоха», «опытный плут», в прямом значении — «сквозняк», «сквозной ветер». Дмухати по-украински значит «дуть». Двойная фамилия в данном случае оказывается двойным намёком на «продувное мошенничество», растрату казенных денег, тем самым, вероятно, указывает на один из главных пороков персонажа — казнокрадство. Судья Ляпкин-Тяпкин, очевидно, выполняет свою работу без усердия, и, вероятнее всего,

²⁰ Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII - первой трети XIX веков. М., 2014. С. 421.

судебные разбирательства проходят не совсем качественно или, грубо выражаясь, «тяп-ляп».

О повсеместной зеркальности свидетельствует ряд других фактов: огромное количество персонажей, наделённых именем Иван и производных от него отчеств (Иван Кузьмич, Петр Иванович, Иван Александрович, Иван Лазаревич, Степан Иванович), удвоенные буквы в именах (например, еврейское имя Аммос должно писаться с одной буквой «м» — Амос, или отчество Филиппович, которое в редакции первого издания писалось с одной буквой «п»), удвоенные имена и отчества (Лука Лукич, Антон Антонович). Подчёркивая сходство двух «городских помещиков» Добчинского и Бобчинского, Гоголь хитроумно делает их полными тезками (Пётр Иванович), а в фамилиях меняет лишь одну букву, что опять же отсылает нас к мотиву зеркала, поскольку оба этих персонажа настолько похожи, что непонятно кто является отражением, а кто отражаемым.

Зеркальность имеет непосредственную связь и с мотивом переворачивания, который можно проследить, если сравнить редакцию первого издания «Ревизора» с последней: инициалы Хлестакова в первой редакции — Александр Иванович, в последней же — Иван Александрович. Происходит некая перемена семантической доминанты, которая сопутствует именам Иван — т.е. «помилованный богом» и Александр — «защитник». Сакральные мотивы теперь присутствуют непосредственно в личном имени героя, а не только родовом.

Тем не менее, фамилия Хлестакова тоже обладает долей сакральности. Несмотря на дискуссионность словообразования, фамилия эта по своей форме содержит отсылку к глаголу «хлестать». Для авторской интерпретации «Ревизора», представленной в «Развязке «Ревизора», характерна ассоциативная связь этого глагола с перенесением наказания телесного в духовный аспект: суд человеческий сменяется судом Божиим. Исполнение наказания поручено не ложному ревизору Хлестакову, а истинному — Совести, под которой понимается Бог. Этимологизирование фамилии Хлестаков приводит к ее интерпретации в значении «бить, наказывать», как в административно-карательной, так и апокалиптической интерпретации. Но также можно фамилию Хлестаков интерпретировать в её низовом варианте, соотнеся ее с глаголом «ухлёстывать», чем наш герой и занимается, по сути, когда пытается произвести впечатление на Анну Андреевну и Марью Антоновну.

Таким образом, говорящие имена, в русской литературе начиная от Лукина и заканчивая Гоголем, проходят в своём становлении и развитии через ряд этапов. В ранних

комедиях Сумарокова используются имена условные, маркирующие конкретный тип персонажа, восходящий к комедии дель арте. В более зрелом творчестве он этот принцип усложняет, наделяя наиболее важных персонажей оригинальными значащими антропонимами. Лукин, с одной стороны характеризует героев, с другой даёт читателю (зрителю) нравственные ориентиры. У Фонвизина и Капниста основанием для номинации служит тот двоящийся мирообраз, который они создают в своих комедиях и, конечно, характерология. Общая динамика движется от дидактики к скрытому автокомментария замысла. Наивные фамилии типа Добросердова и Злорадова сменяются более психологически сложными и обоснованными Чацкими и Фамусовыми. В какой-то момент этот приём достигает своего пика, становится предметом моделирования общего творческого мирообраза, как у Гоголя. И, потенциально, к концу XIX века говорящие имена ещё более усложняются, соотносятся с героями пьес сложными ассоциативными связями, но, однако не исчезают из отечественной драмы, так как по природе своей обречены прямо или опосредованно называть и, так или иначе, характеризовать героев литературных произведений.

Глава 2. Лексический состав речевой характеристики

Следующий уровень в изучении форм выражения авторской позиции в драматургическом тексте можно определить, как «лексический состав речевой характеристики», так как он логично вытекает из предыдущего уровня, связанного с наименованием персонажа значащим именем с целью сообщить о нём конкретную информацию. Но для того, чтобы перейти к анализу лексического состава речевых характеристик героев комедий Сумарокова, стоит первоначально обратиться к его эстетическим воззрениям касательно русского языка и того, как он должен функционировать в литературном творчестве.

В своей Эпистоле I «О русском языке» Сумароков заявляет: «Быть должно без затей и кратко сочиненно, \\\ Как просто говорим, так просто изъясненно».²¹ Так, он выступает против нарочитого усложнения литературного языка, считает основным его достоинством ясность и простоту слога, его неискusstвенность. Объектами же своих нападков он избирает М.В. Ломоносова и В.К. Тредиаковского, осуждая их ориентированность на высокий слог с его излишней фигурностью речи, высокопарностью и словесным изобилием. В свою очередь Сумароков стремится придать речи своих героев натуральность и естественность, что и находит своё воплощение в его художественном творчестве. Особенно ярко это проявляется на лексическом уровне текстов комедий. Сумароков вводит в текст разговорно-просторечные слова, пословицы и поговорки. Как, например, в комедии «Рогоносец по воображению», изобилующей множеством пословиц:

Хавронья. <...> Бывает и на старуху проруха. (I, 6)

<...> для милого дружка и сережка из ушка. (I, 7)

<...> не красна изба углами, красна пирогами. (I, 9)

Викул. Да есть пословица, что гром-ат гремит не всегда из небесной тучи, да иногда и из навозной кучи. (I, 13)

Викул. А кто старое помянет, тому глаз вон (III, 9).

Как уже было сказано ранее, Сумароков является основоположником русского национального театра, однако возникновение в творчестве Сумарокова непосредственно жанра комедии не было самоцелью обращения писателя к такому роду литературы, как драма. Если его трагедийное творчество в какой-то степени можно назвать осознанным, поскольку необходимость создания комплекса русской драматургии было продиктовано драматизмом того времени, то комедиография Сумарокова носит несколько иной

²¹ Сумароков, А.П. Две эпистолы // Сумароков А.П. Избранные произведения. М., 1957. С. 113.

характер. Причиной, по которой жанр комедии возник в творчестве драматурга, была литературная полемика с Тредиаковским, раскритиковавшим первую трагедию Сумарокова «Хорев». Поэтому характер комедий Сумарокова 50-х годов и отличается памфлетно-сатирическим звучанием, демонстрируя не образец нового жанра на русском драматургическом поприще, а инструмент для достижения конкретной цели — осмеяния, или лучше сказать, обличения литературного противника. В связи с этим, «памфлетный характер первых комедий Сумарокова определял и манеру «построения» языка главных персонажей».²²

Соответственно, лексический фон первых комедий составляют, в основном, элементы, являющие собой ничем не прикрытую пародию на стилевую манеру Тредиаковского. Заглавный герой «Тресотиниуса», прототипом которого является Тредиаковский, как уже было обозначено в предыдущей главе, является карикатурой на фигуру поэта, что подтверждается повсеместными цитациями его трудов и пародийно-деформированными репликами. Проследить это можно уже в 3 явлении 1 действия, когда герой врывается в действие комедии, поскольку в каждой его фразе содержится реминисценция к фигуре поэта и его литературному стилю.

Например, реплика Тресотиниуса: «Прекрасная красота, приятная приятность, по премному кланяюсь вам» (I, 3). Здесь мы можем наблюдать намёк на пристрастие Тредиаковского к использованию плеоназмов, однако Сумароков снижает поэтическую значимость этого приёма, превращая его в устах Тресотиниуса, скорее, в тавтологию, и подчёркивая ненужность, избыточность, необоснованность повтора. Буквально в следующей же реплике Тресотиниус говорит: «Эта бумажка яснее вам скажет, какую язву в сердце моем приятство ваше, то есть красота ваша, мне учинило, то есть сделало» (I, 3). Высокопарные книжные лексемы «приятство», «учинило» герой заменяет нейтральными «красота» и «сделало», как бы показывая свою учёность и возвышенность, и в то же время снисхождение к собеседнику, а именно к Кларисе, которую он хочет взять в жены. Высмеиванию подвергается так же увлечение Тредиаковского сложным многосоставным наслаиванием эпитетов один на другой: высоко-милостиво-прекрасно-приятная госпожа; благородный, высокоблагородный, высокородный, превосходительный господин капитан.

В числе самых знаковых моментов осмеяния Сумароковым Тредиаковского являются пародийно-нелепые рассуждения Тресотиниуса, касающиеся русской орфографии. Так, в грамматическом споре с Бобембиусом, для того чтобы доказать превосходство одноножного «твердо», Тресотиниус приводит совершенно

²² Берков, П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 40.

необоснованные доводы, называя треножное «твердо» «премного подлым уродом». Сюда же относится и предпочтение Тресотиниусом «зела» в противовес «земле», что вновь имеет целью высмеять орфографические проекты Тредиаковского.

Тресотиниус. Вас уж не переучишь, вы-таки и не стараетесь, чтоб вам знать орфографию, то есть правописание. Однако пускай уж так будет, только в заглавии поправь. Запись — тут поставь зело.

Подьячий. Благодетель мой, у нас зела в приказах не пишут; ныне зела и в письменных азбуках нет.

Тресотиниус. Я хочу, и действительно хочу, чтоб стояло зело, а не земля (I, 15).

К слову, в своей Эпистоле I «О русском языке» Сумароков также осмеивает Тредиаковского, используя для этого каламбур: «Я сам себя хвалю, на что мне похвала? // И знаю то, что я искусен до зела». // Зело, зело, зело, дружок мой, ты искусен, // Я спорить не хочу, да только склад твой гнусен».²³ «Зело» в этом случае воспринимается в двух значениях — как наименование буквы, и как наречие в значении «очень».

Интересно то, что стилизации и пародии подвергается речь конкретно условно отрицательных персонажей, а именно Тресотиниуса и его «шайки» педантов. Причем, Ксаксоксимениус на протяжении всего комедийного действия произносит лишь одну реплику, стилизованную, очевидно, на церковнославянский манер: «Подаждь ми перо, и абие положу знамение преславного моего имени, его же не всяк язык изрещи может» (III, 16). Разумеется, Сумароков в этом случае не претендует на корректность использования тех или иных речевых связей, демонстрируя деланную, неестественную учёность данного персонажа. Однако забавно, что Тредиаковский, не поняв этого, в своем критическом письме с рассуждением «о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол» указывает на допущенные в этой реплике ошибки: «<...> сие смешно, что Автор, хотя показать о себе в персоне не знаю какова Ксаксоксимениуса, что он искусен в славенском языке, тотчас лишь начал, да изволил и показать себя, что он еще меньше умеет по славенски, нежели по русски. Говорит он: подаждь ми перо, и абие положу знамение преславного моего имени, его же не всяк язык изрещи может: ибо надобно было следующим образом: даждь ми трость, да абие положу знамение преславного моего имени, еже не всяк язык изрещи может».²⁴

²³ Сумароков, А.П. Две эпистолы // Сумароков А.П. Избранные произведения. М., 1957. С. 113.

²⁴ Тредиаковский В.К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю // Сборник материалов для истории императорской Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 437.

Так, наделяя речь конкретного персонажа пародийно-сатирическими нотками, Сумароков тем самым раскалывает лексический состав комедии на два плана. Пародийная речь главных персонажей, яркая и стилизованная, противостоит сглаженной, невыразительной речи остальных действующих лиц. Но это не единственное основание раздвоения языка комедии, а вместе с тем и всего её мирообраза. Дифференцированию словесного плана комедии на два противопоставленных полюса способствует потенциал слова к наличию в нём каламбура. Раздваивание смыслов тяготеет к двум семантическим полюсам, связанным с вещью и понятием. Речь персонажей отрицательных буквальна и овеществлена, тогда как речевая характеристика положительных персонажей изобилует словами в их переносном, высоком смысле. Показательным примером может служить диалог подьячего и офицера Брамарбаса:

Брамарбас (*указывает на свою шпагу*). Вот право офицерское.

Подьячий (*указав на свое перо*). Это хоть и не так остро, однако иногда колет сильнее и шпаги (I, 9).

Брамарбас, демонстрируя свою шпагу, указывает исключительно на её вещественную особенность — способность закалывать людей в прямом смысле этого слова, в то время как подьячий, сравнивая своё перо со шпагой Брамарбаса, имеет в виду не буквальный укол, а написание челобитной на бесчестного офицера: «Я это заявлю, господин мой, и буду на вас бить челом; так ты мне заплатишь бесчестье» (I, 9).

В комедии «Опекун» раздвоение мирообраза переходит на совершенно иной уровень. Происходит расщепление основополагающих для понимания комедии понятий на две полярности. То есть, используя практически одни и те же понятия, герой, в зависимости от того, отрицательный он или положительный, наполняет его своим собственным содержанием. Например, в репликах и Чужехвата, и Нисы, и Пасквина, так или иначе, возникает мотив денег, богатства, сокровищ, однако каждый персонаж интерпретирует его в зависимости от того, к какому полюсу принадлежит:

Пасквин. Нет, ради всех сокровищ света не остануся я больше в этом поганом доме (I, 1).

Ниса. Однако я за тебя, сударь, не пойду, хотя бы ты был богаче турецкого султана (I, 6).

Пасквин. <...> О Ниса! Ниса! Ты мне милее света очей моих, не променяю тебя я на все сокровища земные <...> (I, 15).

Чужехват. Хотя ты ко мне теперь и холодна, однако когда о моих червончиках поболее подумаешь, конечно поразгорячишься (I, 6).

Чужехват. С роду моего я себе не представлял этого, чтобы женщина могла сопротивляться любви такого человека, у которого много денег, и это мне совсем неестественно кажется. Деньги всего преимущественнее в мире <...> (I, 10).

Если для Чужехвата, героя отрицательного, понятие любви неизменно соседствует с мотивом богатства, то Ниса и Пасквин, положительные герои, возвышаются над этим низменным отождествлением духовного понятия с бытовым, отвергая значимость богатства в пользу любви и душевного спокойствия. На основе лексического состава речевой характеристики, таким образом, осуществляется возможность определить добродетельность или порочность героя. «Если порок одержим страстью к материальному, и его речевая характеристика густо насыщена словами с предметным значением, то добродетель исповедует духовные ценности, и в речевых характеристиках ее представителей преобладают понятия, выражающие категории духовной жизни»²⁵. Так, обнаруживается не только смеховой потенциал двусмысленного текста, но и характерологический — Сумароков начинает пользоваться этим приемом для моделирования характера персонажа, для выражения своего к нему отношения, чтобы в конечном счёте внушить это же отношение читателю.

В комедии «Рогоносец по воображению» этот приём расподобления персонажей на основе их принадлежности к одному из двух полюсов достигает высшей степени. В репликах Викула и Хавроньи, например, то и дело можно пронаблюдать отождествление человеческих фигур с образно-вещественными характеристиками, связанными с мотивами еды или драгоценностей:

Викул. Не болтай же, мое сокровище, алмазной мой камышек.

Хавронья. Да это нехорошо, вишневая моя ягодка. (I, 13)

Хавронья. Я бы для тебя, премногомилосердый отец, червчатый мой яхонт, <...>, ни за что не постояла. (III, 1)

Хавронья. <...> Вот, высокой граф! Бурмицкой мой жемчуг! (III, 2)

И в целом мотив еды наполняет большую часть реплик Хавроньи (с морковью пироги, каша размазня, пирожки с солёными груздями, левашники с сушеною малиной; кофе с сахаром, а не с патокою; огурцы свежие и свежепросольные). Происходит закреплённость персонажа за бытовой средой, он конкретизируется и овеществляется, становясь как бы частью материальной реальности. Не случайно именно в уста Хавроньи Сумароков вкладывает своеобразный пересказ одной из сцен своей первой трагедии

²⁵ Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 133.

«Хорев», которую героиня посетила, будучи в Москве. Причём описание, которое использует Сумароков, вовсе не соответствует трагедийному мирообразу, поскольку, по словам Хавроньи, на сцену «вышли какие-то и почали всякую всячину говорить, и уж махали, махали руками, как самые куклы» (I, 6), что уже намекает на некую балаганную комедийную театральность. То есть, на этом уровне высокая трагедийность, воспринятая через призму персонажа предметного полюса, снижается, овеществляется, обрастает бытовыми характеристиками.

Лексический запас графа Кассандра, Нисы и Флоризы, наоборот, состоит из понятий не материальных, а возвышенных и абстрактных (веселость, судьбина, бедность, печаль, грусть, надежда, любовь, счастье, снисхождение, почтение, благородная душа). По той же аналогии, только уже в качественно иной направленности, персонажи положительные отрываются от бытовой реальности, достигая духовных высот. А возможный потенциал к некоему синтезу сфер быта и бытийности в рамках одной фигуры находит своё воплощение в фигуре Дворецкого, который, по его же словам, «и приказчик, я стряпчий и псаломщик; <...> и цирюльник» (II, 2). Сумароков соединяет, таким образом, в репликах Дворецкого и, что само собой разумеется, лексику, которая подобает слуге и неизменно связана с бытом, и цитирование Священного писания, что уже поднимает его на уровень выше чисто бытового, как, например:

Граф. Это масло в некоторых домах и с салатом кушают, хотя к салату обыкновенно деревянное масло употребляется.

Хавронья. Ахти! Да это, кажется, и не спасенье.

Дворецкий. Смесишася со языцы и навыкоша делом их. (Пс.105:35: но смешались с язычниками, и <злым> делам научились от них) (II, 1).

Хавронья. Што я табе, красное мое солнышко, верна, это правда, а што граф берет ее за себя, это я и сама теперь только слышу. Дай Бог ей счастье! А она этого достойна.

Дворецкий. Достойно и праведно (с этих слов начинается анафора литургии Иоанна Златоуста) (III, 9).

Так, в комедиографии Сумарокова намечается две тенденции употребления определённых лексических единиц — речь как средство пародии и речь как способ раздвоения мирообраза на два семантических плана с целью характерологии и нравоописания. Проявление авторской позиции в этом случае действительно эволюционирует, проходя через несколько этапов: если говорить о ранней комедиографии Сумарокова, то это, конечно, литературная полемика, ради которой комедии написаны: то есть, это форма проявления авторского (очень отрицательного) мнения о Тредиаковском.

В этом случае проблема характера персонажа его совсем не занимает, главное — узнаваемость пародии. Далее Сумароков, увлекшись игрой словом, начинает использовать каламбуры, попутно обнаруживая не только смеховой, но и характерологический потенциал двусмысленного контекста и словосочетания, в котором одно и то же слово меняет значение, будучи окружено лексикой предметного и духовного рядов, и начинает пользоваться этим приемом для выражения своего отношения к персонажу, чтобы транслировать его читателю. В «Опекуне» его заботит проблема порока и добродетели, поэтому стилевой контраст — только в сравнении речи Чужехвата с речью остальных героев, реплики которых стилистически не различаются. В «Рогоносце по воображению» это уже не столько характер, сколько нравы: граф и Флориза мало интересуют Сумарокова, для него главное — нравы провинциальных дворян, и именно нравоописательный аспект выдвигается на первый план, поэтому Викул и Хавронья говорят одним языком. Уже на этом уровне обнаруживается стремление к типологизации разных групп персонажей к двум полюсам, в пределах которого лексический состав реплик стилистически не дифференцируется, однако противопоставляется в отношении к другому, контрарному, полюсу.

Стремление разграничить образный мир комедии, дать некую установку на отделение порока от добродетели, нашло свое воплощение в комедиографии В.И. Лукина, руководствовавшегося в своём творчестве чисто дидактическими установками. Как и антропонимы-этикетки, речь героя Лукина — прямой путь к получению необходимой информации и её осмыслению. Определённый набор лексических единиц используется Лукиным для составления перманентной речевой характеристики персонажа, то есть, исходя из сказанного можно сделать вывод о том, что он из себя представляет. Герой, таким образом, наделяется постоянством: каждый мотив, каждое действие им объясняется. Отсюда появляется и тенденция к противопоставленности речевых характеристик протагониста и антагониста: положительный герой мыслит высокодуховными понятиями, в то время как отрицательный их отвергает.

В этом контексте достаточно интересно рассматривать комедию «Мот, любовью исправленный», поскольку в ней совершенно очевидно вырисовываются два полюса, — положительный и отрицательный, — с явным героем-резонёром, который в это противостояние вклинивается, но о котором более подробно будет сказано в одной из следующих глав. Три героя — Добросердов, Злорадов и Василий, — являются своеобразными рупорами, через которые транслируются определённые идеи: у Добросердова это, в основном, раскаяние о свершённых проступках, у Злорадова — его

тотальное отсутствие, а Василий здесь появляется, как носитель абсолютной истины. Не случайно именно (и только!) они наделены возможностью высказывать свои мысли в форме монологов: Добросердов произносит четыре монолога, Злорадов — пять, а Василий — два.²⁶ В монологах Добросердова и Злорадова заключается их истинная сущность: первый мечется, сомневается в правильности своих прошлых деяний, раскаивается, испытывает «грызение совести», второй же высказывает абсолютно безнравственные мысли, вынашивает злостные планы. Лишь Василий в отведённых ему монологах рассуждает не о своей персоне, а о том, что более достойно.

Интересно, что вся драматическая активность героев выражается сугубо в речевой форме. Вернее было бы отметить, что герои Лукина совершенно пассивны. Динамичность воплощается в акте говорения, которое, как заметила О.Б. Лебедева, «не сопровождается на сцене никаким другим действием»²⁷. И здесь же: «произнесенное вслух на сцене слово абсолютно совпадает со своим носителем; его амплуа подчиняется общей семантике его слова». Так, акт говорения становится своего рода репрезентацией действующего лица, которое посредством этого акта действует, да и в принципе *существует*.

Через реплики героев становятся очевидны базовые установки, на которых строится сюжет «Мота». Нередки случаи интерпретации одного и того же понятия персонажами из разных полюсов. Например, «судьба» воспринимается Добросердовым и Злорадовым по-разному: для положительного героя «судьба» — это всевозможные испытания, выпавшие на его долю, но, в конечном счете, приводящие к торжеству добродетели. Употребление Добросердовым выражения «О судьба!» довольно частотно: герой рассуждает, что справедливо терпит её превратности, осознавая, что она, в основном, блага к нему. «Ждите за меня от судьбы мщенья!» — адресует наш герой Злорадову и не безосновательно. В финале антагонист, потерпев поражение, восклицает «О превратная судьба!», принимая на себя праведный гнев рока. И, как заметила О.Б. Лебедева, это вполне вписывается в традицию русской трагедии, оформившейся под пером Сумарокова в 1750-1760-х гг.²⁸ Как и перманентный мотив гибели, сопровождающий главных положительных героев — Добросердова и Клеопатру, но принимающий в какой-то степени комический характер:

ДОБРОСЕРДОВ [*бежит к ней встречу.*] Что ты мне в отраду скажешь? Говори: жить, или умереть я должен.

²⁶ Добросердов: действие 2 (явление 1, 6), действие 4 (явление 6, 12).

