

891. 71
Б-293

На правах рукописи

Баумт

Баумтруг Наталья Николаевна

**Театральная выразительность в романе
М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Барнаул 2004

Ск

✓
Работа выполнена на кафедре теории и русской литературы XX века
Барнаульского государственного педагогического университета

06-10052
Научный руководитель:
БИБЛИОТЕКА
Н. А. УНИЦКОГО
Официальные оппоненты:

кандидат филологических наук,
профессор Эмилия Петровна Хомич

доктор филологических наук,
профессор Нина Елисеевна Меднис

ОЖК

кандидат филологических наук,
доцент Татьяна Георгиевна Черняева

Ведущая организация:

Кемеровский государственный
университет

Защита состоится 23 июня 2004 г. в «14» часов на заседании диссертационного совета К 212.005.03 в Алтайском государственном университете по адресу: 656049, г. Барнаул, пр. Ленина, 61.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Алтайского государственного университета.

Автореферат разослан «21» мая 2004 г.


Н.В. Халина

Актуальность исследования. Актуализация театральной выразительности в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» имеет непосредственное отношение к проблеме взаимодействия и синтеза различных видов искусств – литературы и театра. Необходимо отметить, что ряд вопросов взаимодействия литературы и театральной эстетики рассматривался достаточно широким кругом исследователей (Н.Я. Берковский, В.В. Гиппиус, Н.Д. Тамарченко, Ю.М. Лотман, Л.Л. Фиалкова, Е.А. Полякова, И.А. Семухина, Д. Бабич и др.), сделавших вывод о несомненной роли театральной эстетики в формировании жанра романа XIX и XX вв. Вместе с тем, в этих работах отсутствует типологическое и системное осмысление театральной выразительности.

На актуальность подобной постановки проблемы по отношению к творчеству М.Е. Салтыкова-Щедрина указывает то обстоятельство, что к театральной выразительности как эстетическому явлению и художественному принципу щедриноведение практически не обращалось. Вопрос о значимости театральной эстетики для щедринского романа был поднят лишь косвенно в работах В.В. Гиппиуса, Н.Д. Тамарченко, А.П. Ауэра, Ю.Б. Борисова, Ц.Г. Петровой, И.Н. Обуховой.

Признавая перспективность изучения взаимодействия литературы и театра, исследователи не всегда уделяют ему должное внимание, поскольку и до настоящего времени «методология сопоставительных анализов разных видов искусств остается неразработанной»¹. Мысль о подобной «неразработанности» проблемы в связи с творчеством М.Е. Салтыкова-Щедрина высказывает М.М. Кедрова, считая совершенно необходимым выход «к культурологической роли его сатиры в эстетическом сознании эпохи»².

Между тем изучение театральной выразительности как принципа художественности, принципа извлечения из театрально отображаемых явлений их глубинного внутреннего смысла вне театрального контекста, без обращения к театроведческим работам (Н. Евреинов, А. Юберсфельд, П.Пави и др.) затруднено, поскольку диалог с искусством, в том числе и с театром, требует знания его «языка». Поэтому представляется весьма актуальным при изучении театральной выразительности литературного произведения соотносить понятие театральной выразительности с понятием театральности, которая достаточно широко исследовалась режиссерами, театроведами, социологами, культурологами и давно является важным аспектом человеческой культуры и бытия.

Отбор материала исследования был продиктован малоизученностью театральной выразительности в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города».

¹ Примочкина Н.Н. Сопоставительный анализ произведений словесного и изобразительного искусства. «Демоническая» тема в творчестве А. Блока и М. Врубеля // Методология анализа литературного произведения. – М., 1988. – С. 112.

² Кедрова М.М. Вопросы творчества М.Е. Салтыкова-Щедрина в работах Г.Н. Ишука // Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте. – Калинин, 1989. – С. 29.

Цель работы заключается в необходимости изучения степени влияния театральной выразительности на роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» и совершенствования методологии сопоставительных анализов выразительных средств литературы и театрального искусства. В соответствии с целью определены следующие задачи:

- рассмотреть существующие концепции театральности и на их основе выработать целостное представление о театральности как эстетическом феномене в рамках историко-культурного подхода;
- проанализировать выразительные возможности театральности и драматургичности в рамках системно-типологического подхода;
- рассмотреть функции театральной выразительности в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» в рамках историко-функционального подхода.

Методологическую основу исследования составляет синтез традиционных подходов: историко-культурного, системно-типологического, герменевтического, историко-функционального и биографического подходов. Поставленная цель работы обусловили использование работ Н. Я. Берковского, Ю.М. Лотмана по изучению механизмов взаимодействия театра и литературы. Выбор подхода к осмыслению театральной выразительности в щедринском романе осуществлен с опорой на концепции системного изучения театральности П. Пави и В.В. Давыдова. Рассмотрение щедринского романа в контексте театральной эстетики и оппозиции «жизнь – театр» потребовало привлечения концепций Н. Евреинова, Г.Д. Гачева, С.Г. Кара-Мурзы.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

– изучение системы средств театральной выразительности в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина позволяет, на наш взгляд, осветить новые грани художественного мира писателя в его связи с широким историко-культурным контекстом;

– описаны приемы и механизмы трансформации реалистической модели мира в романе, реализующиеся по схеме «внехудожественная реальность – театр – литература»;

– рассмотрена театральная выразительность как системное понятие, обладающее рядом устойчивых характеристик и включающее в себя два типа художественного изображения действительности: театральную иллюзию (драматизацию) и (ре)театрализацию (театральную пародию);

– предложено определение театральной выразительности, характеризующее не только специфические особенности организации щедринского романа, но и особенности, присущие творчеству целого ряда писателей с театральным мироощущением.

Теоретическое значение работы заключается в определении типологических характеристик театральной выразительности, что позволяет применить полученные результаты для системно-типологического анализа театральной выразительности в творчестве целого ряда писателей, обладающих театральным мироощущением (М.А. Булгаков, Ф. Кафка, В.В. Набоков).

Практическое значение работы обусловлено возможностью использования ее материалов при чтении лекционных курсов и разработке специальных курсов по русской литературе XIX века, в практике написания курсовых и дипломных работ, а также в дальнейшем изучении творчества М.Е. Салтыкова-Щедрина и других авторов.

Апробация работы в форме докладов была проведена на спецсеминаре «Взаимосвязь и синтез искусств» в 1996 г. (БГПУ), на краевой научно-практической конференции «Проблемы формирования речевых и литературных умений школьников и пути их решения» 27 марта 2002 года (БГПУ), на научно-практической конференции «День науки» 8-9 апреля 2002 года (БГПУ), всероссийской научно-практической конференции «Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспект» 24-26 января 2003 года (АлтГУ). По теме диссертации опубликовано восемь статей.

Положения, выносимые на защиту:

1. Идейно-художественная установка на размыкание жанровых и стилевых границ романа и театральный характер мироощущения (сценическое концептирование реальной действительности) М.Е. Салтыкова-Щедрина приводят к осмыслению художественной реальности через выразительные средства театрального искусства.

2. Трансформация реалистической модели мира осуществляется в «Истории одного города» через последовательную (ре)театрализацию его художественного мира, через сознательное, прагматичное, пародийное использование М.Е. Салтыковым-Щедриным различных приемов и средств театрального искусства.

3. В романе «История одного города» М.Е. Салтыковым-Щедриным на игровом, стилевом, действенном уровнях была актуализирована система средств театральной выразительности (видовых – театральный хронотоп, театральность поведения, кукольность, пантомима и невидовых – освещение, молчание, костюм, декорации, *deus ex machina*), организующая целый ряд образов и элементов романа в единое художественное целое – имплицитное театральное представление.

4. Театральная выразительность – культурная универсалия, имеющая ряд устойчивых характеристик. В культурном контексте существует два типа театральной выразительности: театральная иллюзия и (ре)театрализация, обладающие различными выразительными возможностями. Театральная выразительность позволяет объединить стратегии изучения литературного текста в ретроспективе и перспективе культуры.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Объем диссертации – 198 с. Список литературы включает 176 наименований.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, формулируется его цель и задачи. На основе обзора существующих в искусствоведении,

литературоведении и щедриноведении подходов к проблеме понимания театральной выразительности определяются направление и методы данного исследования, излагаются основные положения, выносимые на защиту.

В первой главе «Эстетические аспекты театральности» рассматривается укорененная в культуре концепция восприятия жизни как театра (У. Шекспир, Н. Макиавелли, Э.Т.-А. Гофман, У. Теккерей, Г. Сковорода, Н. Евреинов, Б. Брехт, Ю.М. Лотман, Г. Алмер, С.Г. Кара-Мурза и др.). При этом ряд явлений как эстетического, так и исторического плана указывает на неоднозначность и динамизм процессов театрализации человеческой жизни. Так, если Ю.М. Лотман считает театр доминирующим кодом эпохи конца XVIII – начала XIX вв. лишь в рамках дворянской культуры³, то уже у Г. Алмера есть основания утверждать, что в настоящее время «все от политики до поэтики стало театральным»⁴. Таким образом, в результате взаимодействия театра и действительности возникает метафорическое осмысление жизни как театра (театральность мироощущения) и встает вопрос о знаковой и моделирующей функции театра по отношению к внехудожественной реальности.

На театральность мироощущения как специфической формы художественного мышления М.Е. Салтыкова-Щедрина указывают многочисленные факты из биографии, публицистического творчества и личной переписки писателя. Это свидетельствует о том, что сатирик считает театральность неотъемлемым аспектом бытия, оценивая некоторые стороны жизни в театральных категориях.

В связи с этим необходимым представляется изучение сущностных особенностей театральности, которая понимается как эстетическая категория и принцип художественного изображения, обладающий знаковой и коммуникативной природой. Это и визуально-зрелищная потенциальность текста, и максимальное использование сценических приемов и эффектов, заменяющих дискурсы персонажей.

При этом понятие театральной выразительности сводится к двум типам художественного изображения действительности. Первый тип – театральная иллюзия, понимаемая как создание на сцене имитации реальности, «иллюзии действительной, проходящей перед нами жизни» (С.Л. Цимбал), с присущими ей натурализмом, драматизацией, психологизмом действия. Второй тип – (ре)театрализация, т.е. разрушение иллюзии, неестественность театрального поведения, подчеркнута игровой, искусственный характер представления, прагматичное использование театральных приемов, остранение – прием установления дистанции по отношению к изображенной реальности, в результате чего она предстает в новой перспективе (В. Шкловский). Универсальность театра заключается в том, что он принимает и условный (остраненный, (ре)театрализованный) и безусловный (иллюзионистский) типы художественного изображения.

³ Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. Т. 1. – Таллин, 1992. – С. 299.

⁴ Алмер Г. Прикладная грамматология. – М., 1985. – С. 277.