Злорадов: действие 2 (явление 10), действие 4 (явление 1, 3, 12), действие 5 (явление 1)

Василий: действие 3 (явление 13), действие 5 (явление последнее).

²⁷ Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 159.

²⁸ Там же, с. 160.

СТЕПАНИДА. Поживши, конечно, умрете, только не теперь (II, 2).

Нередко и использование других понятий, наполняющихся героями двух разных полюсов диаметрально противоположными смыслами. Например, всё, что связано с Клеопатрой, непременно сопровождается эпитетом «добродетельная», что прямо отсылает к заглавию комедии — «Мот, любовью исправленный». Посредством влияния добродетельной Клеопатры наш заглавный герой «Мот» не переходит окончательно в отрицательный полюс. Но что немаловажно, частотность употребления некоторых слов нельзя однозначно связывать с конкретным полюсом. Собственное и оригинальное понятие категории «добра» мы находим в репликах и Злорадова, который утверждает, что «*добро* делать, конечно, надлежит, но себе самому, а не людям». Столь же прямолинейно Злорадов высказывается и о «грызениях совести», которые лейтмотивом проходят через всю комедию. В своем монологе он утверждает: «Раскаяние и грызение совести совсем мне не известны», но в то же время, комически «переобувается», упрекая Добросердова в том, как он хотел поступить с Княгиней, и заявляя: «Но мне кажется, что ты поступком своим тревожишься? Всеконечно совесть в тебе действовать начинает?» (IV, 10)

Несмотря на то, что Лукин, так или иначе, пытается индивидуализировать язык своих героев, например, реплики стряпчего Пролазина он наполняет словами с подчёркнуто церковной семантикой: «Никаких дел не делаю, и положенную на себя клятву храню очень твердо; так, как всякому Христианину довлеет», «надобно в Чудов по обещанию отслужишь молебен, и побывать у вечерни», «так довлеет мне по должности Христианской за вас вступиться», «этим еще спасение душе получишь», «я и о вас помолюся» (III, 6). Специфические черты можно уловить и в речи процентчиков Безотвязного и Докукина, почти в каждой своей они прибавляют к словам частицы «сте» и «ста» («желаю-сте», «хорошо-сте», «душа бы-сте», «нет-сте», «я-ста», «отнюдь-ста» и т. д.).²⁹ Тем не менее, между репликами антагонистов, — Добросердова и Злорадова, — стиливых различий нет вовсе. Вся разница заключается непосредственно в частице не, при помощи которой Злорадов искажает те понятия, которыми пользуется Добросердов. То есть, как уже было замечено, они оба используют одни и те же категории, но только один употребляет их в положительном смысле, а другой — в отрицательном. И вместо того, чтобы охарактеризовать каждого героя при помощи каких-то стиливых особенностей, Лукин использует элементарную операцию: он положительную категорию деформирует в отрицательную, и даже не при помощи антонимичного понятия, а при помощи отрицательной частицы. Добросердов заявляет: «Он одно только гонение судьбины

²⁹ Берков, П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 79.

преносить должен, а я раскаяние и грызение совести» (II,1), на что Злорадов, даже не в диалоге с Добросердовым, невольно отвечает на это заявление: «раскаяние и грызение совести совсем мне не известны» (II, 10). Но на самом-то деле, это указывает не на полную противопоставленность, а на некую схожесть, поскольку Злорадов, орудуя категориями добродетели и совести доказывает, что они ему знакомы, вняты, только вот выстраивает он своё поведение альтернативно этому представлению.

Таким образом, Лукин при помощи речевых характеристик стремится дифференцировать положительных и отрицательных героев на два полюса, руководствуясь при этом назидательной установкой «что есть хорошо, а что — нет», Дидактическое задание реализуется посредством простейшего приёма отрицания: одно и то же понятие существует в утвердительном и отрицательном контекстах, а Лукин навязчиво указывает, какой контекст предпочтительнее. Очевидным становится тот факт, что это лишь зачаток, первая попытка раздвоения мироздания. Не происходит чёткой стиливой дифференциации по подбору лексических единиц, скорее — по их нравственно-семантическому наполнению.

Иное можно пронаблюдать в «Недоросле» Фонвизина. Здесь речевая характеристика героев чётко разбивается на два противопоставленных полюса — бытовой и бытийный: каждому герою предоставляется собственный набор лексических единиц, которым он орудует. И если в «Моте, любовью исправленном» акт говорения в целом являл собой подмену физического действия, сближая в этом антагониста и протагониста, то в «Недоросле» действие, пластичность, движение непосредственно противопоставляется говорению, ораторству. На этом строится вообще вся художественная специфика комедии, так как разделение персонажей на два смысловых центра, основанное на противопоставлении вещей и понятий, закладывается уже на уровне антропоники, о чём было сказано в предыдущей главе. И нередко происходит экспликация имени собственного в речи отдельных персонажей. Вполне очевидный пример: Скотинин, в речи которого, в той или иной форме, фигурирует «скот». Сюда же можно отнести и Простакову (в девичестве — Скотинину), словарный запас которой формируют лексические единицы, связанные с животной тематикой: скот, бестия, рыло и т.д. Естественно, этим речь антагонистов не ограничивается, её потенциал можно оценить гораздо шире. Неоднозначностью и расслаиванием смыслов характеризуются реплики большинства персонажей, что служит основанием для создания каламбура. Например, одно понятие героями противоположных полюсов понимается по-разному:

Правдин. Когда же у вас могут быть счастливы одни только скоты, то жене вашей от них и от вас будет худой покой.

Скотинин. Худой покой! ба! ба! ба! да разве светлиц у меня мало? Для нее одной отдам угольную с лежанкой (II,3).

«Покой» воспринимается героями в параллельных значениях: если Правдин вкладывает в это слово семантику спокойствия, безмятежности, умиротворения, то скотининское понимание сугубо предметно — под «покоем» он подразумевает «комнату, помещение». Или другой пример:

Правдин (*Митрофану*). А далеко ли вы в истории?

Митрофан. Далеко ль? Какова история. В иной залетишь за тридевять земель, за тридесятое царство (4, IX).

Очевидная каламбурность высказывания, скорее всего, носит не преднамеренный, а случайный, стихийный характер, поскольку герои вещного полюса оказываются не способны на умышленное создание каламбура, его понимание и адекватную реакцию на него. Совершенно иной характер имеют каламбурные и смеховые реплики героев понятийного полюса. Здесь уже нельзя говорить о случайности и непредумышленности, они рождаются абсолютно осознанно. Как, например, в диалоге Софьи и Милона, в котором героиня доводит возлюбленного до негодования, существенно преувеличивая достоинства Митрофана, как её потенциального «жениха»:

Софья (*усмехаясь*). Боже мой! Если б ты его увидел, ревность твоя довела б тебя до крайности!

Милон (*с негодованием*). Я воображаю все его достоинства.

Софья. Всех и вообразить не можешь. Он хотя и шестнадцати лет, а достиг уже до последней степени своего совершенства и дале не пойдет (II, 2).

Тот уровень смысла, которым владеет персонаж, предопределяет его способность к созданию каламбура и осознанной двусмысленности. Таким образом, Простаковы, Скотинин, Митрофан не способны к осмысленной каламбуризации, их слово предметно, и в их понимании однозначно и конкретно, в то время как слово Правдина-Стародума-Софьи-Милона абстрактно, отвлечённо и переносно. Примечательно, что значение сказанных слов самоценно, каждое слово несёт непосредственно тот смысл, который в него вкладывали. У героев же предметного полюса, смысл сказанного либо вообще не представляется возможным уловить целиком, либо его можно различить в самой

динамике речи. То есть, можно не понимать значения отдельно сказанных слов, но смысл сказанного в целом оказывается понятен:

Скотинин (*задрожав и грозя, отходит*). Я вас доеду!

Еремеевна (*задрожав, вслед*). У меня и свои зацепы остры! (II, 4)

Особенное место в этой системе занимает фигура Простакова. При всей скромной роли, отведённой ему в комедии, именно смысл реплик, произнесённых этим персонажем, колеблющийся, неопределимый и абсолютно не идентифицируемый в ту или иную сторону, является, возможно, ключом к пониманию смысла всего «Недоросля». Контекст его реплик не даёт никакого основания для того, чтобы установить, что конкретно он имел в виду. И тем самым Простаков оказывается в промежуточной позиции между группами персонажей. Одни оказываются не в состоянии произвести эффект каламбура, в них нет потенции на его осознанное создание, все их каламбуры невольные, что является непосредственно средством авторской характеристики, поскольку это происходит помимо их желания, сугубо по воле автора. Каламбуры же в речи положительных персонажей — это характерологический приём. И в этой системе оказывается совершенно невозможным идентифицировать личность Простакова с его абсолютно неопределимой речью. Отвечая на слова Скотинина о том, что Митрофанушка больше «матушкин сынок», Простаков говорит: «по крайней мере я люблю его, как надлежит родителю <...>; иногда *я от него вне себя и от радости* сам истинно не верю, что он мой сын» (I, 4). И здесь совершенно неясно, что на самом деле хотел сказать Простаков. Разрушая классический фразеологический оборот «быть вне себя от злости», он деформирует его в «быть вне себя от радости», и отсюда возникает двусмысленность на грани злость/радость, в связи с чем непонятно, не верит ли Простаков в то, что Митрофанушка его сын от радости, или же под этим подразумевается иной смысл. Например, неуверенность в том, является ли Митрофан на самом деле его сыном, что можно проследить в дальнейшем ходе комедии, только уже в репликах других персонажей:

Г-жа Простакова. Говори, Митрофанушка. Как-де, сударь, мне не целовать твоей ручки? Ты мой второй отец.

Митрофан. Как не целовать, дядюшка, твоей ручки. Ты мой отец... (*К матери.*) Который бишь?

Г-жа Простакова. Второй.

Митрофан. Второй? Второй отец, дядюшка (III, 5).

Другой пример: Простаков сравнивает Скотинина и свинью, что выглядит двусмысленно и смехотворно, в связи, с чем его персонаж воспринимается неким «шутком— простачком», который режет правду-матку:

Простаков. Странное дело, братец, как родня на родню походить может. Митрофанушка наш весь в дядю. И он до свиней сызмала такой же охотник, как и ты. <...>

Скотинин. <...> Ну пусть, братец, Митрофан любит свиней для того, что он мой племянник. Тут есть какое-нибудь сходство; да отчего же я к свиньям-то так сильно пристрастился?

Простаков. И тут есть же какое-нибудь сходство, я так рассуждаю (I, 5).

По принципу дифференциации выстраивается лексический словарь каждого персонажа. Если словарный запас представителей предметного уровня состоит из вещественных, пластических, животных терминов (скот, харя, бестия, рохля, плут, вор, хрычовка), а в речи прослеживаются разговорные простонародные выражения, то совершенно иное можно проследить у персонажей, соотносимых с понятийным уровнем: их речь близка к книжному стилю, а словарь состоит из абстрактных понятий (душа, ум, сердце, благополучие, спокойствие, любовь, честь, добродетель и т.д.). Например, реплики Софьи высокопарны, возвышенны, восторженны: «отсутствие ваше огорчало нас несказанно» (III, 2), «ваши наставления, дядюшка, составят все мое благополучие» (IV, 2). Стародум вообще отличается особой избирательностью в использовании лексических единиц: в диалогах с персонажами своего полюса он проявляет себя как оратор и, действительно, «друг честных людей»: он разговорчив, его реплики дидактичны и назидательны. С другой стороны, в беседах со Скотининым или Простаковой он немногословен и ироничен. Это как бы тотально разграничивает оба полюса. Представители полюса положительного могут успешно взаимодействовать лишь с себе подобными, причём именно на основе принципа говорения: добродетельные герои — «говорящие», вся их сущность заложена в акте говорения, вся она выражается через их реплики. В любом другом случае, при речевом взаимодействии представителя одного полюса с другим, акт коммуникации терпит неудачу, и сказанное слово рискует оказаться непонятым.

Как уже было замечено в предыдущей главе, комедии «Недоросль» и «Ябеда» потенциально очень близки, что подчеркивается общностью некоторых художественных особенностей, к числу которых относится всё то же разделение мирообраза комедии на два плана. Отталкиваясь непосредственно от сюжета «Ябеды» и её проблематики, можно заметить, что дифференциальная грань проходит между героями отрицательными, то есть

вовлечёнными в ябедническую систему, и положительными, которые этой системе противостоят. К последним относятся непосредственно Прямиков, София, Анна, и в какой-то степени Добров, тем не менее, как уже было замечено ранее, обладающий потенциалом к принадлежности к ябеднической системе в силу некоторых факторов (сам он — понытчик в суде, не одобряет сложившийся уклад, но и не противостоит ему, смиряется). Важнейшей характерологической чертой этих героев является отказ от принятия денежных сумм от кого бы то ни было, как в случае с Добровым и Анной, или, если вспомнить Прямикова, несогласие с решением возникшей проблемы при помощи взятки:

Прямиков (*даёт ему кошелек*)

Добров (*не принимая*)

Никак: благодарю (I, 1).

Праволов

Пожалуй же прими, за доброе хотенье.

Анна (*не принимая*)

Из доброй воли вам хочу желать добра (II, 3).

Прямиков

Не сроден я, мой друг, на эдакие штуки.

Пускай подарками мой враг марает руки *.

Я мыслю, что мою тем правость помрачу,

Когда я за нее монетой заплачу (I, 1).

Очевидно, что остальные персонажи отнюдь не гнушаются раздариванием и принятием взяток во всех существующих видах, будь то деньги, еда, драгоценности или даже животные. В связи с этим раздваивается и образное мировоззрение героев: если одни чётко закреплены за материальным в силу своего пристрастия к наживе, другие от такой связи освобождаются, поднимаясь на совершенно иной уровень. Не случайно такое неравноправное соотношение между персонажами положительными и отрицательными: на формальном уровне добродетели практически не даётся шанса, чтобы себя проявить. Всё действие комедии, весь её мир заполнен пороком, начиная от заглавия и списка действующих лиц, в котором преобладают персонажи отрицательные, и заканчивая речевыми характеристиками, которые, словно пустой сосуд, наполняются бытовым, материальным содержанием. Что интересно, Прямиков, потенциально «говорящий» герой,

в самом прямом смысле лишается возможности говорить. Его фигура, если можно сказать, являет собой некий зачаток будущего Чацкого, однако разница существенна: если Чацкий — антропоморфизация гласа, вопиющего в пустыне, который и говорит, но никто не желает его слушать и не слышит, то Прямикову подчас не дают закончить мысль, облачить её в форму реплики:

Прямиков

Осмелюсь вам сказать...

Кривосудов

А! господин повытчик!

<...>

Прямиков

Я смелость принимаю...

О деле вам моем...

Кривосудов

Да я сказал, что знаю.

<...>

Прямиков

Я несколько хотел. Позвольте мне о деле...

Кривосудов

Рассмотрим мы его на этой же неделе.

Прямиков

Но я хотел, сударь, вам прежде изъяснить...

Кривосудов

Напрасно вы себя изволите трудить:

Мы дело на письме увидеть можем ясно;

И предуведомлять хотите вы напрасно.

Прямиков

Однако я прошу...

Кривосудов

Вам не о чем просить:

Мы по законам все должны дела вершить (I, 5).

Причём именно этот приём сыграет фатальную роль в развязке комедии. Не давая Прямикову слова, не позволяя ему подробнее изъясниться о жалобах, поданных в Сенат, тем самым герои отрицательного полюса отняли у самих себя шанс на преодоление порока, на исправление. Это также указывает на невозможность адекватного взаимодействия героев, поскольку они на разном уровне работают с понятиями. В этом контексте некоторой продуктивностью отличается понятие «святость», которое в сознании, а далее и в репликах, героев разных полюсов наделяется особым смыслом. В устах Доброва святостью наделяются законы (хоть и с некоторой оговоркой: «законы святы, но исполнители — лихие супостаты» (I, 1)), Прямиков говорит о святости гражданской палаты («Так мы нечаянно в святыню забрели?» (I, 1)). Так, «святость» воспринимается героями на чисто духовном уровне, утверждается тождество закона и его сакральности, незыблемости. Тем не менее, такое понимание полностью деформируется в репликах Кривосудова, Праволова, Фёклы, заявляющих, что «право свято», подразумевая под этим, очевидно, торжество беззакония: святым они считают право совершать преступления, облачая их в законную, на первый взгляд, оболочку. А квинтэссенцией такого понимания является реплика Хватайко «что взято, то свято» (III, 7). В этом случае происходит тотальное снижение понятия «святость» до бытового уровня, оно отождествляется, в первую очередь, с незаконным владением чем-то, и шире — с обладанием вещью вообще.

В сущности, и у Фонвизина, и у Капниста авторский план раскрывается практически идентично: важно не своеобразие характера каждого персонажа, а характерология непосредственно существующего типа: речь отрицательных героев внутри группы не дифференцирована, так же, как и речь положительных стилистически единообразна. Каламбур у них становится характерологическим и миромоделирующим приемом, и оба они используют уже разные значения одного и того же слова, здесь главное — контекст и энантиоморфность понятия, которое может иметь предметный смысл и обозначать духовную категорию. Таких слов немного (покой, история, крепколюбый у Фонвизина, добро, благо, святость, закон у Капниста), но именно в их семантической вибрации заключены авторские интенции — именно семантикой этих слов, вложенных в уста разных персонажей, автор проявляет свою оценку персонажа и внушает ее читателю\зрителю.

В комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» одной из основных коллизий является проблема коммуникации, одновременной избыточности и недостаточности акта

говорения. Избыточность связана непосредственно с фигурой главного героя — Александра Андреевича Чацкого,двигающего сюжет своими объёмными монологами и, в принципе, своим появлением. Появляясь перед читателями/зрителями в первый раз, он буквально засыпает Софию вопросами, не давая ей шанса ответить:

Чацкий.

<...>

Ну поцелуйте же, не ждали? говорите!

Что ж, ради (рады)? Нет? В лицо мне посмотрите.

Удивлены? и только? вот прием!

Как будто не прошло недели;

Как будто бы вчера вдвоем

Мы мочи нет друг другу надоели; (I, 7)

Недостаточность же связана с параллельным акту говорения мотивом слушания, который деформируется в мотив глухоты — осознанной (когда персонаж слышит, но не слушает) и неосознанной (когда персонаж не слышит вообще). Глухота как универсальная характеристика мирообраза «Горе от ума» определяет характер лексического состава речевой характеристики комедии. Если у Фонвизина словесное своеобразие было связано с причастностью героев к разным полюсам — предметному и понятийному — то у Грибоедова совершенно особенное основание для разграничения лексического состава речевой характеристики персонажей. А именно: все герои говорят по-разному, каждый на свой лад, и никто никого не слушает или не в состоянии услышать. В том же первом действии, Лизанька буквально определяет общую смысловую парадигму комедии репликой: «И слышат, не хотят понять» (I, 1).

Однако, несмотря на факт существования сцен, в которых фигурирует мотив непонимания и наличествуют от природы глухие персонажи (как граф Тугоуховский), тем не менее, основной мотив говорения-глухоты всё же связан именно с Чацким и его активностью в тексте комедии. В этом контексте вырисовывается вполне очевидная архетипическая ситуация, связанная с образом «вопиющего в пустыне», чей «глас» не доходит до реципиента. Чацкий — и есть вопиющий, пророк, говорящий объективно правильные вещи, но которого никто не слушает и/или не понимает. Один из репрезентативных примеров подобной ситуации — монолог о французике из Бордо, обращённый к Софии. Разгорячённый горькими рассуждениями о пристрастии

соотечественников подражать иностранной моде, Чацкий и не заметил, что обращается в пустоту. Оборвав свой монолог на полуслове, он оглядывается и видит, что: «все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам» (III, 21).

Обращённая реплика оказывается безответной даже когда создаётся иллюзия активного диалога. Как, например, во 2 явлении 2 действия.

Фамусов.

Ах! Боже мой! он карбонари!

Чацкий.

Нет, нынче свет уж не таков.

Фамусов.

Опасный человек!

Чацкий.

Вольнее всякий дышит

И не торопится вписаться в полк шутов.

Фамусов.

Что говорит! и говорит, как пишет!

Чацкий.

У покровителей зевать на потолок,

Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,

Подставить стул, поднять платок.

Фамусов.

Он вольность хочет проповедать!

Чацкий.

Кто путешествует, в деревне кто живет...

Фамусов.

Да он властей не признает!

Чацкий.

Кто служит делу, а не лицам...

Фамусов.

Строжайше б запретил я этим господам

На выстрел подъезжать к столицам.

Фамусов в своих отвлечённых комментариях к прозвучавшему до этого монологу Чацкого не замечает, что тот перестал декламировать и теперь отвечает непосредственно на его комментарии. В итоге мы наблюдаем ситуацию, напоминающую испорченный телефон — каждый говорит, что хочет, и всё не попадает. Но есть достаточно принципиальная разница между диалогами Чацкого с Софией и Чацкого с остальными представителями фамусовского общества, заключающаяся в потенции к слушанию и пониманию. София обладает потенциалом и может понять Чацкого, но не хочет. Остальные герои не могут ни того, ни другого. В итоге, слово у Грибоедова сакрализуется, субстанцируется в человеческий облик, несёт созидательный характер, разрушает устойчивый порядок вещей. В этом смысле Чацкий встаёт на позицию Демиурга, так как его появление, а именно оно связано с избыточностью акта говорения, служит поводом к разрушению исходной реальности и потенции к сотворению новой.

Потенциально схожую ситуацию мы можем пронаблюдать и в «Ревизоре». С самой первой реплики, когда Городничий произносит свою вступительную фразу «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор» (I, 1), в полотно комедии вплетается сакраментальное понятие «ревизор», которое, в сущности, ничем телесным не подкреплено — Ревизора как такового, в его физическом воплощении, нет на сцене. Городничий, по сути, становится в позицию Творца, сродни Чацкому, потому что его Слово оказывается созидательным. В этом в очередной раз прослеживаются генетические связи комедий Гоголя и Грибоедова. Сквозник-Дмухановский совершает акт творения подобно божественному: он произносит сакральное слово «ревизор» и моделирует таким образом общую ситуацию — из этого слова происходит дальнейшее действие. Причем это не единственная ситуация, в которой Слово Городничего оказывается наделено животворящей потенцией. Например:

Городничий. Батюшки, не милы мне теперь ваши зайцы: у меня инкогнито проклятое сидит в голове. Так и ждешь, что вот отворится дверь и — шась... (I, 2)

Явление III

Те же, Бобчинский и Добчинский, оба входят, запыхавшись.

Бобчинский. Чрезвычайное происшествие!

Добчинский. Неожданное известие! (I, 3)

Конечно, нельзя утверждать, что, если бы Городничий не произнес эту реплику, Бобчинский и Добчинский не влетели бы в комнату с известием о Хлестакове-ревизоре, но тем не менее, тот факт, что Гоголь выстроил переход из одного явления в другое именно таким образом несет в себе определенный смысл. Возможно, именно по этой причине Городничий и был охарактеризован, как «несколько даже резонер». Резонер, как говорящий герой, своим Словом в некотором смысле творящий реальность.