При этом анализ различных теорий театральности (Т. Ковзан, Р. Барт, А. Арто, А. Юберсфельд, В.В. Давыдов, Ю.Б. Барбой) убеждает в том, что несмотря на свою многосторонность и эклектичность, театральная выразительность имеет несколько постоянных признаков, позволяющих рассматривать ее как систему. В связи с этим актуальной является, на наш взгляд, концепция театральности как **системы средств театральной выразительности**, предложенная В.В. Давыдовым, условно подразделяющим театральность на три основных группы элементов:

– *театральная игра* (маска, грим, марионетка; сценический ритм, жест, пантомима);

– *сценическое действие* (сверхзадача, действие, событие; действие актера; партитура сценического действия);

– *театральный стиль* (тело актера; пространство сцены (хронотоп), мизансцена; звуковая партитура спектакля (музыкальное оформление); стиль спектакля).

Наличие всех видовых средств в том или ином тексте не представляется возможным. Но по мнению В.В. Давыдова, принципиально важно «рассматривать любое зрелище только при наличии игрового, действенного и стилевого уровней выразительности»⁵. Концепция В.В. Давыдова позволяет рассматривать литературный текст как систему соответствий между литературным текстом и театральным представлением. Таким образом, интерпретация художественного мира романа с «театральной» точки зрения позволяет не только вычленивать «инородные» – театральные элементы в его структуре, но и изучить их, используя методологический инструментарий (в частности – систему средств театральной выразительности) театрального искусства. Синтез литературоведческого и театроведческого материала становится основой для целостного анализа текста, позволяющего понять идею каждого из компонентов литературного произведения в их системной совокупности.

В связи с необходимостью более детального изучения особенностей театральности в литературном тексте был проанализирован механизм актуализации театральной выразительности в литературном тексте. Рассмотренный нами аспект взаимодействия театра и литературы позволил сделать вывод о том, что данное взаимодействие проявляется прежде всего в отчетливой ориентации литературы на чисто театральные средства художественного моделирования. Анализ образной структуры, заданной автором, с точки зрения театра, позволяет выстроить особую систему образов, существующих по иным законам – законам театрального представления. Неслучайно с просьбой воспринимать литературный текст как театральное представление к читателю обращаются У. Шекспир, Ж.Б. Мольер, Д. Дири, Э.Т.-А. Гофман, М.Е. Салтыков-Щедрин, В.В. Набоков, М.А. Булгаков. Поэтому прочесть роман как представление (в метафорическом смысле) означает осуществить интерпретацию компонентов

⁵ Давыдов В.В. Элементы театральной выразительности. Опыт системного исследования. Дис. ... канд. искусствед. наук. – М., 1986. – С. 145.

выраженных специфическими художественными средствами – системой средств театральной выразительности.

Таким образом, имплицитное театральное представление в литературном тексте метасловесно конструируется автором при помощи системы средств театральной выразительности – особого театрального инструментария. Рассмотренные эстетические и культурологические представления о театральности позволяют предложить определение театральной выразительности как актуализации видовых и невидовых средств театрального представления, входящих через прием остранения/иллюзии в ткань литературного произведения как ее стилеобразующий и структурообразующий компонент.

Во второй главе «Теоретические и художественные аспекты театральной выразительности в сатирическом романе» исследуется влияние культурно-эстетической унивесалии театрализации жизни (оппозиция «жизнь-театр») на жанровую специфику щедринского сатирического романа. В связи с этим особое внимание в данной главе уделено содержательным и стилевым характеристикам театральной выразительности. Кроме того, в ней осуществлен сравнительно-типологический анализ театральной выразительности в творчестве ряда русских и зарубежных писателей.

Интерпретация «Истории одного города» в контексте театра и театральной эстетики позволяет выявить универсальные категории культуры, ее основные идеи в сатирической картине мира и человека, созданной Щедриным. Поэтому для сатирика использование возможностей театральной выразительности в произведениях означало отчасти отражение театрального мироощущения, отчасти – один из путей напряженного жанрового поиска при разработке теории сатирического общественного романа как принципиально новой его жанровой модификации.

В связи с этим театральный модус (вид бытия, форма, образ бытия)⁶ является дополняющей и существенной характеристикой сатирического модуса. В плане исторической поэтики театральный модус позволяет проследить развитие целого ряда образов, приемов в художественной системе М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Вместе с тем органичное вхождение театральности в творчество писателя способствовало ее взаимодействию с другими художественными средствами, одним из которых стала пародия. Пародийный дискурс театра – (ре)театрализация – указывает на фиктивность, неестественность, зрелищность, условность всех отношений и всех персонажей романа. Иначе говоря, театральная выразительность в смысле (ре)театрализации, театральной пародии в романе Щедрина является «техникой исполнения» театрального представления через использование автором разнообразного арсенала различных средств и приёмов театральной выразительности. Элементы театральности в романе становятся средством выявления пародийного эффекта, выражаясь в

⁶ Ц.В. Петрова убеждена в том, что «модус мира М.Е. Салтыкова-Щедрина – это мир театра (игрушек), масок, в котором разыгрываются социальные роли» // Петрова Ц.В. Сатирический модус человека и мира (на материале творчества Салтыкова-Щедрина). Дис. ... канд. филологич. наук. – М., 1992. – С. 93.

разрушении иллюзии правдоподобности и естественности происходящих событий путем выделения особенностей театральной игры. Противоречивое и пародийное сопоставление выразительных средств литературы и театра создает, с одной стороны, сатирический эффект, с другой – приводит к «дискредитации» и пародированию летописной традиции и театральной системы, следовательно, (ре)театрализации романа.

Полнее анализ театральной выразительности щедринского романа выглядит при сопоставлении с романом «Идиот» Ф.М. Достоевского. В ряде исследований (В.В. Днепрова, С.Л. Цимбала, В. Иванова, Б.Н. Любимова, Е.А. Поляковой) отмечаются присущие прозе Достоевского драматизм и «скрытая театральность», воспроизводящие не только драматическое действие, но и как бы его сценическое воплощение. Вместе с тем эти авторы не учитывают, на каком типе театральной выразительности основано это «сценическое воплощение»: театральной иллюзии или (ре)театрализации.

Между тем в результате анализа становится очевидным, что именно театральная иллюзия, будучи направлена исключительно на текстовые структуры (постановку диалогов, создание драматического напряжения и конфликтов между персонажами, динамику действия и т.д.) идеально отражает структурные, смысловые и жанровые особенности романа Ф.М. Достоевского.

Доминирование зрелищности, визуальности при формально-абсурдном диалоге подчеркивают принадлежность щедринского романа «История одного города» ко второму типу театральной выразительности – (ре)театрализации, театральной остранения (психологической дистанции читателя), которая тесно связана с пародией, обнажением игры, сатирой, символизацией искусства и т.д.

Таким образом, при «театральном» изучении какого-либо литературного текста целесообразно вести речь и об избранном автором типе театрального представления. Иначе говоря, существенным является положение художественного вымысла между театральной иллюзией (идентификация читателя с персонажем, эффект реальности, интроспекция) и разрушением иллюзии (остранение, психологическая дистанция читателя). Это различные аспекты театральной эстетики, отражающие типологическое отличие между двумя типами театральной выразительности: театральной иллюзией (драматизацией) и (ре)театрализацией. При этом игровая основа сатирического романа подразумевает использование выразительных возможностей второго типа театральной выразительности – (ре)театрализации, допускающей пародийный способ представления событий, при котором эффект театральной иллюзии сознательно разрушается. (Ре)театрализация становится способом парадоксального обнажения смысла, характерного для остраненного типа восприятия.

Сравнительно-типологический анализ театральной выразительности в творчестве различных художников слова, позволяет выделить типологические признаки (ре)театрализации в «театральном» романе: навязывание формы и игры, визуальность текста, отсутствие интроспекции, необходимость активной читательской интерпретации; «другая» реальность, существующая по законам театра, и, как следствие, особый, подчеркнуто условный хронотоп (фиктивность,

фантастичность, ирреальность пространства). Таким образом, понятие театральной выразительности становится точкой пересечения теории театра и романной «практики», теории авторского выражения и теории читательского восприятия.

В третьей главе «(Ре)театрализация как принцип сатирической типизации в романе «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина» основываясь на историко-функциональном подходе, проанализированы, с театральной точки зрения, отображенные писателем в литературном произведении определенные аспекты внехудожественной действительности и их преобразование в целостную сценическую картину, способную дать глубинное постижение мира и человека. В связи с этим рассмотрены функции видовых (театральный хронотоп, театральность поведения персонажей, пантомима, кукольность) и невидовых (костюм, освещение, занавес, молчание, *deus ex machina*) средств театральной выразительности в художественной структуре романа.

При анализе пространственно-временного континуума щедринского романа в контексте идеи театрализации жизни весьма актуальной является мысль М.М. Бахтина о том, что роман-иносказание может иметь в своей структуре различные промежуточные хронотопы, например, театральный хронотоп⁷.

Время-пространственным отношениям щедринского романа присуща ценностная осмысленность в эстетических категориях театра, служащих выражением мироощущения писателя и оформляющих оппозицию театр – жизнь через одно из видовых стилизованных средств системы театральной выразительности – *театральный хронотоп*.

Кроме того, для театрального хронотопа принципиально значима, как пишет Ю.М. Лотман «не величина площадки, а ее *ограниченность*»⁸. Эта ограниченность, интравертность является определяющим качеством пространства Глупова, поскольку действие в романе никогда не выносится за пределы города. Поэтому локальность, замкнутость глуповского пространства, тождественная замкнутости сценического пространства, парадоксальным образом сочетается с постоянно подчеркиваемой автором фиктивностью, ирреальностью, фантастичностью образа Глупова, на что указывает варьирование топографических описаний: город, заложенный на болотине, в дальнейшем оказывается расположенным на семи холмах. Действительность предстает в романе весьма специфичной: она демонстративно подделана.

В романе в действие втянут весь город Глупов, который полиморфные механизмы театрального пространства позволяют всячески трансформировать. Особенно ярко прагматичность использования возможностей театрального хронотопа проявилась в изображении Непреклонска (прием «театр в театре»), воспроизводящем традиционную театральную сцену, где действие и актеры заключены в «коробке» театральной сцены. Автор прямо указывает на существ-

⁷ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 315.

⁸ Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. – Таллин, 1992. Т.1. – С. 413.

вание закулисного пространства, за которым отсутствует художественное пространство: «темная занавесь, то есть конец свету»⁹.

Типологическими признаками театрального хронотопа щедринского романа является наличие пространственно-временных отношений, поддающихся мизансценированию и игре, фантастичность и ограниченность (интравертность), аналогичная замкнутости сценического пространства. При этом (ре)театрализация романного хронотопа вызывает эффект узнавания не реальной действительности, поскольку она фантастически преображена, а идеологии общественных отношений, существующих в обществе.