Таким образом, на этом этапе исследования можно проследить подобную динамику движения в эволюции речевых характеристик: в ранних комедиях Сумарокова основание для употребления конкретных лексических единиц сугубо пародийное, далее, происходит деформация его в некий зачаток раздвоения мирообраза на два семантических плана при помощи каламбура, формируется основание для характерологии и нравоописания. У Лукина осуществляется дифференциация лексических единиц по их нравственно-семантическому наполнению с целью осуществить дидактическую задачу, однако почти не наблюдаются стилевые различия между речевыми характеристиками протагониста и антагониста. Фонвизин приходит к резкой противопоставленности по подбору лексических единиц на базе их отношения к двум параллельным полюсам — бытовому и бытийному. Капнист, руководствуясь непосредственно проблематикой своей комедии, наделяет звучащее слово способностью к энантиосемичности, к колебанию смыслов, которыми орудует каждый герой соответственно своему положению в сложившейся системе. Речь в уста персонажа вкладывается волей автора, и в стилистике и смысле этой речи содержится авторская оценка персонажа.

В драматургии XIX века состав речевых характеристик не отменяет завоеваний XVIII века, реплики персонажей все еще являются средством характерологии, но их функционал вместе с тем значительно расширяется: от привязки лексического состава реплик к основополагающему мотиву текста — глухоты — у Грибоедова с целью неявно раскрыть замысел и до миромоделирования самой внутренней жизни текста при помощи звучащего слова у Гоголя.

Глава 3. Ремарки

Наиболее сложной частью в исследовании ремарок драматургического текста является, собственно, определение того, что является ремаркой, поскольку понятие это достаточно широкое. Хотя, нет, определение «ремарки» само по себе довольно узкое, поскольку подразумевает сугубо пояснительный элемент, касающийся обстановки, действий и поведения героев текста. Наша задача заключается в вычленении из текстов тех ремарочных элементов, которые не вписываются в представленное выше узкое определение, но тем не менее всё ещё являются авторскими ремарками, так как содержат в себе замысел автора и не входят непосредственно в состав реплик персонажей. Так или иначе, всё, что находится за пределами этих самых реплик, является ремаркой, потому как носит добавочный, пояснительный характер к происходящему на сцене.

В сугубо драматургическом смысле — это пояснение для актёров и режиссёра о мизансценах, месте действия, предметном наполнении сцены, соответствующих эмоциях и реакциях персонажей. И действительно, ранняя русская драматургия характеризуется именно таким типом ремарочных элементов, нацеленных на уточнение и пояснение. Логично, что со временем роль ремарки в тексте усложняется, наполняется ещё большим смыслом и даже становится ключом к пониманию авторского замысла.

В процессе нашего исследования удалось выделить четыре разновидности ремарочных элементов, присущих комедиографии XVIII века. Это, в первую очередь, заглавие, далее — афиша, ремарки, непосредственно включённые в текст, и посвящение, встречающееся не часто, но имеющее место в нашей классификации, так как оно заключает в себе авторскую интенцию и намечает некую логику понимания и интерпретации написанного текста.

Драматургия XIX века значительно расширяет свой потенциал, и потому среди ремарочных элементов теперь появляются такие, как эпиграф, пояснительная ремарка «Характеры и костюмы», а ремарки, непосредственно включённые с текст, существенно расширяются и подвергаются прозаизации.

В предыдущих главах логика и структура изложения заключалась в переходе от одного комедиографа к другому в зависимости от временной последовательности и вследствие — эволюции исследуемого явления. В этот раз мы поступим немного иначе и будем отталкиваться от каждого отдельного ремарочного элемента в процессе его развития, а не рассматривать их комплексно в творчестве конкретного автора.

3.1. Заглавие

Для начала стоит уточнить, что под «заглавием» мы подразумеваем непосредственно — и только — наименование отдельно взятого литературного текста. Какое место в системе произведения занимает заглавие — вопрос достаточно спорный, как и сам статус этого текстового элемента. Если заглавие было создано автором уже после написания и осмысления собственного текста, в этом случае возникает двойственная ситуация:

1) Заглавие как непосредственно часть написанного, находящаяся в тесной взаимосвязи с текстом произведения на основе их прямого взаимоотношения по типу: заглавие — свёрнутый текст, текст — расширенное заглавие.

2) Заглавие как собственная авторская интерпретация текста. Как нечто, рождённое уже после осознания автором ключевых смысловых центров своего произведения.

К сожалению, практически невозможно определить, в какой последовательной соотнесённости находятся заглавия и тексты исследуемых нами комедий, поэтому мы будем иметь в виду и ту и другую обозначенную ситуацию.

В.И. Тюпа в своём труде «Аналитика художественного», опираясь, в основном, на идеи А.Ф. Лосева, формулирует ряд положений для теории заглавий. В этом контексте нам интересна система интенций³⁰, содержащихся в заглавии литературного произведения, которую Тюпа конкретизирует таким образом:

1. Референтная интенция — соотнесённость текста с художественным миром: в этом случае заглавие совпадает с именем собственным (или нарицательным) героя или какой-то определённой ситуацией, что акцентирует интерессубъективную значимость текста;

2. Креативная интенция — соотнесённость текста с творческой волей автора: заглавие в этом случае приобретает оценочный характер; это и есть интерпретация автором собственного текста;

3. Рецептивная интенция — соотнесённость текста с сотворческим участием читателя: в этом случае заглавие играет роль некой загадки, которую читатель должен разгадать, адекватно проинтерпретировать.

Важно заметить, что проявляются обозначенные интенции в разной степени: доминировать может какая-то конкретная, а может быть соединение нескольких. В любом случае, наличие определённой интенции, одной или двух, носит обязательный характер.

³⁰ Тюпа, В.И. Аналитика художественности. – М., 2001. С. 115-116.

Так, если сейчас попытаться условно определить какие интенции преобладают в заглавии тех репрезентативных комедий, которые мы рассматриваем, то получится что-то подобное:

А. П. Сумароков: «Тресотиниус» — референтная, креативная, рецептивная интенции, «Опекун» — референтная и креативная интенции, «Рогоносец по воображению» — креативная интенция.

В.П. Лукин: «Мот, любовью исправленный» — абсолютно точно и совершенно — доминирующая креативная интенция и, возможно, референтная.

Д.И. Фонвизин: «Недоросль» — референтная, креативная, рецептивная интенции.

В.В. Капнист: «Ябеда» — референтная, креативная интенции.

А.С. Грибоедов: «Горе от ума» — креативная, рецептивная интенции.

Н. В. Гоголь: «Ревизор» — референтная, креативная, рецептивная интенции.

В заглавиях комедий Сумарокова, таким образом, превалирует креативная интенция, причём очень обоснованно, так как почти все они носят оценочный характер и заключают в себе центр коллизии — персонажа, своими действиями рождающего само движение комедии. Конечно, из этого ряда выбивается «Тресотиниус», и вот почему: как нам уже известно, написание данного текста не было связано со стремлением Сумарокова создать национальный комедийный корпус — «Тресотиниус» был ответной реакцией на нелестный отзыв Тредиаковского о трагедии «Хорев». Поэтому, взаимосвязь трагедийного и комедийного мировоззрений отнюдь не случайна. Что имеется в виду: в заглавиях трагедий Сумарокова доминирует именно и исключительно референтная интенция (ср. «Хорев», «Димитрий Самозванец», «Гамлет», «Синав и Трувор»). Главный герой (или герои) трагедии всегда подчёркнуто заглавный и всегда является тем рычагом, который запускает конфликт, ведущий к катастрофе. Таким образом, наделяя свою первую комедию подобным названием, Сумароков руководствуется тремя установками: 1) синтез комедийного и трагедийного жанров; трагедии Сумарокова зачастую являются фоном для его комедий; 2) создание направленного памфлета в сторону литературного противника Тредиаковского; 3) активное участие читателя, обладающего потенциалом к разгадыванию объекта пародии за хитрым наименованием.

В комедии «Опекун» принцип усложняется, поскольку изменяется целевая направленность комедиографии Сумарокова: если в «Тресотиниусе» было важно нарисовать узнаваемую пародию, то здесь главенствующее место отдаётся описанию нравов и дифференциации их на две полярные категории «порока» и «добродетели». В

связи с этим, заглавие, в первую очередь, реализует креативную интенцию, так как осуществляет сумароковский замысел, а во вторую, — референтную, поскольку нарицательное наименование Опекун соотносится с именем собственным Чужехват, а также определяет трагедийную катастрофическую развязку действия комедии (заглавного героя приговаривают к казни).

Именно в соотношении обозначенного в заглавии Опекуна и существующего в комедии Чужехвата и заключается замысел автора, стремившегося разграничить обозначенные нами выше нравственные категории. Так, действие комедии расщепляется на два плана: идеальный и материальный. Герой материального плана — Чужехват, жадный до денег, чужих имений и, если так можно выразиться, чужой любви. В противовес ему ставится тот самый абстрактный Опекун, который существует в заглавии и олицетворяет идеальный план. Опекун — человек заботящийся, осуществляющий опеку, и в своей ролевой модели заменяющий отца и мать. За фигурой Опекуна скрывается добродетельный функционал, понимание о том, что «должно». Чужехват же — ненастоящий, подставной «опекун», не соответствующий заявленной идеальной ролевой модели. Это несоответствие телесного (бытующего Чужехвата) и духовного (заявленного Опекуна) и обнаруживает в себе квинтэссенцию всей комедии.

Заглавие «Рогоносца по воображению» наделяется чисто креативной интенцией. Сумароков не стесняется в оценке нравов провинциальных дворян, именно бытописание ставит на первое место. Поэтому оценочный характер содержится и в заглавии: Викул не соответствует статусу «рогоносца», поскольку жена ему верна, но в силу своих качеств, а именно душевной простоте, мнительности, суетливости, он невольно примеряет эту роль, что подчёркивается самим Сумароковым при помощи добавочной конструкции «по воображению».

Лукин, в своих попытках преобразовать реальность, наставить общество на путь истинный, всеми возможными способами указывающий на порок и отграничивающий его от добродетели, наделяет свою комедию заглавием «Мот, любовью исправленный». В отличие от его ранней комедии «Щепетильник», в которой реализуется скорее референтная интенция, поскольку в заглавие вынесено конкретное наименование лица, совпадающее с именем главного героя и играющее роль имени как нарицательного, так и собственного, в «Моте» Лукин руководствуется иным принципом. Естественно, он выносит фигуру главного героя, Добросердова, в заглавие, давая ему при этом оценочную характеристику — «мот», но он так же реализует и свою собственную, авторскую интенцию в определении «любовью исправленный», давая понять, что вот он — рецепт,

позволяющий порок деформировать в добродетель. Подчёркнутая дидактичность его воззрений прослеживается уже на уровне заглавия и, когда читателю или зрителю предстоит знакомство с предложенной комедией, он может проследить логику мысли автора в самом названии. По сути, Лукин применяет достаточно интересный приём — он сворачивает сюжет своего произведения в краткую фабулу, состоящую всего из трёх слов, но тем не менее отражающую самую суть комедии и очень точно передающую её содержание.

Как и в предыдущих главах, необходимо подчеркнуть потенциальную близость комедий Фонвизина и Капниста, что проявляется, конечно, на многих уровнях, и в заглавии в том числе. Каламбурная природа слова, лежащая в основе двух этих комедий, детерминирует многоплановость и полисемантичесность того понятия, которое является как ключом к пониманию магистрального смыслового центра, так и некоей загадкой, кодом, который необходимо дешифровать. В данном случае, это понятия «недоросль» и «ябеда».

При всей первоначальной очевидности заглавия комедии Фонвизина, тем не менее нет никакой объективной причины трактовать её однозначно и применительно исключительно к одному из главных героев — Митрофану. Оснований для интерпретации подобного заглавия несколько: первая, традиционно, связывается с фигурой Простакова-младшего, поскольку, по всем указывающим на него «улика», именно он является недорослем, то есть, молодым дворянином, не достигшим совершеннолетия и не поступившим на государственную службу. Определение это связано также с указом Петра I «о необразованных», согласно которому молодым дворянам, иначе — недорослям, не разрешалось жениться, если они не получили минимального образования: это комически обыгрывается в реплике Митрофана «не хочу учиться — хочу жениться!» (III, 7). Если первое определение носит скорее нейтральный характер, исторически обусловленный и закреплённый в законе, то второе совершенно точно является оценочным, причём с негативным оттенком. И из этого контекста вытекает второе основание для заглавия — тотальная необразованность той среды, в которую попадаем мы, читатели, и герои положительного, идеального полюса. На основе сравнительной характеристики, сталкивая и сопоставляя две полярности, Фонвизин указывает на недостатки представителей полюса материального: на повальное невежество, безнравственность, интеллектуально-эмоциональную недостаточность. То есть, по сути, и Простаковы, и Скотинин, и неудавшиеся учителя — они все «недоросли», потому что не «доросли» до обозначенного идеала эпохи Просвещения.

Третье основание самое интересное и самое категоричное: по нему, все герои комедии являются недорослями. Если с героями отрицательного полюса всё достаточно очевидно и понятно, то возникает вопрос: куда расти Стародуму, Правдину, Софье, Милону, и чего им не хватает? А ответ на самом деле прост — им не хватает жизнеспособности, они все — бесплотные духи, олицетворение абстрактных понятий, набор положительных качеств, нематериальных и чисто духовных. По сути, они не «доросли» до состояния живого человека, из плоти и крови. Поэтому, там, где условным Простаковым не достаёт духовности, условным Правдиным — материального воплощения.

В том случае, когда персонажей нельзя идентифицировать с каким-то определённым полюсом, как, например, Еремеевну и портного Тришку, необходимо обратиться к антропонимике.

Наименование Еремеевна, скорее всего, образовано от имени Еремей, обрусевшей формы имени ветхозаветного пророка Иеремии в значении «вознесённый Богом». Сплетая это толкование с образом непосредственно самой Еремеевны, можно вывести вполне очевидную формулу: Еремеевна не дотягивает до собственного имени. Рабская приниженность и отсутствие собственного достоинства с одной стороны, божественная возвышенность — с другой. Идентичная ситуация с портным Тришкой, чье имя является сокращённым вариантом древнегреческого имени Трифон в значении «роскошно живущий, богач», что никак не соотносится с образом портного-самоучки, «мошенника», как его именует Простакова.

Таким образом, реализуются все три интенции: референтная, поскольку заглавие условно совпадает с нарицательным именем героя, а именно Митрофана, а также актуализирует исторически-сложившееся явление; креативная, поскольку заглавие несёт оценочно-обличительный характер и является чем-то вроде авторского приговора; рецептивная, поскольку реципиент включён в процесс интерпретации, что и было продемонстрировано в характеристике третьего основания для наименования комедии.

Заглавие комедии Капниста раскрывает замысел автора на двух уровнях. С одной стороны — фактическое наименование явления, имеющего места в комедии (как и в историческом контексте), с другой же — саморазоблачение этого явления³¹. Так, реализуются референтная и креативная интенции. В первом случае подразумевается обозначение социального феномена, характерное для XVIII-XIX вв. и представляющее собой «злоупотребление судебной властью», «доносительство» — автор даёт понять

³¹ Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 265.

реципиенту, что именно об этом явлении пойдёт речь в комедии. Во втором случае, понятие, расщепляясь на две части, представляет собой сочетание «я — беда», указывающее на несостоятельность и катастрофичность существования данного явления, что в принципе, и доказывается Капнистом, поскольку главный ябедник комедии, Праволов, в конечном счёте получает заслуженное наказание. Явная позиция автора прослеживается всего лишь в одном понятии, показывающем внутреннюю шаткость системы ябедничества перед лицом высшего Закона (об этом говорит попытка создать нечто вроде немой сцены в финале комедии) и её неутешительные последствия, ведущие к настоящей беде.

Известно, что первоначальное название грибоедовской комедии звучало как «Горе уму». И в этом смысле оно достаточно однозначно и однонаправленно. А.С. Янушкевич отмечал, что оно практически сродни «лозунгу» и подразумевает под собой некий приговор уму, как таковому³². Заглавие «Горе уму» актуализирует ситуацию, в которой один «положительно умный» герой противопоставлен целому обществу, соответственно, не-умных людей, а вследствие этого, учитывая трагический финал для этого «положительного» героя, утверждает, что понятие «горе» неизменно следует за понятием «ума». В принципе это утверждение достаточно справедливо для художественной реальности текста Грибоедова, однако в ином варианте заглавия — «Горе от ума» — сокрыт гораздо более амбивалентный смысл. Да, конечно, «ум» Чацкого становится причиной его «горя», однако он же разрушает и привычные установки фамусовского общества, оставляя практически каждого героя в этом состоянии «горя».

В этом контексте принципиально важно выделить такие категории, как «счастье» и «неведение», вступающие в антонимическое соотношение с понятиями «горя» и «ума». Пока герои находятся в неведении, пока не произошёл акт разоблачения, они счастливы. Счастье есть неведение, а любое открытие правды нарушает это мнимое спокойствие. Счастлива София, поскольку у неё есть любимый человек, что, к слову, актуализируется словами о том, что «счастливые часов не наблюдают» (I, 3). Счастлив и сам Чацкий, пока ему не открывается правда о том, что сердце Софии принадлежит Молчалину. Причем, по сути являясь «умным героем», он до последнего остаётся в «неведении», не замечает, что София к нему холодна именно по этой причине. Но, в отличие от представителей фамусовского общества, Чацкий изначально стремится вскрыть эту ложь, преодолеть незнание. Он готов принять «горькую правду», а не жить в состоянии «неведения», как

³² Янушкевич, А. С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие. — Москва: ФЛИНТА, 2013. С. 232.

все остальные. Так, например, в сцене, предшествующей разоблачению Молчалина, Чацкий осознанно прячется за колонной и заявляет: «Уж коли горе пить, \\\\ Так лучше сразу» (IV, 10). Отметим, что остальные герои придерживаются совсем другой логики, возможно, бессознательно предчувствуя, что «истина», «знание» принесет только горе.

Так, в самом первом явлении, служанка Лизанька различными способами пытается скрыть правду о том, как провела ночь ее госпожа, поскольку правда ничего хорошего никому не принесет. И в последнем явлении Фамусов, больше всего волнуется о том, что же по поводу сложившейся ситуации скажет условная княгиня Марья Алексеевна, которая физически даже не находится в пространстве комедии, но естественно становится маркером «горя», в том случае, если выйдет из состояния «неведения» и узнает обо всем случившемся в доме Фамусовых.

Таким образом, творческая воля автора направлена не на разграничение в тексте комедии героев «умных» и «не-умных», потому что в противном случае заглавие осталось бы таким, каким задумывалось изначально, конкретизирующим именно трагедию «умного» человека в среде глупцов. А Грибоедов здесь категорию «ума» подводит под всеобщее развенчивание состояния неведения и узнавания горькой правды. Поэтому здесь и реализуются креативная и рецептивная интенции, как две зеркальные категории: с одной стороны автор посредством настоящего заглавия актуализирует основной конфликт, с другой — читатель, задача которого эту авторскую интенцию правильно разгадать и интерпретировать, поскольку в грамотной интерпретации содержится ключ к пониманию произведения в целом.

И, переходя уже к Н.В. Гоголю, стоит отметить, что заглавие для своей комедии он подобрал действительно уникальное. А.С. Янушкевич пишет: «Это исключительный случай в мировой драматургической практике, когда пьеса названа в честь внесценического персонажа»³³. И действительно, в пространстве комедии ревизор, фактический, отсутствует: его номинации нет в афише, в самом же тексте комедии роль «ревизора» на себя примеряет Хлестаков, но, по сути, он таковым не является. Ни зритель, ни читатель, ни остальные действующие лица комедии не сталкиваются с физическим воплощением фигуры ревизора в рамках непосредственно драматургического действия.

Но это, естественно, не отменяет его абстрактного наличествования в пространстве комедии, потому что со слов «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор.» (IV, 11) и до самого финала именно вот эта

³³ Янушкевич, А. С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие. — Москва: ФЛИНТА, 2013. С. 653.

абстракция и является рычагом действия. Страх перед Ревизором, перед самим этим образом, который по нелепому стечению обстоятельств принимает в головах жителей города облик Хлестакова, даже при условии того, что сам ревизор в тексте не присутствует, и актуализируется в названии комедии. То есть, в заглавии имеется в виду не кто-то конкретный, не фактический «ревизор», а как бы утверждается ситуация. Не человеческая фигура, а условия, в которых оказались действующие лица. И условия эти можно интерпретировать по-разному. С одной стороны, это условие, при котором город должен посетить подлинный ревизор, чиновник из Петербурга с секретным предписанием, и он действительно приезжает в финале комедии, но на сцене все равно не появляется — нам о его приезде сообщает жандарм. С другой стороны, это ситуация, при которой «ревизор» в лице Хлестакова все же в действие включается и активно себя проявляет, но в этом случае он оказывается «мнимым», ненастоящим. И, наконец, «ревизор» в заглавии комедии указывает на присутствие в тексте того символического образа Ревизора, знаменующего собой совершение Страшного Суда, выраженного через финальную ремарку с «немой сценой». Эти три плана не исключают один другой и в совместительстве составляют квинтэссенцию понимания заглавия комедии.

3.2. Афиша

Список действующих лиц, или афиша — это структурная часть драматического произведения, всегда находящаяся в препозиции по отношению непосредственно к тексту произведения и включающая в себя некий каталог персонажей, участвующих в сценическом действии. При помощи афиши реципиент выясняет имена действующих лиц, род их деятельности, родственные связи и возможно какие-то элементы сюжетной коллизии. Однако список действующих лиц не только перечисляет персонажей, наполняющих действие, но и позволяет более детально описать структуру художественного мира драматургического текста. Каждому герою отдаётся определённая роль в матрице произведения, от чего зависит и его местоположение в списке действующих лиц.

Существует определённая и чётко структурированная логика составления афиш драматических произведений. И, если можно так сказать, до Капниста этой логике следуют все драматурги XVIII века. Первыми в числе действующих лиц выступают главы семейств, главные герои или же наиболее активные персонажи. Затем подчёркивается наличие родственных или романтических связей, а далее идут второстепенные персонажи, и в самом конце — слуги, чаще всего безымянные, олицетворяющие собой не характер, а

конкретную функцию, род деятельности персонажа эксплицируется в его материальное воплощение.

Таким образом, логика выстраивания структуры списка действующих лиц подчеркнута нисходящая — от наиболее важных в тексте произведения до совсем незначительных. Актуальным остаётся вопрос об авторстве списков действующих лиц в русской классицистической комедии: были ли они составлены непосредственно драматургами или составлялись на основе фактической афиши представления и добавлялись в печатные издания редакторами уже после премьеры пьесы?

Поскольку Сумароков на начальном этапе формирования национального драматургического комплекса «ведал <...> почти всем, относящимся к административной и художественной жизни театра»³⁴, включая и составление афиш, то можно предположить, что свои комедии и трагедии он оформлял лично.

В «Полном собрании сочинений и переводов Лукина» под редакцией П.А. Ефремова комедия «Мот, любовью исправленный» предваряется списком действующих лиц, вероятнее всего, являющимся фактической афишей представления, поскольку в ней, помимо персонажей, указаны и имена актёров, исполняющих роли на сцене. Поэтому нельзя абсолютно точно утверждать причастность В.И. Лукина к составлению этого списка.