Световые характеристики являются выразителем театральных время-пространственных отношений. **Освещение (свет)**, являясь невидовым средством системы театральной выразительности, входит в роман по принципу преобразования одних средств выразительности в другие. Например, в главе «Фантастический путешественник» замедление течения времени и отсутствие передвижения в пространстве выразительно подчеркивает и объединяет образ неестественно медленного передвижения солнца по небосклону. Данный световой образ является основным время-пространственным выразителем мизансцены, отражает его глубинную суть, указывая на мрачные перспективы глумовской истории, как бы предсказывая полное прекращение течения времени в конце романа. Сцена путешествия Фердыщенко, как и ряд других эпизодов, подчеркивает искусственность освещения романного пространства.

Театральная сущность освещения в городе Непреклонске предстает разоблачительной: «предполагалось, что солнце и луна все стороны освещают одинаково и в одно и то же время дня и ночи»¹⁰. Неестественность освещения пространства подобными «солнцем» и «луной» указывают на искусственный характер освещения – типичные театральные световые эффекты. «Спектакль в театре помещения чужд дневному свету, нерукотворному. В театре должен возникать свет сотворенный»¹¹. Поэтому подчеркнутая искусственность освещения в Непреклонске указывает на противоестественность утробурчеевского бреда, подчеркивая игровой его характер, соединяя в единый обобщенно-символический образ время-пространственные и световые характеристики романа.

В щедринском романе помимо драматизации персонажей (доминирование какого-либо одного физического или морального качества, «говорящие» фамилии), последовательно осуществлена и (ре)театрализация их поведения. Исследователи (Г. фон Клейст, Л. Пинский, В.Е. Хализев) выделяют две модели *театрального поведения*: театральность самораскрытия (естественность, непринужденность, отсутствие видения себя, своей роли) и театральность самоизменения (актерская рефлексия, механистичность, стихия обмана, преобразование себя по собственной воле). Актерская саморефлексия власти глубоко

⁹ Салтыков-Щедрин М.Е. История одного города. Собр. соч. в 10 т.т. – М., 1988. Т.2. – С. 449.

¹⁰ Салтыков-Щедрин М.Е. Указ. соч. – С. 450.

¹¹ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968. – С. 220.

укоренена в культуре (Н. Макиавелли и др.), «театр вписан в ансамбль власти» (Г.Д. Гачев). Щедрин пародийно обыграл в своем романе эту культурную концепцию личности правителя, поскольку театральность самоизменения в романе становится определяющей характеристикой поведения «власть имущих» – градоначальников.

Сокрытие, утаивание информации – обязательный признак театральности самоизменения, которая, однако, допускает и «предельное самораскрытие» как игру в искренность, когда «политик рвет на груди рубаху и пускает по щеке скую мужскую слезу»¹². Подобный опыт публично «кающегося» человека имеет бригадир Фердыщенко, который после пожаров и голода, постигших Глупов «вдруг засовестился... и точил слезы. («И все те его слезы были крокодиловы») ... и начал каяться. («И было то покаяние его аспидово»). Анализ двойственного поведения градоначальника осуществлен в данном эпизоде сторонним наблюдателем – летописцем. Вместе с тем и сам Фердыщенко, ожидая военную команду для наказания глуповцев «с гражданами был приветлив и обходителен ... По временам, однако ж, на лице показывалась какая-то сомнительная улыбка, которая не предвещала ничего доброго...»¹³. Поведение бригадира в данном эпизоде обладает глубинной сценической сущностью, поскольку здесь очевидна актерская рефлексия градоначальника, у которого сквозь выбранную им «личину» – роль, проглядывает истинная суть ее «исполнителя».

Другим важным аспектом театральности самоизменения в поведении представителей власти является ее ярко выраженная коммуникативная направленность, постоянное впечатляющее самовыражение. В щедринском романе данное качество обнаруживается в характере появления перед глуповцами большинства заново выступающих градоначальников и их приближенных, напоминая настоящие актёрские выходы (Брудастый, Двоекуров, Лукерья Терентьевна, Бородавкин, Угрюм-Бурчеев, Пфейферша). По-театральному неестественна и преувеличенна обходительность и приятность манер у Баклана, Беневоленского, Микаладзе. Эти примеры свидетельствуют о том, что поведение градоначальников не просто выразительно, оно рефлексивируется ими как знаковое, ориентируясь на производимое впечатление. Поскольку театральное поведение стимулируется реакцией публики, рассчитано на нее, то Беневоленский (гл. «Эпоха увольнения от войн»), уезжающий в ссылку, крайне раздосадован и смущен отсутствием зрителей-глуповцев, не вышедших проводить его.

Предельно ярко актерскую саморефлексию власти отражает заключительная глава романа. «Оправдательные документы» генетически восходят к философии гофманского театрального гримера Белькампо, обнаруживая сходство в некоторых приемах создания образа персонажа как актёра.

В целом изучение «деяний» и «творений» градоначальников показывает, что они театральны и декоративны по существу. Поведение представителей власти создается как совокупность значимых движений, специфика которых указыва-

¹² Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. – М., 2000. – С. 20.

¹³ Салтыков-Щедрин М.Е. Указ. соч. – С. 362–364.

ет на их театральную природу. Выбор роли каждого градоначальника диктуется определенной схемой поведения, сопровождается выбором жеста, мимики. Незначимое – бытовое поведение практически отсутствует, что позволяет говорить о сценическом императиве (возвышение себя в жизненном поведении до театральных героев) как основе поведения градоначальников.