Капнист — единственный драматург из представленных, авторство списка действующих лиц которого представляется возможным доказать. Во-первых, в «Собрании сочинений В.В. Капниста» под редакцией Д.С. Бабкина содержатся планы будущих пьес, так называемые «скелетоны» с детальным описанием каждого действия и каждой сцены. К сожалению, список действующих лиц «Ябеды» там не указан, но в плане ненаписанной пьесы «Раскаявшийся человеконенавистник» есть некое подобие афиши, в которой все персонажи обозначены латинскими буквами, а напротив — краткое описание: А — Мизантроп. В — Слуга его. С — Вдова. D — Ее служанка старуха. Е — Купец. F — Сын его. G — Капитан корабля, друг его. J — Доверенный слуга его, арап. H — Управитель вдовы, арап.³⁵ Тенденция к систематизации списка действующих лиц совершенно очевидна. Во-вторых, в том же собрании сочинений наличествует как каноническое, так и первое издание «Ябеды» с существенным различием в текстах списка действующих лиц. Это говорит о том, что Капнист не был удовлетворён изначальным вариантом собственной афиши, а потому подверг её корректировке. В первоначальном списке лишь

³⁴ Берков, П.Я. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 31.

³⁵ Капнист, В.В. Собр. соч. в 2 томах. Академия наук СССР.: М.-Л., 1960., Т.1. С. 693.

три героя были наделены именами — Ябедин, Судейкин, Правиков — Праволов, Кривосудов и Прямиков соответственно. Все остальные действующие лица безымянны и представлены в качестве тех ролей, которые они выполняют. Структура афиши практически не изменяется, лишь Протоколист (Добров) и Девка дочери (Анна) меняют свои позиции: Добров, изначально расположенный в самом конце списка, становится после секретаря, а Анна — после Доброва. Так или иначе, структура списка действующих лиц имеет очень обоснованную логику. Конечно, первые пять позиций занимают главные действующие лица — Праволов, Кривосудов, Фекла, как некая основа существующей ябеднической системы, София и Прямиков — герои, активно ей противостоящие. Остальные персонажи комедии расположены ровно в том порядке, в каком Добров их характеризует в диалоге с Прямиковым в экспозиции комедии. Члены Гражданский палаты, прокурор, секретарь, поверенный — все они винтики в машине беззакония: Капнист очень точно располагает каждую деталь этой машины, утверждая тем самым слаженность системы, её практическую неуязвимость: если убрать одного условного Хватайко, на его место придёт другой такой же. Поэтому достаточно знаковым является тот факт, что именно Праволова, стоящего на первой позиции в списке действующих лиц, ожидает наказание, а вместе с ним и торжество победы над ябедой.

А.С. Грибоедов не отказывается от классицистической логики расположения героев в списке действующих лиц. Последовательность, с которой он размещает персонажей в афише, следует такой закономерности: сперва указывается глава семейства, в данном случае это Павел Афанасьевич Фамусов, управляющий в казенном месте. К слову, и по социальному положению он оказывается на достаточно высокой позиции. Далее следует его дочь София, единственный член семьи, а затем остальные персонажи, входящие в дом — служанка Лизанька и Молчалин, живущий в доме Фамусова на правах секретаря.

Логичным будет отметить, что четыре эти пункта афиши составляют тот костяк фамусовского общества, который оказывается под сильнейшим влиянием со стороны Чацкого. Мы уже говорили об этом ранее, но теперь конкретизируем, что статус героев сменяется с условного «счастья» на «горе» именно с появлением Чацкого, который, к слову, в афише указан сразу после Молчалина и не наделен вообще никакими характеристиками ни по роду деятельности, ни по межличностным отношениям.

При общей типичности расположения героев, тем не менее в афише имеются некоторые частности, которые Грибоедов использует, чтобы раскрыть какие-то особенности в понимании текста. Например, драматург сознательно нарушает порядок расположения номинаций Платона Михайловича и Натальи Дмитриевны Горичей,

помещая сперва не мужа, как это принято, а жену. Причем Наталья Дмитриевна характеризуется, как «молодая дама», а о Платоне Михайловиче известно лишь то, что он её муж. Так, уже на уровне афиши демонстрируется специфика взаимоотношений этого супружеского союза, главой которого, очевидно, является Наталья Дмитриевна, чрезмерно и навязчиво опекающая мужа.

В комедии Гоголя, очень скрупулезно работавшего над своим текстом, трудно обнаружить какие-то случайные вещи. Порой их сложно интерпретировать, однако определенный смысл стоит за каждым словом или приемом.

На уровне структуры в афише «Ревизора» выстраивается определённая тенденция. Автор размещает героев в иерархической последовательности — от наиболее значимых к наименее. Таким образом, Гоголь уже посредством списка действующих лиц даёт читателям понять свой замысел и диктует реальное положение дел в комедии.

Можно так же выделить несколько смысловых центров размещения героев в списке действующих лиц.

- Городничий и его семейство. Сюда же относятся Хлопов с его женой.
- Чиновники уездного города.
- Городские помещики.
- **Хлестаков и Осип.**
- Отставные чиновники, почетные лица в городе.
- Частный пристав и квартальные.
- Все остальные. В т.ч. лица, указанные в собирательном количестве.

Исходя из этого распределения, можно сделать вывод, что Хлестаков является фактическим центром списка действующих лиц. Так, афиша практически преломляется в самой середине списка, образуя две зеркальные половины. Хотя вторая половина героев, идущая вслед за Хлестаковым, является скорее отражением кривого зеркала.

Итак, совершенно логичен факт определения Городничего, как главного лица комедии. Исходя из этого, помещение его в верхушку иерархии является столь же логичным. Руководствуясь критерием семейных связей, далее по списку идут его жена и дочь.

Далее следует вереница чиновников уездного города и, в связи с этим, довольно сложно сказать какое из действующих лиц должно стоять выше другого. Интересной,

однако, может показаться мотивировка расположения Земляники на позицию ниже Ляпкина-Тяпкина, заключающаяся в том, что Ляпкин-Тяпкин, как представитель судебной власти, стоит выше Земляники — попечителя богоугодных заведений, таким образом намечая более высокое положение светской власти над духовной. Но интересно в целом отсутствие всякой духовной власти в пространстве комедии, так как церкви, как и её представителей в тексте «Ревизора» нет.

Добчинский и Бобчинский, принимающие максимальное участие в завязке и развязке комедии и присутствующие в сильных позициях действия, оказываются практически в центре иерархии, после городских чиновников. Близкое соседство с Хлестаковым в этом контексте является абсолютно правильным и закономерным, так как именно действия Добчинского и Бобчинского влияют на дальнейшую судьбу Хлестакова.

Так, до Хлестакова всё идёт в логически выстроенном хронологическом порядке. После Хлестакова же — всё перемешивается, переворачивается верх дном, условно предвеляя ситуацию, которая произойдёт и в самой комедии с его появлением. Именно поэтому Хлестаков в этой иерархии занимает позицию смыслового центра, так как его присутствие в комедии является основным рычажком действия. Осип, образуя парное соотношение «хозяин-слуга», тоже находится на своем законном месте.

Но то, что происходит в списке действующих лиц далее, совершенно трудно объяснить, потому что там, как в кривом зеркале, отражается иерархия, описанная выше.

Обусловленность положения Гибнера, бессловесного героя, который, по сути, не проявляет себя никак, кроме двух попыток произнести непроизносимый звук, никак нельзя назвать логичной. Исходя из чего, следует вывод о кривом отзеркаливании первой половины списка действующих лиц. То, как видоизменяется афиша далее, можно сравнить с графиком функции, который скачет от более значительных героев к менее значительным. Причем в отдельных блоках также наблюдается как восходящая, так и нисходящая иерархичность. Например, в блоке с героями, обозначенными как «отставные помещики и почётные лица в городе», иерархия строго восходящая. Люлюков за всю комедию произносит всего одну реплику, Растаковский две, а о Коробкине и говорить не приходится — он самый активный.

В следующем блоке иерархия нисходящая. Очевиден тот факт, что частный пристав будет выше квартальных надзирателей по социальному положению, но и в самом действии комедии он проявляет себя активнее. У полицейского Свистунова всего одна реплика и упоминают его лишь раз за все действие. Его коллега Пуговицын вообще лишен

реплик, да и честно сказать он действующим лицом вообще не является, потому что физического его воплощения в комедии нет. Он скорее внесценический персонаж. Держиморда находится на границе между сценическим и внесценическим персонажем, потому что реплик на сцене у него вдвое меньше, чем за ней, а именно, всего одна.

И последний блок — «все остальные». Достаточно затруднительно проследить присущую ему иерархию, поэтому легче сказать, что её там нет вовсе. Купца Абдулина, как и Пуговицына, сложно назвать действующим лицом, потому как он лишен реплик, в комедии присутствует лишь как упоминание в речах других героев и если рассматривать его, как физическое воплощение, то только в совокупности с толпой купцов, пришедших к Хлестакову. Жена унтер-офицера лишена имени, в отличие от слесарши, причем интересен тот факт, что в первой редакции «Ревизора» её персонаж отсутствовал как в афише³⁶, так и непосредственно в тексте комедии. Слуги, гости, купцы, мещане и просители — репрезентируются как нечто, явленное в виде комплекса персонажей, лишенных личности и в каком-то смысле дублирующих уже заявленных героев. К купцам, например, относится Абдулин, к просителям — слесарша и унтер-офицерша. То есть, как таковой иерархии в этом блоке не наблюдается, потому что всё взаимосвязано и интегрировано.

3.3. Внутритекстовые ремарки

Традиционно, ремарка использовалась драматургом для пояснения каких-то конкретных деталей, которые непременно должны быть реализованы на сцене. А поскольку объектом драматического подражания становится «взаимодействие между людьми, то диалог очевидным образом становится основной и наиболее предпочтительной формой выражения в драме»³⁷, что, собственно, и создаёт наиболее правдоподобный эффект реальности. Диалоги и поведение персонажей при этом должны производить впечатление принадлежности реальным людям, что становится возможным благодаря пояснениям и уточнениям, вписанным автором в текст.

Конечно, правдоподобное воспроизведение человеческой речи является основополагающим элементом драматического искусства, однако не стоит забывать и о моделировании условной реальности, в которой происходит действие. Организация мирообраза — один из ключей понимания драматического произведения. Однако русская классицистическая комедия, составившая часть национального драматургического

³⁶ К слову, как и частный пристав Уховертов — прим. А.М.Дарбинян.

³⁷ Толчеева, К.В. Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа. [Электронный ресурс] // Воронеж, 2007. С. 51.

репертуара, была вдохновлена итальянской народной комедией дель арте, что имело определённое влияние.

Комедии масок разыгрывались на публичных площадях и улицах с минимумом декораций, если они вообще были, и основной упор делался на артистизм и талант участвующих в представлении актёров, а механизмом моделирования мирообраза была импровизация — таковы особенности комедии дель арте. Любопытно, что вместе с типами-масками и некоторыми именами, Сумароков заимствует и принцип тотальной условности и нематериальности действия. В его комедиях первого периода вообще отсутствуют какие-либо указания на место действия или ремарки подобного функционала. Складывается ощущение, что всё происходящее на сцене — уличная сценка, поскольку ни в репликах, ни в ремарках Сумароков не указывает наличие хоть какого-нибудь материально-воплощённого предмета реальности. Это, кстати, довольно забавно подчёркивается самим драматургом — в не вошедшем в комедию «Тресотиниус» XVIII явлении персонаж Архисотолаша говорит: «Ох устал! жаль, что нет нигде близко седалища стульнова». Это, опять же, говорит о том, что сцена, по сути, пуста, а персонажи разыгрывают комедию стоя, будто на театральных подмостках, присущих итальянской комедии.

Впрочем, эта особенность находит свое воплощение и в последующих произведениях Сумарокова, а не только в комедиях первого периода. Хотя, конечно, незначительная модификация имеет место: начиная с «Опекуна», Сумароков перед непосредственно текстом комедии вставляет очень широкие ремарки локального характера: «*Действие в Санктпетербурге*», «*Действие в Москве*» («Мать совместница дочери»), «*Действие в доме Салидаровом*» («Приданое обманом»), «*Действие в Оронтовом доме*» («Нарцисс»).

«Ремарок в этих комедиях мало: они скупой характеризуют движение или интонации действующих лиц, но не ставят своей целью обрисовку интерьера»³⁸. Так, система ремарок представляет из себя краткие пояснения методического характера: это либо ремарки-обращения («*Кимару*», «*Ксаксоксимениусу*», «*Нисе*», «*Сержанту*»), либо элементарные действия («*читает*», «*подписывает*», «*отдал ему назад*»), либо указания на наличие персонажей на сцене, их появление или уход («*Оронт и Клариса*», «*Те же и Старуха*», «*вбегая*», «*выходит*»), либо интонационные и эмотивные ремарки («*кричит ей*», «*особливо*»), причём ремарка «*особливо*» отличается некоторой продуктивностью: в комедии «Тресотиниус» она используется дважды, в «Опекуне» — один раз, в «Рогоносце по воображению» — пять раз. Если учесть, что это, по сути, единственное используемое

³⁸ Берков, П.Я. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 39.

Сумароковым указание на интонационно-эмотивную содержательность реплики, можно сделать вывод, указывающий на то, что драматург использует данную ремарку с особой целью — показать чрезмерность, шутовское преувеличение, иначе говоря, буффонадную составляющую комедий.

Самая объёмная ремарка насчитывает 17 слов: *«Эраст вынимает против него шпагу. Брамарбас, вынув свою, бежит от него, держа шпагу за спиной и отмахиваясь»*. То есть, если среда комедии «полностью тождественна среде трагедии, нематериальной и условной»³⁹, то действие в ней подчёркнуто активное, балаганное.

Лукин выстраивает свою комедиографию, придерживаясь установок, тотально противоположных сумароковским. Если он считал драму Сумарокова далёкой от русских реалий, оторванной от национального бытования и населённой чужими характерами, то на формальном уровне сделал всё, чтобы его комедия смогла вписаться в настоящую действительность.

Осуществление этого замысла через ремарки проходит на всех уровнях: в то время как пространственное поле Сумарокова не очерчено, лишено всяческих пояснительных деталей, действительность Лукина уже с самого первого явления насыщается обильными предметными и локальными описаниями: мы видим *«большую крестовую комнату, в которой по 4 двери, на каждой стороне по две: на правой одни означивают половину Княгинину и Клеопатрину, а другие спальню и кантору Добросердова: на левой, в одни входят из передней все чужие люди, а в другие проходят с надворья одни домашние. В оном же покое стоят два стула, канапе, и несколько стульев»*. Если материальный мир Сумарокова не насчитывает даже одного стула, то Лукин сразу же наполняет сцену и двумя и несколькими стульями, и даже канапе (французский диванчик), на котором мирно спит Василий. С одной стороны, иронично, что в комедии, которой предполагается быть чисто русской, наличествует французский диванчик, с другой стороны, где, как не в доме богатого молодого дворянина, наличествовать этому самому канапе?

Так, Лукин на формальном уровне прилагает все возможные усилия, чтобы само действие комедии выглядело правдоподобным, насыщенным и не таким условным, как у Сумарокова. Ремарки в тексте, однако, практически не отличаются от сумароковских на уровне классификации: это всё те же ремарки-обращения (*«Докуину»*, *«Злорадову»*, *«Добросердову»*), эмотивные ремарки (*«плачет»*, *«Безотвязной сердится»*, *«сурово»*, *«с жалостью»*, *«с нетерпеливостью»*), ремарки передвижения и физического действия

³⁹ Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 131.

(«бежит вслед за Добросердовым, но тот вошедши, дверь за собою захлопнул», «делает разные движения, и показывает свою злобу, видя, что Добросердов спасаться начинает», «хочет идти и опять возвращается»). Единственное, что их отличает, это детальность и подробность ремарок Лукина, а также гораздо большее их количество и интонационно-эмоциональное разнообразие.

Так же появляются ремарки «один» и «в сторону», подразумевающие несценические реплики, то есть, реплики, не предназначенные для того, чтобы остальные персонажи их слышали и как-то реагировали. И если функционал ремарки «один» подразумевает наличие монологической речи, в которой как бы представляется диалог персонажа с самим собой, то ремарка «в сторону» расширяет потенциальный круг адресатов до прямого включения зрителя в диалог. Патрис Пави («Словарь театра») специально разделяет эти два типа ремарок, подчёркивая, что указание «в сторону», или апарте, «отличается от монолога своей краткостью и включённостью в текст диалога»⁴⁰. Апарте обнажает истинные мысли и мнения персонажей («**ВАСИЛЕЙ** [*в сторону.*] Лучше бы было, ежелиб ты издохнул; многих бы людей от бед избавил» (III, 6)), как бы ненамеренно подслушанные публикой, в то время как монолог наедине с собой — это организованная речь, цель которой прямое восприятие зрителем и читателем самой сути персонажа. Лукин использует монологическую форму высказывания с двумя целевыми установками: 1) продемонстрировать порок и добродетель в их человеческих воплощениях (у Добросердова два монолога, у Злорадова — три); 2) наставить зрителя на истинный путь при помощи дидактических монологов Василия.

В любом случае, даже несмотря на то, что многими исследователями подчёркивается несостоятельность предложения «наших» нравов в комедиографии Лукина, тем не менее, нельзя не учитывать некоторые особенности его творчества, взятые за основу последующими драматургами. Так, О.Б. Лебедева в своей монографии «Поэтика русской высокой комедии XVIII — первой трети XIX веков» отказывает Фонвизину в первенстве использования обстановочных ремарок (в комедии «Бригадир») в пользу того же Лукина и его вводной ремарки из «Мота». Она отмечает «принцип погружения драматического действия в бытовую среду с вещными атрибутами-символами повседневной жизни»⁴¹, сближающий в этом контексте Лукина и Фонвизина. Последний, конечно, развивает этот принцип в более продуктивной степени. В тексте ремарок то и дело появляются обозначения предметов (кафтан Митрофана, письмо, часы, книга, табакерка), обладающих

⁴⁰ Пави, П. Словарь театра. М., 1991. С. 23.

⁴¹ Лебедева, О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М., 2014. С. 126.

смысловой цельностью и символично-атрибутивной доминантой. Причём, любая вещь в руках Стародума, Правдина или Софьи становится подчёркнуто аллегорическим атрибутом, далеко выходящим за сферы чисто материального. Если книга или письмо априори несут в себе интеллектуальные и духовные коннотации, то, допустим, табакерка, используемая Стародумом для метафорического пересказа события из своей собственной жизни, выходит за пределы чисто физического свойства и становится символом «зависимости от материальных условий»⁴² бытования. А «пятьсот рублей», наоборот, становятся символическим средством преодоления этой зависимости, с сохранением собственного достоинства, «души, чести, правил» (III, 1). И, соответственно, «кафтан Митрофана», по своей принадлежности относящийся к одному из трёх атрибутивно-смысловых вещных центров — «одежда» (два других — деньги и еда), подразумевает под собой чисто материальное обладание, а не символический подтекст.

Пластичность и, если можно сказать, чрезмерная живость Простаковых и Скотининых находят своё отражение в соответствующих ремарках движения, в то время как Софья, Правдин, Милон сохраняют некую статуарность:

Софья кажется пораженной.

Простаков всплеснул руками.

Правдин показывает вид огорченного удивления (III, 5).

Так, пластика соседствует с экспрессией: если героями вещного спектра используются всяческие телодвижения и ужимки, для героев понятийного характера чисто эмоциональная экспликация своего состояния. А зачастую для ситуации коммуникации не требуется даже речевое воплощение реплик: «Софья сказывает взорами Милону, что перед ним Стародум. Милон ее понимает» (III, 3).

Пожалуй, наибольший интерес вызывает последнее явление комедии, в котором отчётливее всего проявляется дифференцированная модель мирообраза «Недоросля», построенная на синкретичном слиянии жанровых установок трагедии и комедии. Наблюдать это можно на уровне ремарок. Так, подчёркнуто отрицательные персонажи, подобно трагедийным героям, в финале лишаются того, что имеют в начале (имения, перспектив на удачную женитьбу, а Простакова ещё и любимого сына), и описание их состояний совпадает со стереотипными маркерами кульминационного действия трагедии («бросаясь на колени», «подняв руки к Стародуму», «отходит, всплеснув руками», «упала в обморок»).

⁴² Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 250.

Очевидным новаторством Фонвизина в чисто драматургическом аспекте стало возведение ремарки до фактического диалогического элемента⁴³:

Софья. <...> (*Вынимает книжку и прочитав несколько.*) Это правда. Как не быть довольну сердцу, когда спокойна совесть! (*Прочитав опять несколько.*) Нельзя не любить правил добродетели. Они — способы к счастью. (*Прочитав еще несколько, взглянула и, увидев Стародума, к нему подбегает*)» (IV, 1).

В данной сцене происходит чередование реплик Софьи и ремарок чтения, как бы создавая некий духовный диалог героини и книги.

Такая же перекличка, только уже чисто каламбурная, наблюдается и в комедии Капниста «Ябеда», когда в сцене тотальной вакханалии в доме у Кривосудова, полупьяные чиновники играют в карты. Если в ситуации с Софьей мы наблюдали своеобразный диалог, то здесь мы видим дублирование реплики соответствующим каламбурным действием, указанным в ремарках:

Атуев (*почти падая с пьянства*) Надейся на меня, как на кремлевскую стену.

Паролькин (*держа стакан и облив руку пунишем*) Пусть высохнет рука, коли не подпишу.

Бульбулькин. Скажи секретарю, — а он что мне подаст... (*Кохтин подает ему бокал, а он берет его*) То я хоть этими обеими руками... (III, 7).

И в той сцене, когда Добров читает протокол:

Добров. И истцу оных всех имений не давал ...» (*Между тем члены, нашед бутылки под столом, одну оттуда взяли, и Бульбулькин не давал оной Атуеву*).

Кривосудов. Приметьте: не давал.

Бульбулькин (*прятая бутылку*) Ну, не давал, вестимо (IV, 2).

О.Б. Лебедева подчёркивала каламбурную раздвоенность слова в «Ябеде» на основе столкновения понятий «слова» и «дела»⁴⁴. Конечно, похожую дифференциацию мы наблюдали и у Фонвизина, однако реализовывалась она на чисто речевом уровне, тогда как слово Капниста материализуется и воплощается в действии, подчёркивая фактическое несовпадение сказанного слова и совершенного поступка. То есть, уже даже на уровне ремарок показывается этот раскол между «благими» намерениями, выраженными на речевом уровне, и теми действиями, которые, как правило, направляют человека в преисподнюю.

⁴³ Зорин, А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX вв., Саратов, 2008. С. 19.

⁴⁴ Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 269.

Подобный апокалиптический и эсхатологический характер несёт в себе прообраз той самой «немой сцены» из гоголевского «Ревизора», который, тем не менее был исключён Капнистом из финальной редакции комедии. После финальной реплики служанки Анны («Жить ябедой и тем: что взято, то и свято» (IV, 10)) в первом, ещё приекатерининском издании, была объёмная ремарка, предзнаменующая собой знаменитую «немую сцену» Гоголя и содержащая аллегорическое изображение ябеды и её катастрофический исход, совершенный руками правосудия: «Сатир или Талия срывает с ябеды личину правосудия правою рукою, а левою уставляет щит с вензелем Екатерины Второй противу ябеды, стремящейся поразить его в глаза стрелкою весов, на коих кошелек с деньгами перевешивает Зерцало истины (и противу причастников ея: Взятковидца, хотящего захватить его крючком, у рукоятки скипетра провидения находящимся; Растлисудова, старающегося ударить его Зерцалом истины, превращенным в безмен; Кохтина, желающего кохтями длиннейшими рук ободрать его; Законоподборова, одетого в арлекинское из указов и разных законов сшитое платье, желающего уколоть его большим пером, и протчих, которые все при взгляде на щит каменеют)»⁴⁵.

Понятно, почему Капнист исключил финальную ремарку: «такой конец противоречил духу комедии. В «Ябед» достаточно ярко показано, как судейские чиновники могли обходить всякие законы. Щит императрицы им не был помехой»⁴⁶, поэтому подобная развязка выглядела искусственно, особенно в 1792 году, когда на престоле всё ещё восседала Екатерина II, в правление которой и сложился судебный аппарат, обличаемый Капнистом в комедии. Непонятно только, почему драматург не решился переделать немую сцену и снова вставить в комедию уже во времена Павла, поскольку и дух времени, и сама фигура монарха являли собой буквально кошмар наяву для всех ябедников и мздоимцев, о чём подробнее будет изложено в следующей подглаве.

Ну и, разумеется, дальнейшая драматургия не остановилась на достигнутом и в комедиях XIX века тоже наличествуют некоторые особенности в использовании такого элемента, как внутритекстовая ремарка.

Ремарки в комедии Грибоедова всегда очень точные и живые, а особенно это касается мизансценических и пространственных ремарок. Каждому предмету в них есть свое место, каждому герою дано подробное указание на то, что он в определенный момент действия должен делать. Практически в каждом из четырех действий комедии есть как минимум одна объёмная ремарка, указывающая на предметное наполнение сцены и

⁴⁵ Капнист, В.В. Соб. соч. в 2 томах. Академия наук СССР.: М.-Л., 1960. С. 616.

⁴⁶ Капнист, В. В. Избранные произведения. Л., 1973. С. 582.

логику поведения персонажей, задействованных в ней. Например, в первом явлении первого действия: *«Гостиная, в ней большие часы, справа дверь в спальню Софии, откуда слышно фортопияно с флейтою, которые потом умолкают. Лизанька среди комнаты спит, свесившись с кресел. Утро, чуть день брезжится»*. Не стоит и говорить о том, как щедро Грибоедов наполняет сцену различными предметами-атрибутами: это и поющие часы, поддерживающие общую музыкальность сцены, и аутентичные кресла, с которых свесилась служанка. И в целом пафос этой входной ремарки больше поэтический, охудожествленный, чем сугубо пояснительный. Такой же характер несут ремарки:

«Вечер. Все двери настежь, кроме в спальню к Софии. В перспективе раскрывается ряд освещенных комнат. Слуги суеются» (III, 4);

«Те же и множество других гостей. Между прочим Загорецкий. Мужчины являются, шаркают, отходят в сторону, кочуют из комнаты в комнату и проч. София от себя выходит, все к ней навстречу» (III, 9);

«У Фамусова в доме парадные сени; большая лестница из второго жилья, к которой примыкают многие побочные из антресолей; внизу справа (от действующих лиц) выход на крыльцо и швейцарская ложа; слева, на одном же плане, комната Молчалина. Ночь. Слабое освещение. Лакеи иные суеются, иные спят в ожидании господ своих» (IV, 1).

Примечательно то, что на сцене всегда совершается какое-то активное действие, иногда носящее массовый характер, как, например, обозначенная суeta лакеев, или шарканье мужчины, кочующих из стороны в сторону. Было бы интересно проинтерпретировать этот факт в контексте отсутствия в пьесе единства действия, как такового. Так, мы можем пронаблюдать в ремарках указания на единство места и времени: все происходит в доме Фамусова (в гостиной, в парадных сенях и т.д.) и причем в течение суток, о чем свидетельствуют ремарки *«Утро, чуть день брезжится»*, *«Вечер»* и *«Ночь»*. Но единства действия в пьесе нет. Конечно, проявляется это в основном на коллизийном уровне, поскольку в комедии два параллельно развивающихся конфликта, но как уже было сказано ранее, достаточно интересно привязать к этому факту ту избыточность и многоплановость реального действия, которое совершается на сцене.

Особо продуктивно работают ремарки «про себя» и «в сторону». Используются они только тремя ключевыми персонажами — Софией в большей степени, Чацким и Фамусовым. Причем употребляются они непосредственно по отношению к центральному герою, чтобы выразить свое к нему отношение. Например:

София (*в сторону*). Не человек, змея! (I, 7)

Фамусов (*про себя*). Уж втянет он меня в беду. (II, 5)

Чацкий. Вы здесь? я очень рад,

Я этого желал.

София (*про себя*). И очень невпопад. (III, 1)

София (*про себя*). Вот нехотя с ума свела! (III, 1)

София (*про себя*). Ах! этот человек всегда

Причиной мне ужасного расстройства!

Унизить рад, кольнуть; завистлив, горд и зол! (III, 14)

Тот же пафос прослеживается в ремарках, относимых к сцене выяснения «мнимого» сумасшествия Чацкого, в которой все герои *«пятаются от него в противную сторону»*, а реплика Фамусова знаменуется ремаркой *«опасливо»*.

Еще более эффектно Грибоедов конструирует ремарки, актуализирующие основной комплекс мотивов комедии: говорения-глухоты-непонимания. Например, в третьем явлении второго действия реплика Фамусова сопровождается ремаркой *«ничего не видит и не слышит»*, как бы демонстрируя потенциальную неспособность героя в данный момент понять и принять позицию Чацкого. Причем интересна сама формулировка ремарки — как это в принципе должно осуществляться на сцене? Грибоедов пишет не *«закрывает уши и глаза»*, например, а именно *«ничего не видит и не слышит»*. Фамусов просто лишается самой возможности условно «слышания», он делает это не по своей воле! И примерно в такой же логике используется финальная ремарка в конце третьего действия, когда Чацкий произносит свой монолог в никуда, думая, что обращается к Софии: *«Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам»*. В ремарке нет указания на то, когда и каким образом героиня оказывается вне диалога и исчезает, потому что в этом нет особой необходимости, не столь значимо и то, сделала ли она это с умыслом, поскольку устала от речей Чацкого, или по иной причине. Принципиально важно то, что здесь снова актуализируется ситуация невозможности диалога.

Н.В. Гоголь старался сделать свою комедию максимально сценической и всячески экспериментировал с театральными приемами. Некоторые моменты для него очень принципиальны, несмотря на очевидную сложность, если не невозможность, их исполнения на сцене. Например, ремарка *«Христиан Иванович издает звук, отчасти*

похожий на букву и, и несколько на е» (I, 1), вобравшая в себя весь потенциал реплик лекаря Гибнера, который за всю пьесу не произносит ничего, кроме этого звука. Очень сложно представить, как именно он звучит, но, очевидно, подобным образом Гоголь в такой своеобразной манере хотел показать, что герою затруднительно изъясняться на русском языке.

Отдельного внимания заслуживает активное разрушение так называемой «четвертой стены». Комедия Гоголя в целом ломает границы между происходящим на сцене и зрительным залом, делая публику участницей событий, а не просто наблюдательницей. Это происходит и посредством употребления ремарок «к зрителям» и через обозначенный эпиграф (но отдельно и более подробно мы поговорим об этом в подглаве, посвященной этому элементу).

В качестве примера можно привести сцену принятия гостей в финальном действии, в которой один из отставных чиновников Федор Андреевич Люлюков, весьма задорно заигрывает со зрителем. «Люлюков. Имею честь поздравить, Анна Андреевна! (*Подходит к ручке и потом, обратившись к зрителям, щелкает языком с видом удальства.*) Марья Антоновна! Имею честь поздравить. (*Подходит к ее ручке и обращается к зрителям с тем же удальством.*)» (V, 4)

Или похожий прием, использованный в сцене, в которой герои узнают правду о «мнимом» ревизоре. «После разоблачения Хлестакова, во время чтения его письма, герои комедии произносят свои реплики, адресуясь в зрительный зал: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь...», «И не остроумно! Свинья в ермолке! Где ж свинья бывает в ермолке» и т.д. А через несколько мгновений, как в парабасе древней аттической комедии, звучит знаменитое «Чему смеетесь? Над собою смеетесь! / Эх вы!...»⁴⁷. Парадоксально, что в тексте комедии эта реплика не ознаменована ремаркой «к зрителям», но, тем не менее, начиная с постановки, в которой М.С. Щепкин играет Городничего, традиция обязует героя говорить эту реплику, глядя в зал.

Совершенно по-особому Гоголь использует ремарки по типу «в сторону», «про себя», «вслух» и т.д. Одним из функциональных аспектов внутритекстовых ремарок является налаживание взаимодействия между высказываемым словом и сценической реальностью. То есть, посредством ремарки выявляется и указывается адресат реплики. В этом контексте довольно увлекательно наблюдать за тем, как реализуются ремарки прямого контакта актеров и реплики «про себя», например: «**Хлестаков.** Меня, конечно, назовут

⁴⁷ Манн Ю.В. Поэтика Н.В. Гоголя. СПб., 2007. С. 226.

странным, но уж у меня такой характер. (*Глядя в глаза ему, говорит про себя.*) А попрошу-ка я у этого почтмейстера займы!» (IV, 4). Ну, то есть, достаточно интересно себе представить, как герой, глядя собеседнику прямо в глаза (этот факт вообще представляется наиболее занимательным), говорит про себя, но фактически вслух то, о чем он думает, чтобы зал это услышал.

Принципиальную важность играют ремарки, обозначающие уровень громкости и эмоциональную насыщенность реплик, поскольку актуализируют такой основополагающий для комедии мотив, как мотив страха. Уровень громкости реплики почти всегда напрямую связан с фактором страха и бесстрашия. Когда герой уверен, то его речи сопутствуют ремарки *«громким и решительным голосом»*, *«быстро, отрывисто»*, *«с декламацией»* и т.д. Когда же возникает мотив страха, то герой уже и сам говорит *«вполголоса»* и вся сцена проходит под завесой этой ремарки. Например: *«Слышен из другой комнаты небольшой кашель Хлестакова. Городничий. Чш! (Поднимается на цыпочки; вся сцена вполголоса.) Боже вас сохрани шуметь! Идите себе! Полно уж вам...»* (III, 10).

Эмоциональный фон в большинстве своём составляют ремарки по типу *«в страхе»*, *«робея»*, *«дрожя»*, *«бледнеет и съеживается»*, *«бодрится»*, *«храбрясь»*. Причем ремарки, выражающие страх, почти всегда употребительны по отношению к Хлестакову, который сам храбрится и бодрится, и рисуется после того, как понимает, что ему ничего не угрожает. Страх, обуявший всех чиновников, появляется и начинает возрастать в геометрической прогрессии лишь после того, как Хлестаков в сцене вранья воспаряет на вершины своего воображения. До этого в комедии обозначена одна локально-эпизодическая ситуация страха — встреча Хлестакова и Городничего в гостинице, обусловленная всеобщим незнанием ситуации.

В «Ревизоре» также есть три очень интересные по своему построению сцены. Первая сцена располагается в 4 действии, явлении 1, когда все герои выходят из комнаты, и сцена остаётся пуста — это выражается посредством ремарки: *«Выхватываются несколько восклицаний: «Ай, ай!» — наконец все выпираются, и комната остается пуста»*. На сцене в итоге нет ни действия, ни звучащей речи.

Далее любопытный эпизод, когда Хлестаков уезжает, и все идут его провожать. На сцене не остается ни одного человека, но речь звучит. И каждая реплика обозначена словосочетанием *«голос такого-то героя»*. То есть, голос репрезентируется как живущая на сцене субстанция. Спектакль живёт, даже если на сцене есть лишь голоса, но нет движения. Эта сцена — некая альтернатива как сцене из 1 явления 4 действия, так и

«немой сцене», в которой все герои находятся в поле зрения зрителя, но движение и звучащая речь отсутствуют.

То есть мы можем наблюдать три зеркальные ситуации:

- нет действия и голоса, сцена пуста;
- нет действия, есть голос, сцена пуста;
- нет действия и голоса, все герои на сцене.

Это еще раз демонстрирует неординарность гоголевского подхода к созданию пьес для постановки на сцене. А при помощи ремарок ему практически в полной мере удастся воплотить задуманное. Но, конечно, наибольший интерес вызывает обширная ремарка «Немая сцена», о которой более подробно будет сказано в следующей подглаве.

3.3.1. Немая сцена

Уже после премьеры комедии, состоявшейся в 1836 году, недовольный сценическим вариантом, Гоголь не только комментирует смысл пьесы, но и в 1842 году создает ее новую редакцию. Именно здесь появится самая развернутая ремарка — детальное описание немой сцены, которая имеет скорее беллетристский, чем вспомогательный характер, какой обычно бывает у внутритекстовых ремарок.

В отдельной, шестой, главе своей обширной статьи «Поэтика Н.В. Гоголя» Манн достаточно подробно анализирует смысл немой сцены и детально рассматривает её художественное воплощение. Он пишет: «В «Замечаниях...» Гоголь обращает внимание на цельность и мгновенность действий персонажей в немой сцене. «Последнее произнесенное слово должно произвести электрическое потрясение на всех разом, вдруг. Вся группа должна переменить положение в один миг ока. Звук изумления должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект» (IV, 10)».⁴⁸

«Если правильный жест усиливает слово, неправильный его ослабляет, убивает. Если чувства выражаются в жесте, то в свою очередь жест вызывает чувство»⁴⁹. Так, в немой сцене Гоголь, не используя реплик, при помощи пластики неподвижных, застывших поз сумел охарактеризовать сущность каждого героя, а именно степень его страха. Та градация страха, которую актёры показывают на сцене, должна вызывать соразмерную

⁴⁸ Ю.В. Поэтика Н.В. Гоголя, с. 233.

⁴⁹ Волконский С.М. Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912. С. 31.

степень ужаса и в зрительном зале. Жест вызывает чувство — зрители испытывают катарсис.

В различных трактатах по актёрскому мастерству эмблематическая поза испуга обозначена совершенно иным образом, нежели это действует у Гоголя. Герои комедии скорее находятся в состоянии шока, отчаяния, горя, но на страх это мало похоже, исходя из различных классификаций⁵⁰. Скорее всего, мотивом к этому послужила задача продемонстрировать особый тип страха персонажей, о чём Гоголь говорит в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору»: *«Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов. Иным образом остаётся поражен городничий, иным образом поражена жена и дочь его»*.

«Немая сцена» — это своего рода статуальная мезансцена — когда персонаж застывает на некоторое время без движения и речи. Иначе говоря, это пауза, возникающая, обыкновенно, в ключевых моментах развития сюжета. Когда замолкает речь и прекращается движение на сцене, в зрительном зале нарастает напряжение.

И о смысловой наполненности этой обширной ремарки говорить не приходится, поскольку существует огромный корпус литературоведческих работ, посвященных ее осмыслению, начиная с интерпретации ее, как наступления торжества реального закона и заканчивая символическим Страшным судом. Нам гораздо важнее было охарактеризовать сам прием, при помощи которого Гоголь выражает свою позицию.

3.3.2. Эпиграф

Эпиграф — явление довольно редкое в драматических произведениях, самоцелью которых является постановка их на сцене. Первостепенная функция и значение эпиграфа — концентрация в нём основного смысла произведения и выделение тех моментов содержания, которые принципиально важны для автора.

Новаторство Гоголя заключается в том, что эпиграф, включённый в драматургический текст — это по сути своей нонсенс, так как до этого в европейской традиции драмы не было зафиксировано ни одного случая использования эпиграфа употребительно текста драмы, которая бы ставилась на сцене. Если обратиться к теории литературы, можно обнаружить такую категорию драматических произведений, как пьесы для чтения — Lesedramen. В известной трагедии Шиллера «Разбойники» действию предпослан эпиграф

⁵⁰ Siddons H. Practical illustrations of rhetorical gesture and action. — L., 1822. — P. 91, 103, 107.

в виде латинского выражения, принадлежащего Гиппократу⁵¹, однако учитывая, что это пьеса исключительно для чтения — это вполне логично. Интересен также тот факт, что практически все драматические произведения Пушкина, за исключением «Каменного гостя», лишены эпиграфов, хотя по сути своей являются драмами для чтения и не имели своей целью постановку их на сцене. Ещё одним занимательным примером может служить драматическая повесть Белинского «Дмитрий Калинин», каждое действие (или как он это называет «картина») которой знаменуется отдельным эпиграфом.

Так, когда какой-либо текст предваряется эпиграфом, это ориентирует читательское восприятие на тот основной смысл, который подразумевает драматург. Но функция гоголевского эпиграфа отличается от её традиционной интерпретации. Ключ к пониманию таится в самом тексте пословицы. «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Что такое по сути своей зеркало и у кого «кривая рожа»? Абсолютно очевидно, что зеркало в своём физическом воплощении — это текст комедии и его репрезентация на сцене, то есть формально атрибутами, символизирующими зеркало, будут книга (т.е. печатный вариант комедии) и сцена. Отсюда следует вывод: «кривая рожа» у тех, кто в книгу и на сцену смотрит, соответственно, у читателей и зрителей. Всё, происходящее на сцене и в тексте комедии прямо корреспондирует читательскому и зрительскому сознанию, делая вышеназванных соучастниками действия. О.Б. Лебедева в своей монографии отмечает, что «сам акт рецепции театрального действия, определенный встречными, взаимоотражающими позициями смотрения и показа, легко ассоциируется с актом рассматривания зеркального отражения»⁵².

Эпиграф — посредствующее звено между комедией и публикой. Таким образом, комедия при помощи эпиграфа проникает в действительную реальность, и художественное пространство комедии расширяется так же, как гоголевские ремарки имеют привычку выплескиваться за рамки текста, расширяя его.

Принципиально важен тот факт, что эпиграф к комедии был подобран не сразу. Изначально его не было вообще, так же, как и детального описания немой сцены. Гоголь добавил его лишь во второй редакции «Ревизора» в 1842 году. В этом контексте подтверждается мысль о том, что эпиграф — это скорее рекомендативный комментарий для читателей, необходимость которого была вызвана реакцией публики на премьеру комедии. А подробное описание немой сцены, появившееся в той же второй редакции —

⁵¹ «Quae medlcamenta non zanat, ferrum sanat: quae ferrum non sanat, ignis sanat».

«Чего не исцеляют лекарства, исцеляет железо; чего не исцеляет железо, исцеляет огонь».

⁵² Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII - первой трети XIX веков. С. 421.

скорее относится к господам актёрам, потому что весь эффект от комедии вкладывается в реализацию именно немой сцены.

3.3.3. Характеры и костюмы

С ремаркой «Характеры и костюмы» дело обстоит интереснее. Если афиша предваряет действие любого драматургического текста (исключение составляют пушкинские пьесы из цикла «Маленьких трагедий», трагедия «Борис Годунов»⁵³), то «Характеры и костюмы» — это довольно редкое явление. Можно было бы с уверенностью сказать, что Гоголь — новатор и первооткрыватель, если бы не было известно о существовании Пьера Бомарше и его трилогии про Фигаро. Причем знакомство Гоголя с Бомарше прослеживается и в самом тексте комедии, когда Хлестаков в сцене вранья сам отсылает к произведению французского драматурга:

Хлестаков. Да, и в журналы помещаю. Моих, впрочем, много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт Дьявол, Норма⁵⁴.

В комедии «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» Бомарше использует только костюмную ремарку, описывая лишь внешний облик своих героев. Принципиальная разница с гоголевской ремаркой заключается в том, что Бомарше использует этот приём для описания испанских реалий.

Граф Альмавива. В первом действии появляется в атласном камзоле и в атласных коротких штанах; сверху на нем широкий темный испанский плащ; и четвертом действии на нем великолепный испанский костюм.

Розина одета, как испанка.

Фигаро. На нем костюм испанского щеголя.

Однако во второй части своей трилогии «Безумный день, или женитьба Фигаро» Бомарше описывает уже психологический портрет, наделяя героев яркими характеристиками и делая их образы живее и естественнее.

Граф Альмавива преисполнен сознания собственного величия, но это сочетается у него с грацией и непринужденностью. Испорченная его натура не должна оказывать никакого влияния на безукоризненность его манер.

Фигаро. Актеру, который будет исполнять эту роль, следует настоятельно порекомендовать возможно лучше проникнуться ее духом. Если бы он усмотрел в Фигаро не ум в соединении с

⁵³ И, возможно, другие тексты, о которых нам неизвестно – прим. А.М.Дарбинян.

⁵⁴ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 4. С.42.

веселостью и остроумием, а что-то другое, в особенности если бы он допустил малейший шарж, он бы эту роль провалил.

Но, тем не менее, в русской традиции Гоголь первым создаёт нечто подобное⁵⁵. Обычно драматурги так не делают, позволяя характерам раскрыться через речи героев, но создание чего-то настолько специфического говорит о недоверии Гоголя к репликам героев и своему тексту, поэтому психологическую характеристику он описывает самостоятельно.

Причем важно и то, что, несмотря на явную адресацию этого драматургического элемента непосредственно к господам актерам, о чем указано сразу после заголовка «Характеры и костюмы», тем не менее в этой обширной ремарке заключается информация о значительных аспектах произведения для понимания их реципиентом — читателем. Например, обозначение Городничего и Осипа резонерами.

Само наличие ремарки «Характеры и костюмы» указывает на двойственную природу «Ревизора», утверждая принцип видимости и сущности. Костюмы создают видимость, сущность же заключается в характерах. Мы видим костюмы, а Гоголь любезно указывает нам, что за ними стоит, разграничивая то, что наблюдаем мы и то, что должно быть на самом деле.

Учитывая, что костюмная ремарка менее психологична, потому что относится скорее к пространству комедии (так как костюмы — это те же вещи), она, тем не менее, включает в себе характерологические особенности. Например, факт того, что Анна Андреевна «четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пьесы», говорит о её кокетстве, страсти к заигрываниям и озабоченности своим внешним видом. Внешний облик и характерологические особенности образуют некий синтез, создавая целостный образ тех героев, которые вынесены в эту ремарку.

3.4. Посвящение

В «Словаре театра» П. Пави: посвящение — «текст, напечатанный часто вместе с самим произведением, в котором автор пьесы символически дарует его какому-либо лицу или учреждению».⁵⁶ Классицистическая традиция предполагала использование драматургами посвящений с целью получить финансовое или моральное покровительство: произведения адресовались щедрым меценатам или правителям государств. Однако уже к

⁵⁵ Мной был обнаружен ещё один текст народной героико-романтической драмы («Царь Максёмын и непокорный сын его Одольф»), который восходит к первой четверти XIX века и в котором присутствует ремарка с описанием костюмов. Однако, как и у Бомарше, там отсутствуют обозначения характеров, что, опять же, не отнимает новаторства Гоголя — прим. А.М.Дарбинян.

⁵⁶ Пави, П. Словарь театра. М., 1991. С. 238.

концу XVIII века формальный характер посвящений сменился осмысленным посланием, в котором заключалась авторская интенция. По этой причине, которая, конечно, была не единственной, Капнист во втором издании комедии «Ябеда» полностью переписал посвящение и, собственно, сменил его адресата.

Если первое посвящение, адресованное Екатерине II, было продиктовано соображениями литературной тактики и носило более чем формальный характер, поскольку совершенно не соответствовало истине («Тобой поставил суд правдивый, <...>, Тобой с пощадой злость казнит, Тобой заслугам мзду дарит»), то второе, посвящённое уже Павлу I, во-первых, было и объёмнее в два раза, и в целом более обосновано на содержательном уровне.