Другой тип театральности – театральность самораскрытия, присущая поведению народной массы. Театральность самораскрытия осуществляется в том, что человек, раскрывая себя перед присутствующими вкладывает максимум того, что способен испытать (Аксиньюшка, Архипушка, Аленка Осипова). В некоторых случаях театральность поведения народа принимает яркие балаганные формы (радость стрельцов после «покаяния» Фердыщенко).

Вместе с тем поведение глуповцев принципиально отличается от поведения «власть имущих». В различных эпизодах народ является действующим лицом романа или зрителем, но при этом всегда бессознательным участником театрального представления, разыгрываемого в Глупове. Как пишет в «Оправдательных документах» Бородавкин, «обыватели, а в особенности подлый народ, великие до сего (зрелищ – Н. Б.) охотники»¹⁴, при этом механизм манипуляции (актерская игра) остается для основной массы ее участников (народа) незаметной.

Поскольку герой Салтыкова-Щедрина вписан в театрализованную картину мира, театральное поведение персонажей, рассчитанное на зрителя, является важной характеристикой театрального представления, разворачивающегося на страницах романа. Поведение персонажей романа укладывается в схему: реальное поведение человека – театр – литература, внутри которой происходит интенсивный обмен символикой и выразительными средствами. Театральное поведение (видовое средство игрового уровня системы театральной выразительности) персонажей романа четко делится на два типа.

Вместе с тем театральность самораскрытия народной массы ярко проявилась через использование иных средств театральной выразительности – *молчание и пантомиму*.

Доминирование (ре)театрализации над драматизацией в романе проявляется в том, что яркой особенностью говорящих персонажей является отсутствие словесной инициативы: диалоги сведены к минимуму, они не разрешают никаких конфликтов. Формально-«декоративные» функции речи в полной мере проявляются в сцене расправы над учителем каллиграфии Линкиным. В «Истории одного города» «декоративный» тип речи, заменяющей ответ представлен также тайными словами вора-новотора, секретной речью офицера, которую «весьма естественно, что никто ее не слышал», ровным беззвучным голосом Угрюма-Бурчеева, секретными прокламациями Бородавкина. В романе контексты субъектов диалога чужды друг другу, поэтому речь (точнее, ее отсутствие) указывает на социальные причины отчуждения между народом и властью, формально воспроизводя общественные связи, идеологию государст-

¹⁴ Салтыков-Щедрин М.Е. Указ. соч. – С. 474.

венной «машины»), становясь при этом «ничтожной и пустой речью, отравленной средствами массовой информации и условными формулировками...»¹⁵.

При этом характерная для «Истории одного города» «дисфункция» речи персонажей отнюдь не означает того, что роман лишен каких-либо других средств коммуникации. Таким средством – заменителем коммуникативной способности речи – являются пантомима и молчание персонажей. Молчание в театре – один из компонентов словесной игры и языка жестов актера. Молчание – равноправный элемент представления, выражающийся пантомимными средствами. Поэтому молчание органично соединяет речь и выразительную жестику персонажей.

Выразительные возможности молчания таковы, что позволяют отразить динамику взаимоотношений народа и власти: к финалу романа членораздельная речь как средство коммуникации практически исчезает, а «концентрация» молчания народа и власти достигает апогея.

При этом представителям глуповской власти заведомо непонятны народные «претензии» и молчание власти становится молчанием осуждения. Демонстративное молчание Бородавкина и Угрюм-Бурчеева порождено идеологией «общества спектакля», идеями театрализации жизни: «Главное у политиков, манипулирующих сознанием, заключено в молчании, а слова – это отвлекающая «стрельба»¹⁶. Верность этому принципу держат все глуповские градоначальники.

Естественно, что молчание народа и молчание власти, вызванное социальным осуждением имеет разные мотивы. Народная «немота», безмолвие, молчание – обычный ответ глуповцев на любые притязания власти, становится типологической характеристикой народной толпы: «...Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех концов запалить – мы и тогда противного слова не молвим!»¹⁷. В отличие от осужденного молчания власти, молчание глуповцев является выражением подавленной, несказанной речи.

Молчание в романе сопровождает пантомиму. Эксцентрическая форма телодвижений и телоположений заставляет оценивать поведение глуповцев в категориях пластического искусства – пантомимы (видового средства действенного уровня системы театральной выразительности). Подобно молчанию пантомима стремится к максимальному обобщению содержания, что оказалось важным и плодотворным для созданного Щедриным обобщенного народного образа – глуповцев. Использование пантомимы в этих целях глубоко оправдано еще и тем, что она имеет народные истоки. Пантомима в романе предстает в виде эпизодических сценических действий, целью которых является раскрытие действительной ситуации. Например, результат убеждений Бородавкина принимать горчицу был таков, что «глуповцы испугались и опять всем обществом пали на колени». Пантомима (при ярко подчеркиваемом сатириком нарушении самых общих коммуникативных законов между властью и народом) – язык глуповцев, единственно для них возможный при общении с градоначальником.

¹⁵ Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 191.

¹⁶ Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. – М., 2000. – С. 27.

¹⁷ Салтыков-Щедрин М.Е. Указ. соч. – С. 344.

Как и молчание, коленопреклоненная поза, оцепенение и безмолвное исчезновение являются типологической характеристикой толпы, стилизованным жестовым «языком» народа – своеобразным ответом толпы на притязания власти. Глуповцы привычно-заученным жестом падают на колени на всем протяжении романа. На это обстоятельство довольно иронично указывает автор, когда пишет, что после очередного убеждения Бородавкина «глуповцы разбежались, даже не встав перед этим, по обыкновению, на колени»¹⁸.