Очевидно, что система, описанная Капнистом в «Ябеде», сложилась в екатерининские времена, поскольку «учреждение для управления губерний» (1775), повлекшее за собой увеличение присутственных мест, лишь усилило взяточничество и самоуправство. Кроме того, губернская реформа, делавшая опору власти на дворянское сословие, не допускала равных судов над крестьянами и дворянами (в «Ябеде» это хорошо показано в сцене, в которой Кривосудов отказывается рассматривать дела, предложенные им Добровым, хотя, очевидно, правда на стороне пострадавших). Неудивительно, что при Екатерине II публикация и постановка пьесы были практически невозможны. Смерть императрицы и последовавшее за этим восшествие на престол Павла I существенно изменило ситуацию как в системе управления, так и в жизни самого Капниста.

Всякое право на самостоятельную деятельность по укреплению законности было упразднено. «В процессе реорганизации и сокращения государственного аппарата император оставил два звена в системе местных судов общей подсудности, признав право на участие в осуществлении правосудия исключительно за государственными служащими»⁵⁷, тем самым аннулировав систему дворянской элитарности и императорского фавора. Павел I «уже в первый год своего царствования издал ряд манифестов и указов, направленных против «ябеды» и «лихоимства».⁵⁸

Зачастую в учебниках по истории упоминают о тысячах сосланных в Сибирь или заключённых в Петропавловскую крепость, однако в исследованиях историков число сосланных можно пересчитать по пальцам двух рук, причём это были либо фавориты

⁵⁷ Воропанов, В.А. — Судебно-правовая реформа Павла I // Право и политика. — 2017. — № 1. — С. 92 - 103.

⁵⁸ Ермакова-Битнер, Г.В. В.В. Капнист. 1973. С. 24-25. Цит. по изд.: Капнист В.В. Избранные произведения / Вступ. статья Г. В. Ермаковой-Битнер [с. 5-46]. Л., 1973.

бывшей императрицы, либо преступники — взяточники и воры⁵⁹. Естественно, всё это нашло отражение в посвящении «Ябеды»: «ты правду на престоле// С собою воцарил: вельможа в пышной доле // И раб, в поту лица ядущий хлеб дневный, // Как перед Богом, так перед тобой равны (указ Павла о трёхдневной барщине (1797) — запрет на использование помещиками крестьян на барщине более трёх дней в неделю и на праздники); с превознесенна трона, // Злодейство, клевету, пристрастие разишь».⁶⁰

Из воспоминаний современников становится ясно, что Капнист, при всей симпатии, какую он испытывал к Павлу I, не сразу догадался посвятить комедию императору: в городе «Ябеду» посчитали дерзкой, и «Капнист, испугавшись, чтоб благонамеренность его не была перетолкована в худую сторону и он не был очернен во мнении императора, просил совета, что ему делать»⁶¹. Н.А. Львов посоветовал посвятить её Павлу I, что драматург в итоге и сделал. Разговоры о «неслыханной дерзости» комедиографа сразу же прекратились. Однако это всё-таки послужило появлению огромного количества исторических анекдотов, в которых Капниста по велению императора в одну ночь ссылают в Сибирь и в ту же — возвращают обратно в Петербург. Одни исследователи считают, что такая история не имеет ничего общего с правдой⁶², другие — что она вполне имела место, и якобы Павел I, осознав поспешность своих выводов, в тот же вечер приказал организовать представление у себя в «Эрмитажном» театре. В зрительном зале были лишь император и наследник Александр — будущий правитель. «Эффект был совершенно неожиданный. Павел хохотал, как безумный, часто аплодировал актерам, а первому же попавшемуся на глаза фельдъегерю приказал скакать по дороге в Сибирь за автором».⁶³ Доподлинно неизвестно так ли всё обстояло на самом деле, но факт остаётся фактом — комедия была запрещена, а изданные 1211 экземпляров арестованы.⁶⁴ Тем не менее, Капнист пользовался доверием правящего монарха и «по Высочайшему повелению определен на службу Дирекции, с тем, «что должность его <...> состоять будет в рассматривании всех пьес и переправлении оных, как человека, совершенного сию часть знающего».⁶⁵ Дочь драматурга, София Васильевна Капнист, так характеризовала отношение своего родителя к монарху: «Пользуясь постоянно милостью его, отец не мог и

⁵⁹ *Валишевский, К.* Павел I: Сын Екатерины Великой: Ист. исслед. М., 2003. С. 96-108.

⁶⁰ *Капнист, В.В.* Соб. соч. в 2 томах. Академия наук СССР.: М.-Л., 1960., Т. 1. С. 287-288.

⁶¹ *Жихарев, С. П.* Записки современника, М., 2004. С. 303-304.

⁶² *Берков, П. Н.* Василий Васильевич Капнист, Л. - М., 1950. С. 40-41.

⁶³ *Смирнов-Сокольский, Ник.* Рассказы о книгах // Арестованная комедия. М., 1959. С. 32.

⁶⁴ "Русская старина", 1873, Т. VII, С. 715.

⁶⁵ Архив дирекции императорских театров, в. 1 (1746--1801), отд. III, СПб., 1892. С. 7.

впоследствии говорить о нем равнодушно, рассказывая нам всегда с особенным чувством уважения многие истинно благородные и великодушные поступки этого государя».⁶⁶

Посвящение Павлу I определило и обусловило весь пафос «Ябеды» даже несмотря на то, что написано оно было значительно позднее текста комедии. В эпоху, пришедшую с новым монархом, она стала звучать совсем по-другому, поскольку вписывалась в ту точку зрения, которая была характерна как для императора, так и для Капниста.

⁶⁶ *Капнист-Скалон, С. В.* Воспоминания // Записки русских женщин XVIII — первой половины XIX века. — М., 1990. — С. 290.

Глава 4. Резонер

Появление в тексте драматического произведения фигуры резонера является еще одним способом выражения авторской позиции, причём самым очевидным, поскольку в его реплики закладываются интенции, в той или иной степени совпадающие с точкой зрения автора. В «Словаре театра» Патриса Пави говорится, что на резонера «возложена задача сообщить через свой комментарий «объективную» или «авторскую» точку зрения на ситуацию».⁶⁷ Там же говорится, что фигура резонера не является протагонистом, а находится скорее на маргинальной и нейтральной позиции (что в дальнейшем найдет свое опровержение в грибоедовском «Горе от ума», поскольку в данной комедии главный герой-протагонист совпадает с резонёром).

Но действительно, в драматургии XVIII века герои-резонеры наделялись достаточно низкой сюжетной активностью и не принимали особого участия в комедийном действии, оставляя за собой право лишь высказывать свое мнение в том или ином вопросе.

Фигура героя резонера пришла в русскую комедию из русской трагедии. Хотя даже для французской трагедии, которая послужила одним из образцов для русской национальной драматургии, этот персонаж тоже был не совсем характерен: вместо него там был наперсник, как некая функциональная роль, служащая для оправдания большого монолога, в котором осуществляется самоанализ или излагаются обстоятельства действия в общем. И вообще, резонер в комедии, именно в чистом варианте этого жанра, — это практически нонсенс, поскольку в истоке комедии нет этого резонирующего, дидактического, комментирующего и оценочного начала. А действительно характерен этот тип героя только слезной комедии и мещанской драме. То, в каком виде резонер сохранился и проявил себя в комедии, — это завоевание именно русской драматургии.

Само появление такой фигуры неразрывно связано с духом времени, к которому она принадлежит — эпохой Просвещения. В России это период, когда активно развиваются различные науки и искусства и, собственно, появляется театр. Как мы помним, основателем русского национального театра был А.П. Сумароков. Цель его состояла в формировании универсальной модели культурного человека, культурной личности середины XVIII века, основными характеристиками которого являются высокая образованность, развитое нравственное самосознание. Поэтому театр служил неким рупором для передачи тех мыслей и идей, которые, по мнению драматургов эпохи Просвещения, могли преобразовать общество, изменить его в лучшую сторону.

⁶⁷ Пави, П. Словарь театра. М., 1991. С. 286.

Атрибутивным элементом этого театра и является герой-резонер, в речах которого содержатся те установки, к которым зрителю необходимо прислушиваться в первую очередь. Высказывая точку зрения автора, герой-резонер не только помогал зрителю уловить суть, смысл драматического произведения, но и дидактически наставлял, осуждая всяческое проявление порока и восхваляя добродетель. Наиболее показательным это проявляется в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль», однако и до него были совершены попытки вписать в структуру драматургического произведения героев-резонеров или персонажей, отчасти наделенных соответствующей функцией.

Возвращаясь снова к фигуре Сумарокова, стоит отметить, что в отличие от трагедийного творчества, в его комедиях достаточно сложно выделить кого-то, кто мог бы взять на себя обязанности резонера. В комедиях первого периода, сугубо сатирических и памфлетных, авторская интенция нацелена на конкретную цель — высмеять, обличить. В «Тресотиниусе», как мы помним, объектом обличения является литературный противник Сумарокова — В.К. Тредиаковский. Поэтому герой-резонер здесь был бы избыточен, ведь в каждой реплике содержится авторская интенция, очевидная и не нуждающаяся во вспомогательном пояснении.

В комедиях второго периода («Опекун») уже намечаются некие изменения. Поскольку это комедии характера и интриги, то основное внимание сосредоточено на главном (и зачастую заглавном) персонаже, в то время как остальные действующие лица являются неким дополнением и способствуют раскрытию черт центрального героя, чаще всего отрицательного и порочного. Так, они выступают в качестве своеобразных резонеров (или, как определил их Г. А. Гуковский, «фрагментами роли “резонеров»⁶⁸), высказывая авторскую точку зрения и доказывая важность примата добродетели над пороком.

Но, как упоминалось выше, своего полного раскрытия герой-резонер достигает в трагедийном творчестве драматурга. Характерная особенность трагедий Сумарокова заключается в том, что практически все они содержат в себе политический контекст, а это уже само по себе предполагает столкновение идеологий и, соответственно, утверждает важность элемента, который бы транслировал политические идеалы самого драматурга. Г. А. Гуковский писал, что трагедии Сумарокова «должны были явиться демонстрацией его политических взглядов, училищем для царей и правителей Российского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался

⁶⁸ Гуковский Г. А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. — М.; Л.: С. 392.

объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно обязано не допускать в его действиях, наконец, каковы должны быть основные незыблемые правила поведения — и дворянина вообще, и главы дворянства — монарха»⁶⁹.

Поэтому особая роль отводилась персонажу, наделенному функциями резонера. «Нейтральный к перипетиям трагического конфликта, он поучает монархов, разъясняет им их обязанности, прокламируя политические идеалы драматурга»⁷⁰. Если же в трагедиях был выведен образ справедливого монарха, то не было необходимости внедрять в текст фигуру резонера.

Еще более отчетливо фигура героя-резонера проявилась в творчестве Лукина, в его воспитательных комедиях, в которых наличие субъекта, дающего оценки тому или иному явлению, — это само собой разумеющееся. Поскольку мы рассматриваем только комедию «Мот, любовью исправленный» (хотя и остальные переложения Лукина достаточно репрезентативны, например, тот же «Щепетильник»), соответственно в центре нашего внимания будет персонаж именно этой комедии — слуга Василий, очевидно, являющийся резонером. Будучи своеобразным помощником автора в изложении его точки зрения, он частично перенимает функции рассказчика-повествователя, то и дело выходя за пределы настоящего времени и обращаясь к изложению уже минувших событий. Так, в самой первой реплике Василия, которая также является и начальной репликой комедии в целом, сообщаются обстоятельства прошлого, неразрывно связанные с настоящей ситуацией, о которой идет речь в комедии. Василий повествует: «сын покойного Добросердова, честного и добродетельного моего господина, промотал в два года отцовское имение, и должен от тюрьмы Магистратской из города уехать? Никто! да и я бы сам никогда и никому не поверил, ежели бы, по несчастью моему, не был свидетелем всех позорных дел, от которых воздержать сил моих не достало. Но чрезмерно я рад, что он, к счастью своему, влюбился в добродетельную Клеопатру, которая его на истинный путь приводит». И уже даже в одной этой реплике резонерская составляющая проявляется на нескольких уровнях. Во-первых, Василий не боится давать оценку действиям своего нынешнего господина, Добросердова-младшего, называя его поступки «позорными делами» и осуждая его за мотовство. В то же время он весьма положительно оценивает героиню Клеопатру, влюбившись в которую, заглавный герой, собственно, исправляется. Во-вторых, Лукин, словами Василия, актуализирует сюжетную и смысловую составляющую комедию, как бы сворачивая всю суть комедии до всего одной реплики.

⁶⁹ Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939. С. 150.

⁷⁰ Стенник Ю. В. Сумароков-драматург // Сумароков А. П. Драматические сочинения Л., 1990.

И далее, следуя логике текста комедии, самые благоразумные и близкие к правде мысли высказывает именно Василий, и именно он берёт на себя задачу обличить отрицательных героев, открыть Добросердову глаза на происходящее:

ДОБРОСЕРДОВ. В этом случае друг мой меня не оставит.

ВАСИЛИЙ. Напрасно на него надеетесь! Он хочет от Вас корыстоваться, а не вам помогать (I, 7).

Он буквально озвучивает эту свою задачу, как бы намекая зрителю и читателю, что вот он — персонаж, несущий истинную точку зрения и придерживающийся подобающей позиции: «О боже! избавь бедного моего господина от этого лукавца, и помоги мне обличить его коварство!» (I, 10). И в финале комедии, в реплике Василия, утверждаются те положения, которые по мысли Лукина, являются добродетельными и высоконравственными: «Все бы моты по вашему примеру на истинный путь обращались, а слуги и служанки, как я и Степанида, верно господам служили. Наконец, чтобы неблагодарные и лукавцы, страшась гнусных своих пороков, от них отставали». В этой реплике Лукин через фигуру Василия дидактически наставляет зрителей и читателей, увидевших себя в тексте этой комедии, и в попытке «произвести подобных», если отсылаться к предисловию комедии, показывает, как должно себя вести.

Любопытно также и некоторое совпадение интенций, обозначенных в предисловии и в речах Василия. Фактически, именно финальная реплика находит свое полнейшее воплощение и обоснование в предисловии, утверждая важность наличия «образцов», с которых необходимо брать пример. Так, Лукин пишет непосредственно о фигуре слуги Василия, как об усердном, добродетельном слуге, созданном для того, чтобы «очистить оный (род) от подлости и научить усердию к господам своим и поступкам, всякому человеку приличным».

Василий действительно проявляет себя в тексте в качестве авторского рупора, помогая, во-первых, выстроить логику действия комедии, то и дело обращаясь к необходимым пояснениям и актуализациям событий прошлого, во-вторых, давать оценку тому или иному явлению или персонажу, и, в-третьих, демонстрировать или утверждать идеальный пример, к которому нужно стремиться.

Примерно этой же установкой руководствуется и Фонвизин в своей комедии. Стародум врывается в текст комедии, как носитель высоких принципов истинной нравственности, как фигура образцовая, с идеальным образом мыслей. Всё это раскрывается в его репликах, достаточно дифференцирующихся в зависимости от того, с

кем Стародум ведёт диалог: с персонажами положительного полюса — Правдиным, Милоном, Софьей — Стародум многословен, избыточен, его реплики практически доходят до уровня монологов, в которых раскрываются его идеи и мысли. Когда же дело касается Простаковых и Скотинина он очень краток и неразговорчив. Его цель — не перевоспитание условных «злодеев», поскольку это невозможно, о чём Стародум заявляет в диалоге с Правдиным: «Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится» (III, 1). Объяснением подобному отбору, скорее всего, может служить именно функциональная дифференциация положительного и отрицательного полюсов, тотальное противопоставление одного с другим. Если Простаковы и Скотинины выражают определенный образ действий, то Стародум и его окружение выражают образ мыслей. Являясь по сути воплощением звучащего высокого слова, персонажи положительного полюса не находят понимания у тех, кто им противостоит. Но в этом и не заключается основная цель Фонвизина. Как такового диалога между двумя сторонами в действительности не происходит, происходит абстрактное столкновение образов действия и мысли. Поэтому Стародум практически никак не взаимодействует с Простаковыми-Скотиниными, он обособленно от них излагает свою собственную теорию несостоятельности подобного образа действия. Он не дает конкретные оценки конкретным лицам, но утверждает идеал, к которому необходимо стремиться. И в финале пьесы, заключая, что всё происходящее — «злонравия достойные плоды», Стародум имеет в виду именно Простакову и других представителей старшего поколения, которых уже никак не исправить, не исцелить. Но на этом примере можно воспитать более совершенную личность.

Совершенно иной функционал несет в себе резонер комедии Капниста. Персонаж Добров в «Ябеде» являет собой именно фигуру Автора комедии, комментирующего свое действие изнутри. В общем-то Добров — самый ясный и очевидный пример образцового резонера. Это самостоятельный персонаж, которому автор передает свои собственные суждения и оценки. То есть, конечно, нельзя поставить знак «равно» между Капнистом и Добровым, но функционально последний берет на себя роль Автора внутри текста. Это попытка вторжения автора в свой текст в субстанцированном виде с целью любым способом донести до читателя свою мысль. В «Ябеде» это происходит подобным образом: в первом явлении первого действия Добров дает каждому персонажу, входящему в цепь ябеднической системы, подробную и исчерпывающую характеристику. Особенность этого приема заключается в том, что, во-первых, очередность озвучиваемых героев и их характеристик соответствует положению героев в Афише. Так, например, Праволов, стоящий на верхней позиции в Афише, первым же получает и критический отзыв,

сформулированный Добровым. За ним идут Кривосудов, Бульбулкин, Атуев и так далее — по единому принципу. А поскольку зачастую Афиша составляется непосредственно самим драматургом и включает в себе определенную логику расположения персонажей, такое же расположение их и в самом тексте говорит о совпадении логики, с которой Капнист, как автор, выстраивает комедию, и логики, с которой движется мысль Доброва.

Во-вторых, оценки персонажей совпадают с семантикой значащих антропонимов, которыми Капнист их наделяет. Драматург через реплики Доброва еще раз описывает и объясняет в чём, собственно, состоит особенность характеристик персонажей. Так, например, о Кривосудове он пишет: «Что с кривды пошлиной карманы начинил; \\\\Что он законами лишь беззаконье удит». Фамилия персонажа — говорящая сама по себе, мыслящий читатель или зритель в состоянии понять, какое значение заложено в антропониме “Кривосудов”. В принципе, как и во всех остальных антропонимах, потому что их смысл весьма прозрачен. Достаточно интересно этот прием реализуется в характеристике члена гражданской палаты Радбына. Капнист в лице Доброва эксплицирует антропоним этого персонажа через реплику: «Писать и поготовь, а на словах заика; \\\\ И так, хотя б и рад, помеха лих велика». То есть, буквально, имеет место избыточность оценивания — попытка создания ситуации тотального и всецелого понимания смысла комедии абсолютно любыми способами.

Такой резонер, как Добров, предназначен для зрителей и читателей, такой резонер — это голос комедиографа, который изо всех сил старается донести вложенный в комедию смысл и не доверяет самому себе, потому что считает, что говорящего антропонима недостаточно, чтобы понять, что из себя представляет персонаж. Потому что полагает, что сила звучащего слова, вложенного в реплики персонажей, также неубедительна. Автор не доверяет персонажу и его репликам, не доверяет он и зрителям.

В этом смысле, функционально, Добров, конечно, является резонером. Но его образ действия и мысли не совсем совпадает с тем, который Капнист, если так можно выразиться, проповедует. В том же первом явлении первого действия, в котором Добров блестяще обличает каждый винтик ябеднической системы, он же и выписывает рецепт, как с этой системой «бороться», а именно «дать взятку»: «И чтоб насущного вам хлеба не лишиться, \\\\ То должны с ябедой как ни на есть сойтиться». И в целом он является достаточно противоречивой фигурой, о чем уже говорилось в предыдущих частях данного исследования (например, его фамилия — Добров — тоже значащий антропоним, но интерпретируемый в двух совершенно дифферентных полюсах — материальном и духовном). Однако если рассматривать его сугубо по его функционалу, то совершенно

точно он является резонером и «помогает» автору объяснить читателю и зрителю вложенные в комедию интенции. Это сильно отличается от того функционала, который был присущ фигуре резонера до этого. Комедийный тип резонера «был порождением культуры Просвещения с её рациональным дидактизмом и верой в возможность воспитания совершенной личности». Теперь же это просто еще одна форма выражения замысла автора и способ наиболее внятно донести его до зрителей и читателей.

Мы уже говорили выше о том, что фигура резонера находится на маргинальной и нейтральной позиции, не являясь протагонистом истории. И действительно, в комедиографии XVIII века не найдется опровержения этому тезису, поскольку и у Лукина и Фонвизина, и у Капниста, и даже у Сумарокова (но в собственно трагедийном творчестве) резонером был герой, слабо связанный с самим действием, не участвующий в конфликте, дистанцированный от него. Все, что от него требовалось — это говорить, давать оценку происходящему, но ни в коем случае не творить действие.

Стоит ли говорить о том, что в XIX веке ситуация меняется кардинально? И Грибоедов и, вслед за ним, Гоголь, качественно преобразуют фигуру героя-резонера, во-первых, наделяя характерными для резонера качествами центральных персонажей, и, во-вторых, вовсе делая их рупором действия. И в этом контексте обе комедии, «Горе от ума» и «Ревизор», находят друг в друге определенное количество соответствий.

Итак, очевидно, что грибоедовский резонер — это главный герой комедии, Александр Андреевич Чацкий. Он обладает всеми характеристиками канонического резонера, кроме, конечно, нейтральности позиции. Наоборот, он поглощен конфликтом (а их в пьесе вообще два), всецело вовлечен в него, его взгляд на разворачивающиеся события дан не извне, а изнутри действия. Все остальные же приметы точно разоблачают в Чацком резонера: широта и обилие монологов, в которых герой раскрывает свою идеологическую программу, установка на говорение, ведь резонер — это потенциально говорящий герой, оценочность и безапелляционность высказываний и, собственно, близость к авторской позиции. А.С. Пушкин утверждал соответствие взглядов Грибоедова и Чацкого, отмечая, что последний, очевидно, провел «несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и <напитался> его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями»⁷¹.

В прошлой главе также говорилось о том, что потенциал Чацкого раскрывается и через созидательное слово, которое в итоге оборачивается разрушительным,

⁷¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. Л., «Наука», 1979. Т. 10, стр. 97. Ср. письмо Вяземскому (там же, стр. 96).

эсхатологическим. В этом принципиальное новаторство комедии XIX века. Герой-резонер в этом качестве практически уподобляется автору-создателю, Творцу художественного пространства, поскольку посредством слова может моделировать художественную реальность — созидать и разрушать. В сущности, то же самое мы наблюдаем и у Гоголя. Входная реплика Городничего создает ситуацию, моделирует ее из пустоты с тем, чтобы преобразовать реальность и привести ее к эсхатологическому финалу. «Его каждое слово значительно» — пишет о Городничем Гоголь в ремарке «Характеры и костюмы», подтверждая весомость и овеществленность каждой сказанной Сквозник-Дмухановским реплики. Что бы ни сказал герой, в художественной реальности комедии оно будет иметь особое значение и будет влиять на эту самую реальность. Возможно именно по этой причине персонаж, которого объективно нельзя представить в качестве канонического резонера, все же наделяется автором такой характеристикой.

Интересна и еще одна параллель, связывающая обе эти комедии, а именно наличие дополнительных фигур резонеров, воплощенных в персонажах слуг. У Грибоедова — это Лизанька, у Гоголя — Осип. Причем второй наделяется этой номинацией самим драматургом, в ремарке «Характеры и костюмы»: так, Осип — «резонер и любит себе самому читать нравоучения для своего барина». Мотивировкой же назначения Лизаньки на эту роль служит потенция к выставлению оценок. К тому же, оба эти персонажа восходят к сценическому амплуа наперсника\наперсницы, характерных для итальянской комедии дель арте и наиболее приближенных к первоначальному варианту фигуры резонера, призванного увещевать героя\героев и высказывать оценочные реплики. И в этом качестве они проявляют себя в отношении персонажей, с которыми они крепче всего связаны — Лизанька с Софией, Осип — с Хлестаковым. В 1 явлении 1 действия служанка всеми силами пытается предупредить молодую госпожу, что ночной час уже прошел и пора вставать, пока не появился отец. Параллельную ситуацию можно обнаружить и в «Ревизоре»: в 9 явлении 4 действия Осип уговаривает Хлестакова уехать из города, заклиная, что «уже пора». И в целом можно заметить некоторые переключки между тем, как реализуется первое появление на сцене Лизаньки в первом действии комедии и Осипа — во втором. Лизанька *«среди комнаты спит, свесившись с кресел»*, а Осип *«лежит на барской постеле»*. И оба произносят нечто, похожее на монолог, дающий оценку своим господам. Причем Лизанька в составе своих реплик произносит фразу, характеризующую своеобразие всей комедии в целом: «И слышат, не хотят понять». Возможно, и «Горе от ума» и «Ревизор» — исключительные в своем роде тексты, в которых наличествуют по две фигуры резонеров, каждая из которых реализует определенную степень авторской интенции: Чацкий транслирует мысли Грибоедова, Лизанька и Осип — традиционные

герои-наперсники, дающие оценки своим господам и в принципе наделенные потенциалом к оценочности, а Городничий воплощает в себе значительность и в какой-то степени буквальность авторского Слова.

Так, в XIX веке, с наступлением новой эпохи, поставившей перед национальным театром принципиально иные задачи, фигура резонера стала больше восприниматься как пережиток прошлого и постепенно начала сходиться со сцены или деформироваться и переосмысляться, наполняясь совершенно нетипичными смыслами.

Глава 5. Автокомментарий

Все уровни выражения авторской точки зрения, рассмотренные нами ранее, так или иначе находились непосредственно в границах текста комедии, начинающихся с заглавия и заканчивающихся финальной ремаркой «конец». Значение антропонимы, лексический состав речевых характеристик, ремарки, наличие героя-резонера — все эти формы выражения позиции автора воздействуют на читателя напрямую через исходный текст: в теории, всего это должно быть более чем достаточно, чтобы донести до реципиента важнейшие идейно-смысловые особенности произведения. Однако тенденция нагромождения автором дополнительных вспомогательных элементов, раскрывающих суть произведения, не ограничивалась уже существующими формами выражения точки зрения автора. Написав драматическое произведение, комедию, перечитав его и лицезрев премьеру его постановки на сцене, автор обнаруживал себя уже в совершенно ином положении. Он, словно находясь в суперпозиции, был одновременно и фактическим автором, и читателем, и зрителем. С этой точки зрения ему открывались иные, дополнительные смыслы, которые предстояло актуализировать так, чтобы создать и у других читателей и зрителей наиболее полное представление о прочитанном и увиденном, по максимуму раскрыть содержание произведения и расставить смысловые акценты.

И здесь снова имеет место тенденция недоверия автора к собственному тексту, потребность его всячески объяснить, разложить, ответить на возникающие в читательских и зрительских умах вопросы посредством сопутствующих текстов. Конечно, нельзя сказать, что тенденция эта проявлялась неукоснительно в творчестве каждого писателя и драматурга, кто-то вовсе обходился без дополнительных пояснений, как А.П. Сумароков, а кто-то, хоть и имел подобные стремления, но так их и не реализовал, как, например, А.С. Пушкин, в итоге не опубликовавший предисловие к «Борису Годунову», хоть и известно, что он над ним работал, поскольку остались наброски, в числе которых письмо к Н.Н. Раевскому. В набросках этих Пушкин указал цель создания указанной трагедии, коей являлось «развернутое изображение эпохи и исторических лиц», емко и убедительно охарактеризовал некоторых выбранных персонажей и дал частные объяснения, например, касательно выбранного стиха — пятистопного ямба. Хоть Пушкин и не входит в круг наших исследовательских интересов, однако то, что такая тенденция имела место и в его творчестве, говорит о многом.

А именно, о том, что самодовлеющий характер исходного произведения, таким образом, нарушается посредством создания автором побочных элементов текста, поясняющих или дополняющих первоначальный вариант.

Соответственно, настоящая глава будет посвящена рассмотрению элементов текста (предисловия и побочные произведения), являющихся фактическим автокомментарием комедии. И если первый тип автокомментария, то есть предисловие, представляет из себя явную и очевидную попытку объяснения исходного текста фигурой, абсолютно тождественной автору, что им самим же и подтверждается посредством приведения некоторых биографических фактов (например, Лукин в своем предисловии к «Моту» рассказывает, что не понаслышке знаком с явлением, когда молодые люди губят себя мотовством; упоминает он и собственный опыт: «Тем, кто меня не знает, скажу не стыдясь, что я сам в оном вредном ремесле долго упражнялся; но я играл, а не мотал».), то второй тип, иначе побочные или сопутствующие тексты, чаще всего обладает потенциалом отдельного художественного произведения, поскольку, во-первых, не лишается литературной условности, а во-вторых, неявно, но раскрывает смыслы исходного произведения. То есть, по сути, это метатекст, который тем или иным способом помогает понять принципиально важные особенности первоисточника. Для начала рассмотрим именно этот тип автокомментария.

5.1. Сопутствующие тексты

Спустя 5 лет после публикации комедии «Недоросль» Д. И. Фонвизин вновь решает издать сочинение, среди персонажей которого читатель мог заметить знакомые имена. Это сочинение — сатирический журнал «Друг честных людей, или Стародум». К сожалению, при жизни драматурга добиться публикации журнала не удалось и вышел всего один единственный номер. В подзаголовке Фонвизин указал, что настоящий текст является «периодическим сочинением, посвященным истине», соответственно, подчеркнул его журналистскую направленность. Составлено сочинение из переписок Стародума — уже известного нам героя — с различными людьми: со знакомой читателю племянницей Софьей, загадочным «Сочинителем «Недоросля», и совершенно новыми персонажами. Также в журнал вошло письмо Скотинина к Простаковой, «Всеобщая придворная грамматика», «Письмо Взяткина к покойному его превосходительству, с ответом» и «Наставление дяди своему племяннику».

Принципиальную важность играет то, что Сочинитель «Недоросля» выносит в заглавие своего периодического сочинения имя Стародума и в принципе просит последнего принять участие в наполнении журнала соответствующим материалом. Это говорит о потенциальной близости представлений и мировоззрений Сочинителя и Стародума. И так же, актуализируя сказанное в предыдущей главе о героях-резонерах, Сочинитель «Недоросля» — это маска самого Фонвизина, необходимая для того, чтобы

показать, что Стародум, находясь на позиции резонера, не тождественен самому Фонвизину, но их понятия и представления о нравственности во многом сходятся.

Оставляя право выпускать этот журнал за Сочинителем «Недоросля», а не за собственной фактической фигурой, Фонвизин подчеркивает неразрывную связь комедии и журнала и усиливает условность изображаемого. В действительности, это Фонвизин является автором, или если угодно, сочинителем «Недоросля», но фигура, изображенная в журнале, это абстракция, или даже натуральная мистификация, поскольку Стародум, вымышленный персонаж, никак не мог вести переписку с реальным Фонвизиним. Сочинитель «Недоросля» пытается нас убедить и в том, что весь материал, включенный в журнал, совершенно точно не может принадлежать его перу, поскольку «болезнь <его> не позволяет <ему> упражняться в роде сочинений, кои требуют такого непрерывного внимания и размышления, каковые потребны в театральных сочинениях; с другой же стороны, привычка упражняться в писании сделала сие упражнение для <него> нуждою, то и решился <он> издавать периодическое творение». Поэтому, действительно, создаётся ощущение созданной мистификации, целью которой является демонстрация генетической связи издаваемого журнала с комедией «Недоросль», и с этой точки зрения — расширение и дополнение заявленных в ней тем.

В первую очередь, необходимо вернуться к важнейшей особенности непосредственно самой комедии, а именно — ее неоднозначности и колеблемости вложенных в нее смыслов. Известно, что для канонических классицистических произведений характерно наличие героев либо сугубо положительных, либо сугубо отрицательных: не может, например, герой отрицательный вызывать у читателя и зрителя симпатию, его наличие оправдано целью — показать и осудить изображаемый порок. То есть, всё должно быть достаточно четко и прозрачно. Комедия «Недоросль» в этом смысле является своего рода нонсенсом, поскольку нельзя с полной уверенностью определить, исключительно хороший персонаж или плохой. В финале комедии читателю и зрителю, наблюдающему незавидную участь Простаковой, становится жаль ее. А раздвоенное значение реплик Простакова? Практически невозможно установить какой на самом деле смысл в них вкладывался. То есть, характеристика героев, самого звучащего слова и тех смыслов, что за ним стоит — неоднородные, неоднозначные, колеблемые — таково своеобразие «Недоросля». И эта линия продолжается в «Друге честных людей». Мы можем наблюдать прямое продолжение истории некоторых героев комедии — Софьи, Милона и Скотинина. Но здесь нам представляется информация, абсолютно противоположная той, которая сообщалась в «Недоросле». Выясняется, что Милон,

добропорядочный и скромный, честный и справедливый, практически идеальный пример положительного героя мужского пола, женившись на Софье и проведя с ней благополучно несколько времени, оказывается неверным мужем. Молодые приехали в Петербург и там Милон влюбился в некую «презрительную женщину». А Софья — эта благоразумная, мудрая и добродетельная девушка «ревнует до безумия» и думает только об отмщении.

Тотальное переосмысление первоначального образа имеет место и по отношению к Тарасу Скотинину: крепколобий и совсем не чуткий в первоисточнике, в журнале он показан сентиментальным и глубоко, в той мере в какой это возможно, чувствующим человеком. Узнав, что его лучшая и любимая свинья Аксинья больна заушницей (свинкой) и что ей осталось совсем недолго, Скотинин сначала приложил все усилия, чтобы ее вылечить, потратив на это несколько месяцев и «пропасть денег», а затем, когда оказалось, что случай вовсе безнадежный, не выходил из хлева до последнего аксиньиного издыхания. «Сие несчастное приключение переменило совсем нрав мой. Мне свет опостылел. Я чувствую, что потерял прежнюю мою к свиньям охоту; но надобно чем-нибудь заняться» — пишет Скотинин. Своим новым занятием он избирает нравоучение крестьян. И, естественно, учитывая, что журнал сатирической направленности, Скотинин крестьян планирует обучать палкой, представляя примером помещика-деспота, однако вот эту установку на чувствительность, на переживание, да и само наличие трагической ноты, как это было показано в финале комедии в отношении Простаковой, а теперь перешло и на Скотинина, нельзя упускать из внимания. Всё это, таким образом, говорит о неоднозначности героев и в очередной раз подчеркивает амбивалентность комедии «Недоросль».

Остальные письма и сочинения, входящие в состав журнала, сюжетно уже не связаны с исходным текстом, поэтому подробно рассматривать мы их не будем, однако в очередной раз подчеркнем, что Стародум недаром является резонером комедии: это доказывается и тем, что в заглавие журнала вынесено его имя, как наиболее разумного и заслуживающего того персонажа, и вместе с тем это проявляется в тех текстах (помимо писем), которые выбраны для публикации — как и в комедии, где Стародум неявно, но все-таки давал оценки остальным персонажам, так и здесь, его прямых оценок в лоб нет. Однако «диагнозы» некоторым общественным явлениям все же оказываются вынесены.

А причина, по которой Фонвизин решил издавать журнал может заключаться в явлении, именуемом «комедии фонвизинского цикла». После очень успешной премьеры «Недоросля» в русской комедиографии случился некоторый подъём. Образы из комедии Фонвизина начали кочевать в произведения других авторов с попытками развития их

характеров. В числе таких комедий «Точь-в-точь» М. И. Веревкина и «Фомушка, бабушкин внучек» П. А. Кропотова и многие другие.

Однако образы, явленные в комедиях «фонвизинского цикла», переходили в своем изначально примитивном однозначном виде — до многозначности Фонвизина никто из этих сочинителей не поднялся. Но сам факт возникновения попыток русских драматургов ввести фонвизинских персонажей и дальше их развить и интерпретировать — вполне мог сподвигнуть Фонвизина на то, чтобы ввести коррективы в восприятие его текста. Фонвизин решил обратить внимание публики на то, что в его тексте все не так просто, как это может показаться. Так что, вполне вероятно, что настоящее сочинение было написано под воздействием «комедий фонвизинского цикла», как результат рецепции смыслов комедии.

5.2. Предисловия

Теперь мы переходим к рассмотрению другого типа автокомментария — предисловию. Одним из первых, если не самым первым, драматургов, положивших начало тенденции к написанию пространных рассуждений, публикуемых перед текстом самого произведения, стал В.И. Лукин. Связано это, конечно, прежде всего с критикой уже существующего драматургического комплекса, который во многих аспектах Лукина не устраивал и который он брался усовершенствовать. Два основополагающих для понимания своеобразия творческого метода Лукина мотива — это стремление к переложению сюжетов, пусть даже и иностранных, на национальный русский лад и дидактическое указание, сформулированное с целью тотального искоренения порока в общественном сознании и установления добродетели.

Начинает Лукин предисловие к своей комедии «Мот, любовью исправленный» с обозначения причин, побудивших взяться за её сочинение. Осудив тех комических и сатирических писателей, которых, по словам самого Лукина, большинство, за то, что они пишут свои произведения по трем ненадлежащим причинам — чтобы прославиться, получить некий денежный прибыль и вербально осмеять своих противников, сам драматург определяет причину его литературной деятельности, как «сердечное побуждение». Заключается оно в стремлении выявить порок, осудить его, показать примеры добродетели и тем самым принести общественную пользу. Так, подтверждается превалирование этической составляющей творчества Лукина над эстетической, о чём он сам и говорит в предисловии, прекрасно понимая, что в нем недостает «дарований, которые для составления доброго писца необходимы». Но это и не является целью Лукина, он пишет: «Как бы хорошо нравоучение написано ни было и как ли бы прелестно

не изъяснялся писатель для притяжения к себе чтущих и внимлющих его сочинение, однако долгое время долженствует он ждать плода от семян ими посеянных».

Лукин наполнил свою комедию не «превосходными и отборными мыслями», но нравственными образцами, примеры которых, вероятно, в реальной действительности наблюдались не так часто или не наблюдались вовсе. Но в этом и заключалось стремление драматурга — «произвести подобных». Рассуждая о возможности исправления так называемых Мотов под влиянием «добродетельных любовниц», Лукин пишет, что, бесспорно, таких примеров в реальности мало, но следует «ожидать таковых девиц от всех отцов, юных девиц имеющих, потому что воспитание человеческое и у нас давно уже началось». Таково идейное наполнение предисловия Лукина к комедии «Мот, любовью исправленный». Таким образом, это автокомментарий в чистом виде — в текстовом формате драматург предписывает читателям как понимать его комедию.

Интересно, что после этого появляется отдельное издание А. П. Сумарокова «Димитрий Самозванец», и тоже с сопутствующими текстами. «Издание сопровождалось помещенным на фронтисписе портретом Самозванца и несколькими приложениями: исторической справкой о портрете, статьей Сумарокова о нравах московской театральной публики и о драме П.-О. Бомарше «Евгения», а также публикацией ответа Вольтера на письмо, посланное ему Сумароковым в 1769 г. по поводу «слезной драмы»⁷². Рассуждения Сумарокова о «слёзных комедиях» были насыщены полемикой с Лукиным и подтверждали факт хорошего знакомства драматурга с сочинениями и переводами Лукина. То есть, фактически Сумароков предпослал теоретический трактат о «слезной комедии», мещанской драме в качестве предисловия к своей трагедии «Димитрий Самозванец». И здесь важен сам факт того, что прием автокомментирования собственного текста перекочевывает из комедийной сферы в трагедийную. Это снова актуализирует генетическую взаимосвязь комедии и трагедии, что в принципе было особенно свойственно русской драматургии XVIII века, характеризующейся взаимопрониканием черт обоих этих жанров друг в друга.

Предисловие, написанное В. В. Капнистом уже после первой публикации «Ябеды», затрагивает скорее один частный вопрос, или, если сослаться к самому тексту предисловия, «упрек», касающийся изображения Гражданской палаты в неуважительном свете.

⁷² Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 425—470.

Суть этого «упрека» заключалась в том, что, изобразив на сцене заседание Гражданской палаты в частном доме, Капнист, тем самым, «лишил уважения судебную власть». На это Капнист отвечает, во-первых, уведомлением о том, что данную сцену он переписал, переместив Гражданскую палату в дом председателя, где они, самовольно собравшись, решали гражданский процесс в порядке незаконной процедуры, что уже само по себе исключает всяческое основание для уважения подобного проявления власти и ее злоупотребления. А во-вторых, он отметил, что в своей комедии изобразил членов именно старой Гражданской палаты, более не существующей в настоящее время, и подчеркнул, что по отношению к добросовестным и хорошим судьям, какие непременно имеются в действительности, он испытывает только уважение.

В данном случае речь не идет о недоверии автор к тексту и каким-то дополнительным пояснениям касательно смысла комедии. Грубо говоря, настоящее предисловие является своеобразным оправданием перед критиками и объяснением для «беспристрастных читателей» тех частных тонкостей нарисованной в комедии реальности, которые могли бы быть неправильно поняты без должного прояснения.

Таким образом, автокомментарий, или иначе сопутствующий текст, по сути своей находящийся за границей исходного произведения, актуализирует и расширяет те смыслы, которые были вложены автором в первоисточник, но по какой-то причине показались ему недостаточно убедительными и самодостаточными и потребовали более подробного изложения. В отдельных случаях в содержание автокомментария выносятся мировоззренческая программа драматурга, побудившая его написать настоящее произведение или объясняющая конечную цель, с которой оно было написано, как это, например, происходит с предисловием Лукина. И, наконец, автокомментарий является неким способом обратной связи Автора по отношению к мнениям и упрекам критиков и читателей, помогающим прояснить отдельные моменты и неточности.

В любом случае, подоплекой для появления такого явления как автокомментарий вновь послужил дидактический характер драматургии XVIII века, в котором театр служил училищем нравственности, а позиция автора по отношению к своей аудитории была преимущественно назидательна. Именно через театр осуществлялась миссия по исправлению нравов, и поэтому автокомментарий — это заключительная форма выражения позиции автора.

5. 3. «Приложения» к «Ревизору»

Мы вынесли «Приложения» в отдельный параграф, поскольку они потенциально отличаются от всего рассмотренного нами ранее. Ремарки в «Ревизоре», условно говоря, отличаются некой агрессией, и потихоньку этот драматический элемент, функция которого заключается в указании читателю и рекомендации режиссеру или актеру при сценическом воплощении спектакля, стремится вырваться за пределы, предписанной им драматической функции. Это выражается в том, что эти предписания разрастаются в целый цикл «Приложений» к „Ревизору“. То есть тут намечается тенденция ремарки к выплёскиванию за пределы драматургического текста и обретение ею самостоятельной жизни.

«Приложения» к „Ревизору“ включают в себя:

- Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору;

- Две сцены, выключенные как замедлявшие течение пьесы.

И позднейшие приложения:

- Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»;

- Развязка «Ревизора»;

- Вторая редакция окончания «Развязки Ревизора».

В собрании сочинений и писем Гоголя в 23 томах «Театральный разъезд» официально в список «Приложений» не входит. Однако совершенно логично и справедливо замечание о том, что «Театральный разъезд» — произведение, потенциально близкое к «Ревизору».

Различные тексты из «Приложений» можно соотнести с обоими типами автокомментария. Например, «Отрывок из письма» и «Предуведомление» — это тексты, очень близкие по своему функционалу с предисловием. В них Гоголь объясняет собственное трактование комедии и, в частности, в «Отрывке из письма» объясняет, какие ошибки были допущены при постановке «Ревизора», как следует понимать тот или иной элемент действия и характер персонажей, какая авторская интенция содержится в «Немой сцене» и т.д. «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» — дублирующий текст, своего рода пример гоголевской зеркальности. Ремарка «Характеры и костюмы» отчасти включена в этот побочный текст с некоторыми исправлениями и перестановками в композиционном построении, существенно расширена. Персонажи в «Предуведомлении» расположены в том же порядке, что и в

Афише, за исключением Хлестакова, роль которого определяется как самая трудная, что, скорее всего, и обуславливает более подробное её описание и размещение в конце. Важно отметить, что оба эти текста не художественны, их непосредственный создатель — сам Гоголь.

«Две сцены», «Развязка» и «Театральный разъезд» — побочные тексты, не лишённые литературной условности. «Две сцены» вообще потенциально относятся к действию самой комедии, просто по воле Гоголя выключенные из её течения. «Развязка» и «Театральный разъезд» — это метатексты в самом прямом понимании этого слова, то есть, буквально пьесы о пьесе. Довольно необычным покажется наблюдение о том, что в «Театральном разъезде» и «Развязке «Ревизора», которые по сути своей являются ремарками по отношению к «Ревизору», в том числе присутствуют ремарки. Ремарка в ремарке ещё раз подтверждает зеркальную природу «Ревизора» и актуализирует зеркальность мирообраза Гоголя в целом. Повесть о Капитане Копейкине в «Мёртвых душах» — показательный пример. Репрезентируя её, почтмейстер Иван Андреевич говорит: «Да ведь это, впрочем, если рассказать, выйдет презанимательная для какого-нибудь писателя в некотором роде целая поэма». Так, поэма оказывается в поэме. Текст в тексте — это вообще характерный приём зеркальности, которая является универсальной основой мирообраза Гоголя.

То, что пьеса «Театральный разъезд» является очень объёмной ремаркой по отношению к исходному тексту — это само собой разумеющееся. Но есть ещё одна деталь, которая усиливает ремарочное начало этой пьесы — наличие в ней героя Автора. Неучастие героя в основном действии, тем не менее, не отменяет эффект его ежеминутного присутствия. Автор, который в драматургических текстах живет в ремарках и находит в них своё воплощение, в «Театральном разъезде» демонстрирует максимум своих возможностей. Эта пьеса выходит за рамки просто побочного текста, она становится полноценным драматургическим текстом, пьесой, и, наверное, именно это является мотивировкой того, что «Театральный разъезд» в цикл «Приложений» не включается.

Ещё одним потенциально полноценным драматическим произведением является «Развязка «Ревизора», в которой главный комический актёр якобы предоставляет ключ к пониманию комедии. Настоящий Ревизором он нарекает человеческую совесть и здесь же возникает мотив смеха, как очищающего атрибута. «Есть средство, есть бич, которым можно выгнать их. Смехом, который создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значение!»