Таким образом, суммарное восприятие средств несловесной (вербальной) коммуникации в романе чрезвычайно велико, что указывает на актуализацию зрелищно-театральной активности текста, конкурирующую с словесно-драматургической его структурой.

При этом в изображении градоначальников и народа используются различные модели поведения и, соответственно, различная система пластических знаков. Динамичное поведение градоначальников создается через активную, энергичную жестику и мимику. Театральность поведения народной толпы в проявляется главным образом в безмолвной пантомиме, являющейся для глуповцев своеобразным и уникальным языком. Основные формы этого языка – пассивные, статичные и лаконичные телоположения (оцепенение, стояние «ниц», на коленях), телодвижения (поклон). Кроме того, мимика, молчание дополняют/заменяют речь, становясь «говорящими» в режиме диалога.

Кукольный театр, заключающий в себе огромные выразительные возможности (пародийность, стилизацию, двойственность, условность), отражает сущность принципа (ре)театрализации в полной мере, поскольку «кукольный театр имеет высокое достоинство не быть иллюзионистичным» (П. Флоренский). Актуализируя приемы кукольного театра через их пародийное обыгрывание, сатирик прямо указывает на их использование в романе.

Одним из кукольных признаков персонажей является их привязанность к фону, достигаемая за счет отсутствия передвижения фигур относительно фона, пейзажа (в главе «Войны за просвещение» шествие войск через Глупов). Другим способом изображения кукольных персонажей, становится внимание к детали, обнаруживающей принадлежность персонажа одновременно к миру кукол и человека (Аленка Осипова). Театральным средством оживления куклы является органическое соединение голоса живого человека и движений неживой материи, к которому относится оживление оловянных солдат. Театральная условность «оправдывает» все фантастические метаморфозы куклоподобных персонажей. Мало того, в контексте эстетики кукольного театра допускаются и рассматриваются как закономерные не только оживление оловянных солдат, но и появление летающего маркиза де Санглота и градоначальника с органиком вместо головы.

Связь, существующую между властью и народом, их антогонистические взаимоотношения, Щедрин пародийно обыгрывает буквальной реализацией «веревочной» метафоры (нить – принципиально важный элемент управления в театре марионеток). В романе кукольными признаками обладает всякий персо-

¹⁸ Салтыков-Щедрин М.Е. Указ. соч. – С. 376.

наж, управляемый не собственной, а чужой волей. Нить кукловода, которой управляется марионетка, у Щедрина становится сатирическим изображением «опутывания» населения целого города. Механистичность человеческого поведения (в «толпе» или в «группе») подчеркивается сатириком и через прием «единогласного хора», через создание нарочито обобщенного образа толпы («вся масса», «все разом», «громада»), через единую для всех схему движений.

Общность «Истории одного города» с кукольным театром проявилась в отчетливой ориентации сатирика на кукольные средства художественного моделирования системы персонажей, указывая на театральную-игровую характер происходящих в Глупове событий. Подчеркивание автором автоматизма в поведении глуповцев, уподобление куклам (марионеточность, механистичность поведения) явилось средством создания предельно обобщенного и выразительного образа народной толпы. Через кукольность и автоматизм резкой критике подвергаются лже-ценности социума: иллюзии, призраки, манипуляция сознанием. Таким образом, присутствие в романе кукольности/марионеточности – видového средства игрового уровня системы театральной выразительности – подтверждает яркую театральную сущность «Истории одного города».

Одно из невидимых средств системы театральной выразительности – *театральный костюм* – выполняет в романе важные функции. Право говорить о театральной осмысленной костюмировке щедринских персонажей дают, в первую очередь, идеи и сочинения трех глуповских градоначальников: Ксаверия Микаладзе, Василиска Бородавкина и Угрюм-Бурчеева, крайне озабоченных внешним видом как представителей власти так и народа.

В целом одежда глуповцев – это невыразительное одеяние толпы зрителей, точнее массовки. Кроме того, динамика народного костюма (от традиционных лаптей до форменных казакинов) претендует на роль опознавательного знака, индикатора социально-бытовых взаимоотношений народа и власти.

Костюмировка градоначальников имеет иные функции. В предисловии Издатель обращает внимание читателя на то, что каждой исторической эпохе свойственны градоначальники с разными «убеждениями»-норовом. Но поскольку «все они секут обывателей», видимость изменений в градоначальнической одежде (лейб-кампанский мундир Органчика сменяется штаб-офицерским с эполетами мундиром Прыща, позднее заменяется угрюм-бурчеевским сюртуком военного покроя) подчеркивает *неизменность взаимоотношений* народа и власти при любых временах и при любой одежде.

В сочинении «О благовидной градоначальников наружности» градоначальником Микаладзе придается большое значение эстетической функции конструирования костюма. Основная функция мундира-униформы для градоначальников, предлагаемая Микаладзе – театральная, поскольку очевидны направленность мундира на внешнюю эффектность, на построение нужного образа, впечатляющего, располагающего и привлекающего к себе публику. Яркость, бутафорская эффектность и непрактичность этого градоначальнического облачения указывает на ее театральную сущность, поскольку именно «теат-

ральная одежда представляется «неправильной» по отношению к обычной»¹⁹. Мундир «прочитывается» как театральный костюм.

Существенной характеристикой костюмировки персонажей как театрально-го костюма является его динамика, основанная на театральном контрапункте — чувстве контрастов. «Эволюция» костюма Фердыщенко от замасленного халата до вицмундира выразительно подчеркивает изменения в поведении и характере градоначальника.