Содержания этих побочных текстов отсылают нас к исходному и выделяют в комедии ещё два действующих лица, наряду с уже имеющимися — это смех и страх. Очевидно, что мы не найдём их в афише, однако это не говорит об их отсутствии в тексте. По сути, и Ревизора, как такового, в афише тоже нет. Страх живёт в ремарках и не будет ошибкой сказать, что он является одним из основных двигателей сюжета, так как именно он создаёт ту ситуацию заблуждения, на которой в принципе и построено действие. Смех обитает не в тексте комедии и не на сцене, а в зеркальном его отражении — в зрительном зале. Эти две категории между собой очень тесно связаны. Смех есть форма преодоления страха. Смех нейтрализует страх, делает незнакомое знакомым. В сущности, именно эта авторская интенция и вычленяется из текста «Развязки».

Так или иначе, подоплекой для появления такого явления, как цикл «Приложений», относимых к комедии «Ревизор», послужило недоверие Гоголя к смыслопорождающему потенциалу собственного текста. Он стремился его всячески пояснить и дополнить, чтобы наиболее адекватно донести до реципиента заключенные в произведение интенции. И, таким образом, автокомментарий действительно стал решающей, заключительной формой выражения авторской позиции.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги исследовательской работы, можно сделать вывод о наличии некой тенденции к всеохватности авторского присутствия в тексте драматического произведения. На первый взгляд, род литературы, совершенно лишённый каких-либо способов прямого включения автора в текст, сюжетно выстраиваемый преимущественно при помощи реплик персонажей, тем не менее имеет существенные потенции к проявлению форм выражения авторских интенций. Так, пространство авторского присутствия расширяется и обнаруживается и в заглавии, и в афише, и во внутритекстовых ремарках, и даже в самих репликах. Конечно, очевиден тот факт, что авторская интенция прямым образом содержится в каждом слове, каждом предложении, произнесённом героем, однако это слегка выходит за пределы нашего исследования.

Что нас интересует — то множество способов, посредством которых автор достраивает и без того смыслопорождающий потенциал реплик действующих лиц при помощи вспомогательных элементов, как он моделирует условную реальность, поясняет абстрактному реципиенту квинтэссенцию своего произведения. В этом заключается основная проблема нашего исследования — недоверие автора к собственному тексту, постоянное дополнение его какими-то деталями, за которые можно «зацепиться», чтобы вникнуть в самую суть. В этом контексте, те формы, которые мы рассмотрели, претерпевают некоторые качественные и количественные изменения, причём все они преимущественно эволюционируют.

Говоря об антропонимике, следует отметить, что они преобразуются и изменяются уже в отдельно взятом творчестве Сумарокова, на разных этапах его комедиографии. Если в комедиях первого периода он использует сугубо заимствованные антропонимы, взятые из итальянских комедий дель арте, ориентируясь на культурную память, и таким образом передавая реципиенту скрытое знание об изображаемых действующих лицах, то далее этот принцип усложняется — в комедиях третьего периода мы наблюдаем уже не заимствованные, а чисто русские имена, обладающие также особой семантикой, помогающей автору донести свою мысль до читателя/зрителя. Не стоит так же забывать и о пародийной составляющей его творчества, в которое входят преобразованные имена собственные и выдуманные по латинским словообразовательным моделям номинации.

Лукин, в своём стремлении деформировать иностранную комедию на «русский лад», концентрирует всё свое внимание исключительно на «переделке» антропонимов, руководствуясь двумя важнейшими для его творчества установками — дидактика и склонение на национальные нравы. Посредством внедрения в текст значащих

антропонимов, он, с одной стороны характеризует героев в парадигме «плохой — хороший», с другой — демонстрирует привязку персонажа к конкретным реалиям, и, в итоге, даёт читателю нравственный ориентир.

Фонвизин и Капнист, руководствуясь потенциально близкими художественными установками, живописуют ту двоящуюся действительность, которая находит отражение в их комедиях и является основанием для номинации персонажей. Естественно, принцип семантизации имен и фамилий заметно усложняется, в сравнении с простодушными номинациями Лукина: персонажи наделяются значащими антропонимами в зависимости от их принадлежности к одной из двух сторон колеблющегося мирообраза, в основе которого содержатся две категории — вещи и понятия.

Общее основание номинации героев комедии Грибоедова связано с одним из основных мотивов произведения — мотивом говорения и слушания, понимания/непонимания, что напрямую соотносится со стержневой проблематикой комедии – коммуникативной. У Гоголя таким основанием является мотив зеркальности, которая является основной его мирообраза.

Динамика движения в эволюции речевых характеристик следующая: начиная с комедиографии Сумарокова, задаётся тенденция к лексической и стилевой дифференциации персонажей. Если в ранних комедиях Сумарокова, авторская интенция выражалась в создании легкоузнаваемой пародии и особо выделялась лексико-стилевая составляющая реплик непосредственно главных героев, объектов пародии, то в комедиях второго и третьего периода основание для употребления конкретных лексических единиц усложняется творческой миссией Сумарокова, связанной с изображением отдельных характеров и нравов.

Лукин, не изменяя магистральным установкам своего литературного творчества, ставит перед собой дидактическую и адаптивную задачи. Посредством использования ярко стилизованных лексических единиц, относящихся к церковному обиходу, и присоединения к словам диалектных частиц –ста и –сте, реализуется адаптивная задача, то есть, вербально демонстрируется своеобразие чисто национальных речевых и стилевых особенностей. Дидактизм содержится в противопоставлении тех основополагающих понятий, которыми пользуются главные герои, находящиеся в контрарной позиции.

Фонвизин приходит к резкой противопоставленности по подбору лексических единиц на базе их отношения к двум параллельным полюсам — бытовому и бытийному. Внутри отдельного полюса речь каждого персонажа практически не дифференцируема, Фонвизин, если так можно сказать, создает не характер, а скорее типаж. Капнист,

руководствуясь непосредственно проблематикой своей комедии, наделяет звучащее слово способностью к энантиосемичности, к колебанию смыслов на основе противопоставленных понятий «слово» и «дело», которыми орудует каждый герой соответственно своему положению в сложившейся системе.

В драматургии XIX века состав речевых характеристик не отменяет завоеваний XVIII века, реплики персонажей все еще являются средством характерологии, но их функционал вместе с тем значительно расширяется: от привязки лексического состава реплик к основополагающему мотиву текста — глухоты — у Грибоедова с целью неявно раскрыть замысел и до миромоделирования самой внутренней жизни текста при помощи звучащего слова у Гоголя.

Внедрение ремарочных элементов в драматургический текст тоже имеет ряд этапов, демонстрирующих развитие и расширение данного способа выражения авторской точки зрения. Если на раннем этапе бытования классической комедии структура афиши подчинялась принципам, одинаковым для всех, то уже к концу XVIII-началу XIX века конструирование списка действующих лиц существенно усложняется и следует определённой логике, согласно авторскому замыслу. В этой же парадигме можно говорить и о таком элементе, как посвящение, традиционно выполняющем чисто формальную функцию, однако, воплотившись в комедии Капниста, показавшее квинтэссенцию её смысла и некий ключ к пониманию авторской точки зрения. Фактически, посвящение к «Ябеде» можно считать неким аналогом эпитафии, поскольку оно функционально предвосхищает действие комедии и её исход. В дальнейшем и такой элемент, как эпитафия к драматургическому тексту, тоже имел место — как, например, эпитафия к комедии «Ревизор» Гоголя.

Внутритекстовые ремарки в процессе своего неуклонного развития преобразуются из сугубо вспомогательного элемента в почти что самостоятельный. Ремарки Сумарокова в этом плане пока только задают вектор движения: в связи с тем, что свою комедиографию он выстраивал на основе итальянской комедии дель арте, ремарки в его собственных произведениях по функции относимы именно к зарубежному прототипу жанра — пространственные ремарки несут абсолютно условный характер, нет обозначений места действия, а если оно есть, то очень широкое и обобщённое, никаких указаний на предметное наполнение сцены, отчего впечатление об условности происходящего только усиливается. Ремарки скудные, эмоционально бедные и сообщают лишь о репликах-обращениях и о наличии конкретных фигур на сцене. Взяв всё вышеописанное за основу, Лукин, тотально отвергавший творчество Сумарокова, в свою очередь, существенно расширяет ремарки — в его комедии есть и детальное описание

комнаты, в которой происходит действие, и ремарки-обращения, и специфические ремарки «один» и «в сторону», и более богатая эмотивная составляющая. Ну и, конечно, они больше по объему.

В комедиях Фонвизина и Капниста внутритекстовые ремарки практически достигают своего апогея в рамках, конечно, драматургии XVIII века. Здесь они выполняют уже не вспомогательную функцию, а непосредственно смысловую, дифференцирующую. В связи с чем уровень сценической мимико-движенческой активности определяется в зависимости от принадлежности каждого персонажа к определённому полюсу. Скотинины и Простаковы подчёркнуто активные, живые,двигающиеся, в то время как Стародум, Софья и остальные выражают своё отношение либо вербально и мимически, либо при помощи действий, близких к вербальным, типа вздохов.

Капнист использует совершенно новаторские приёмы: дублируя произнесённую реплику в тексте ремарки и сопровождая её особым движением, он вносит в текст невиданную до того времени установку: так, сказанное слово реализуется в действии, показывая тот разрыв между «словом» и «делом», который и лежит в основе комедии.

Гоголь, в попытках сделать свою комедию максимально сценической, всячески экспериментирует с театральными приемами посредством внутритекстовых ремарок. Примером этому служат ремарки, в которых персонажи должны произнести непроизносимые звуки, разрушают «четвертую стену», финальная ремарка «немая сцена» и строгое указание о ее продолжительности.

Таким образом, ремарки, изначально ориентированные на указание наличия движения на сцене и управление мимико-интонационным уровнем актерской игры, начинают скрыто управлять читателем, выводя его на тот уровень смысла, который скрыт автором за превратностями фабулы и пластическими средствами выражения условной реальности.

Фигура героя-резонера в своем каноническом варианте оформилась на русском драматургическом и подчёркнуто комедийном поприще в комедиях Лукина, Фонвизина и Капниста. Можно сказать, что три эти автора, по-разному, но представили классические образцы резонера. Василей у Лукина декларирует собственную программу комедиографа, которую тот неоднократно актуализировал посредством предисловий: его задача, чисто дидактическая и наивно-простодушная, заключалась в том, чтобы исправлять нравы и искоренять пороки. Резонер Лукина озвучивает некоторые его интенции, но он отнюдь не

тождественен самому автору, просто это один из немногих разумных персонажей комедии.

Гораздо больше родственных черт между героем-резонером и фактическим автором мы находим в комедии «Недоросль», персонаж которой Стародум потенциально близок Фонвизину в идеологическом плане, что далее будет доказано самим наличием журнала «Друг честных людей, или Стародум».

А Добров является героем-резонером функционально, но не идеологически. Его образ действия и мысли не совсем совпадает с тем, который проповедует Капнист. Однако оценки отрицательным персонажам он раздает совершенно справедливые и оправданные, по сути, он стоит на позиции Автора внутри текста, поясняющего и уточняющего основополагающие для понимания текста элементы. И, напомним, важной отличительной чертой фигуры резонера является именно оценочный характер его реплик.

Грибоедов и, вслед за ним, Гоголь, качественно преобразуют фигуру героя— резонера, во-первых, наделяя характерными для резонера качествами центральных персонажей, и, во-вторых, вовсе делая их рупором действия. «Горе от ума» и «Ревизор» — исключительные в своем роде тексты, в которых наличествуют по две фигуры резонеров, каждая из которых реализует определенную степень авторской интенции: Чацкий транслирует мысли Грибоедова, Лизанка и Осип — традиционные герои-наперсники, дающие оценки своим господам и в принципе наделенные потенциалом к оценочности, а Городничий воплощает в себе значительность и в какой-то степени буквальность авторского Слова.

И, наконец, автокомментарий, по сути своей находящийся за границей исходного произведения, актуализирует и расширяет те смыслы, которые были вложены автором в первоисточник, но по какой-то причине показались ему недостаточно убедительными и самодостаточными и потребовали более подробного изложения. В отдельных случаях в содержание автокомментария выносятся мировоззренческая программа драматурга, побудившая его написать настоящее произведение или объясняющая конечную цель, с которой оно было написано. В других — автокомментарий является неким способом обратной связи Автора по отношению к мнениям и упрекам критиков и читателей, помогающим прояснить отдельные моменты и неточности.

В любом случае, подоплекой для появления такого явления как автокомментарий вновь послужил дидактический характер драматургии XVIII века, в котором театр служил училищем нравственности, а позиция автора по отношению к своей аудитории была преимущественно назидательна. Именно через театр осуществлялась миссия по

исправлению нравов, и поэтому автокомментарий — это решающая, заключительная форма выражения позиции автора.

Поскольку все имеющиеся формы выражения авторской позиции были выявлены и осмыслены, перспектива исследования видится в том, чтобы продолжить его хронологически – относительно драматургии 2\3 XIX века, «новой драмы», и т.д.

IV. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Художественные тексты:

1. *Гоголь, Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М.: Наука., ИМЛИ РАН, 2003. — 916 с.
2. *Грибоедов, А. С.* Полное собрание сочинений: [В 3 т.] / Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова, И. А. Шляпкина. — СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Импер. акад. наук, 1911—1917. — (Акад. б— ка рус. писателей;). — Место изд. 3 т.: Пг.
3. *Капнист, В.В.* Соб. соч. в 2 томах. Академия наук СССР.: М.— Л., 1960. Т. 1. — 772 с.
4. *Капнист, В.В.* Избранные произведения. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд— ние, 1973. — 615 с.
5. *Лукин, В.И., Ельчанинов Б.Е.* Сочинения и переводы. СПб., Типография И.И. Глазунова, 1868. — 600 с.
6. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин— т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. — 4— е изд. — Л.: Наука. Ленингр. отд— ние, 1977—1979. — Т. 1—10.
7. *Сумароков, А.П.* Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд— ние. 1957. — 610 с.
8. *Тредиаковский В.К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю // Сборник материалов для истории императорской Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. — С. 435— 500.
9. *Фонвизин, Д.И.* Соб. соч. в 2 томах. Гос. изд— во худ. лит— ры, М.; Л., 1959. Т.1. — 682 с.

II. Справочные издания:

10. Архив дирекции императорских театров, в. 1 (1746— 1801 гг.), отд. III, СПб.: издание Дирекции императорских театров, 1892. — 390 с.
Пави, Патрис. Словарь театра: Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
11. "Русская старина". СПб., Типография В.С. Балашева. 1873, Т. VII, — 917 с.

12. *Суперанская, А. В.* Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис— пресс, 2005. — 384 с.

13. *Siddons H.* Practical illustrations of rhetorical gesture and action. — L., 1822. — 393 p.

III. Литература вопроса:

14. *Ахмади А.* Приемы комедии дель арте в драматургии А.П. Сумарокова. [Электронный ресурс] // Томск, 2011. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/priemy— komedii— del— arte— v— dramaturgii— a— p— sumarokova/viewer>.

15. *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. — М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. — XVI, 324 с.

16. *Валишевский, К.* Павел I: Сын Екатерины Великой: Ист. исслед. М., «Издательство АСТ» 2003. — 540 с.

17. *Вишневская И. Л.* Гоголь и его комедии. — М.: Наука, 1976. — 256 с.

18. *Волконский, С.М.* Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912. — 182 с.

19. *Воропанов, В.А.* — Судебно— правовая реформа Павла I: цели, содержание, результаты // Право и политика. — 2017. — № 1. — С. 92— 103.

20. *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. — М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит., 1959. — 532 с.

21. *Гуковский, Г. А.* Сумароков и его литературно—общественное окружение // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. — М.; Л.: Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. — 1941. — С. 349—420.

22. *Ермакова— Битнер, Г.В.* В.В. Капнист. \ \ Капнист В.В. Избранные произведения / Вступ. статья Г. В. Ермаковой— Битнер [с. 5— 46]. — Ленинград: Сов. писатель. Ленингр. отд— ние, 1973. — 615 с.

23. *Зорин, А.Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII— XIX вв.: Автореф. Дис. Канд. Филол. наук. — Саратов, 2008. — 38 с.

24. *Калганова В.Е.* Поэтика заглавия комедии А.П. Сумарокова «Опекун» // М., Вестник МГОУ. Серия: Русская филология, 2010. № 4. — 5 с.

25. *Капнист-Скалон, С. В.* Воспоминания // Записки русских женщин XVIII — первой половины XIX века. — М.: Современник, 1990. — С. 281—388.

26. *Синявский А.Д.* В тени Гоголя. СПб.: «КоЛибри», 2009. – 672 с.
 27. *Стенник, Ю.В.* Сумароков-драматург [Электронный ресурс] // Сумароков А.П. Драматические сочинения. — Л.: Искусство, 1990. — Режим доступа: http://az.lib.rU/s/sumarokow_a_p/text_0250.shtml
 28. *Толчеева, К.В.* Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа. [Электронный ресурс] // Воронеж, 2007. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskaya-remarka-kak-sredstvo-vizualizatsii-i-harakterizatsii-personazha/viewer>
 29. *Фомина, Е.А.* Формы авторского присутствия в ранней драматургии Н.В. Коляды (На материале сборника "Пьесы для любимого театра"): диплом. работа. Самарский гос. университет, Самара, 2010.
- IV. Труды по истории литературы:**
30. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990 (1-е изд.- 1965). – 543 с.
 31. *Берков, П. Я.* История русской комедии XVIII в. Л.: Наука, 1977. – 392 с.
 32. *Берковский Н. Я.* Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. – 638 с.
 33. *Вайскопф М. Я.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 686 с.
 34. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М., «Просвещение», 1968. – 302 с.
 35. *Гуковский, Г.А.* Русская литература XVIII века: Учебник для высших учебных заведений. – М.: Гос. учеб. — пед. изд.— во Наркомпроса РСФСР., 1939. – 528 с.
 36. *Жихарев, С. П.* Записки современника. М.: Захаров, 2004. – 560 с.
 37. *Золотусский И.П.* Гоголь // Жизнь замечательных людей: Гоголь. М., «Молодая гвардия», 1984. – 527 с.
 38. История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. //Отв. редактор Лотман, Л.М. Л., 1982. – 536 с.
 39. *Корман, Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972. – 112 с.

40. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Т. 3. М., 1964. – 238 с.
41. Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. – М.: Высш. шк., 2003. – 415 с.
42. Лебедева, О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 2014. – 472 с.
43. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя // Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 6— 333.
44. Манн Ю. В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845 / Юрий Манн. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 813 с.
45. Смирнов— Сокольский, Ник. Рассказы о книгах // Арестованная комедия. М., Изд— во Всесоюзной книжной палаты. 1959 – 109 с.
46. Тюпа, В.И. Аналитика художественности. – М.: Лабиринт, 2001. – 226 с.
47. Успенский, Б. А. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе // Б.А. Успенский. Избранные труды. М., Язык и культура., 1996. Т. II. – С. 187— 202.
48. Фрейденберг О.М. Происхождение литературной интриги; Происхождение пародии. // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6. – С. 490 — 512.
49. Хализев, В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – М. Изд. Моск— го. Университета, 1986. – 264 с.
50. Янушкевич, А. С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А. С. Янушкевич. — Москва: ФЛИНТА, 2013. — 748 с.

V. ПРИЛОЖЕНИЯ

Изображение 1. Афиша канонического издания «Ябеды». (Ист.: *Капнист, В.В.* Соб. соч. в 2 томах. Академия наук СССР.: М.— Л., 1960. Т. 1. С. 288.)

ЯБЕДА

КОМЕДИЯ В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ

Лица:

Праволов, отставной ассессор.
Кривосудов, председатель Гражданской палаты.
Фекла, жена его.
София, дочь его.
Прямыков, подполковник служащий.
Бульбулькин
Атуев
Радбын
Паролькин
Хватайко, прокурор.
Кохтин, секретарь Гражданской палаты.
Добров, повытчик.
Анна, служанка Софии.
Наумыч, поверенный Праволова.
Архип, слуга Праволова.

} Члены Гражданской палаты.

Действие происходит в доме Кривосудова. В углу комнаты стоит стол, красным сукном покрытый. В комнате три двери.

Изображение 2. Афиша первой редакции «Ябеды», с сохранением всех различий в наименовании персонажей. (Ист.: *Капнист, В.В.* Соб. соч. в 2 томах. Академия наук СССР.: М.— Л., 1960. Т. 1. С. 511.)

ЯБЕДНИК

КОМЕДИЯ

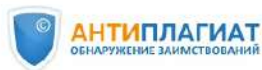
«Первая редакция комедии «Ябеда»

Лица:

Ябедин, отставной ассессор.
Судейкин, председатель Гражданской палаты.
Жена его.
Дочь его.
Девка дочери.
Правиков, подполковник служащий.
1 советник
2 советник
1 ассессор
2 ассессор
Прокурор губернской.
Секретарь палаты.
Поверенный Судягина «Ябедина».
Слуга Судягина «Ябедина».
Протоколист.

} Палаты

Действие происходит в доме Судейкина. В углу комнаты стол, красным сукном покрытый, и присутственное Зерцало. Два прямо и двое по сторонам.



Отчет о проверке на заимствования №1



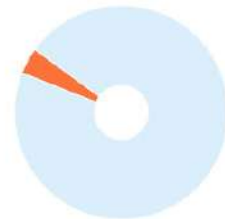
Автор: Дарбинян Анна
Проверяющий: Дарбинян Анна (anytik1999@gmail.com / ID: 8227226)
Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат» - users.antiplagiat.ru

ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 10
Начало загрузки: 15.06.2021 15:45:21
Длительность загрузки: 00:00:53
Имя исходного файла: ВКР.pdf
Название документа: ВКР
Размер текста: 233 кБ
Символов в тексте: 238087
Слов в тексте: 31333
Число предложений: 2245

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Начало проверки: 15.06.2021 15:46:15
Длительность проверки: 00:00:30
Комментарии: не указано
Модули поиска: Интернет



ЗАИМСТВОВАНИЯ

4.02%

САМОЦИТИРОВАНИЯ

0%

ЦИТИРОВАНИЯ

0%

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

95.98%

Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.

Самоцитирования — доля фрагментов текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника, автором или соавтором которого является автор проверяемого документа, по отношению к общему объему документа.

Цитирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общеупотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.

Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.

Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.

Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.

Заимствования, самоцитирования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.

Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

Обработан файл:
ВКР.docx.

Год публикации: 2021.

Оценка оригинальности документа - **99.2%**

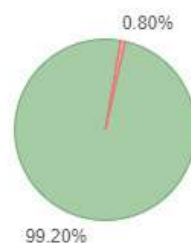
Процент условно корректных заимствований - **0.0%**

Процент некорректных заимствований - **0.8%**

Просмотр заимствований в документе

Время выполнения: 75 с.

Документы из базы



Источники заимствования

В списке
литературы

Источники ▲
Заимствования

1. Реферат: Говорящие фамилии в произведениях русских писателей XIX века

Год публикации: 2016. Тип публикации: реферат.
<http://www.bestreferat.ru/files/94/bestreferat-113894.docx>
[Показать заимствования \(11\)](#)

—

0.8%