Кроме того, в художественном мире романа по-театральному эффектной является тема разорванного/снятого мундира. Эпизоды со снятием-одеванием-разрыванием мундира отражают динамику костюма и непосредственно связаны с таким ярким театральным приемом как *переодевание*. Двусмысленность переодевания породила устойчивую интерпретацию этого приема как подчеркнуто неестественного. Поэтому переодевание — яркий признак (ре)театрализации. Традиционно переодевание — важная театральная ситуация, имеющая несколько форм и, соответственно, несколько функций. В щедринском романе встречаются разные формы переодеваний (индивидуальное, социальное, половое), создающие занимательные ситуации: *qui pro quo*, театр в театре, неожиданная развязка.

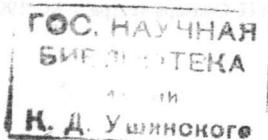
В классической драме (иллюзионистском типе представления) формы переодевания объединяет одна особенность: переодевание через узнавание разрешают или создают конфликты. Но это традиционное понимание функций переодевания не применимо при (ре)театрализации. В этом случае переодевание и узнавание не выполняют свои обычные функции. Например, в «Сказании о шести градоначальниках» сатирик афиширует условность приема переодевания через действия штаб-офицера, поскольку «из всех его ухищрений, подвохов и переодеваний ровно ничего не выходило»²⁰. Таким образом, в щедринском романе переодевание становится источником мнимого, а не реального конфликта, что указывает на его (ре)театрализованную сущность, пародийное обгрыбывание.

Костюмные характеристики в «Истории одного города» по-театральному выразительны, соотносятся с пародийно-сатирическим универсумом романа, выполняют функции «не-одежды» — театрального костюма, призванного сигнализировать не только о социальном, но и игровом статусе персонажей. В романе напряженные взаимоотношения между властью и народом выражается в полной мере и через костюмировку, строясь на контрасте материала, покроя, функций: безликой народной «одеже» противопоставлен «нимпозантный» градоначальнический мундир.

Особое место в театральнo-сатирическом модусе мира «Истории одного города» занимает финальный образ *оно*, который имеет ряд качеств, которые позволяют считать его псевдоконцом, «заключением без заключения», открытым финалом. Поскольку ключевые образы и само пространство романа изображается сатириком преимущественно театральными средствами, то вполне логич-

¹⁹ Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. Т.1. — Таллин, 1992. — С. 251.

²⁰ Салтыков-Щедрин М.Е. Указ. соч. — С. 328.



ным является сравнение финального образа «Истории одного города» с театрално-драматургическим эффектом *dues ex machina*, означающего внезапное и необыкновенное вторжение персонажа или какой-либо другой силы, способное привести неразрешимую ситуацию к развязке.

Именно к этому приему художник слова обращается тогда, когда «затрудняется дать логическое заключение и ищет эффективный способ разом урегулировать все конфликты и разрешить противоречия»²¹.

Формально основные характеристики приема *dues ex machina* (внезапность появления, необходимость вмешательства высшей воли) в «Истории одного города» соблюдены. Вместе с тем излюбленный прием классического (аристотелевского, иллюзионистского) театра (появление на механизме с подъемным краном «божества», способного решить все спорные вопросы) в романе срывается («вхолостую»), поскольку не разрешает никаких противоречий. Это говорит о пародийном переосмыслении сценического приема *deus ex machina*: образ *оно* становится средством раскрытия некоторых социальных и духовных процессов (в частности, манипуляции человеческим сознанием) путем использования зрелищной, стилизованной под фантастическое механизации сцены. Это помещает роман в сферу дискуссий, активизирующих сознание читателя, вновь актуализируя принцип (ре)театрализации.

Итак, отношения между средствами театральной выразительности в романе варьируются на основе попеременного доминирования и взаимодействия. Это позволяет считать театральной выразительности эстетически организованным системным понятием. Театральное оформление придает роману стилевое и сюжетное единство. Яркие гротесковые костюмы, декорации, искусственность освещения, черный занавес, подчеркивающий ограниченность пространства Непреклонска – выразительные детали, которые визуальнo оформляют и заполняют хронотоп романа, зрительно материализуют его в воображении читателя, но не как реальный мир, а как мир театральной сцены. (Ре)театрализация реализуется на уровне художественных приемов и стиля повествования (визуальность, зрелищность, некоммуникабельность персонажей, доминирование молчания над диалогом, бутафорская фиктивность пространства, подчеркнутая неестественность поведения) и становится принципом сатирической типизации и актуализации театральной эстетики в щедринском романе.

В **Заключении** намечаются перспективы изучения темы. Выявленные типологические характеристики театральности позволяют применить полученные результаты для системного анализа театральной выразительности в творчестве писателей, обладающих театральным мироощущением. Подводя итоги исследования можно сделать вывод, что своеобразие сатирического стиля у М.Е. Салтыкова-Щедрина во многом определяется его театральным мироощущением, «театральной» точкой зрения на внехудожественную реальность. Интерпретация романа «История одного города» как имплицитного представления указывает, что (ре)театрализация является одним из путей увеличения жанровой емкости романа и включают его в широкий литературный и куль-

²¹ Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 73.

турный контекст. Анализ театральной выразительности в романе «История одного города» позволяет обнаружить такие стилевые и смысловые доминанты, без которых существенные пласты щедринского текста и некоторые приемы писательской техники остаются скрытыми. В связи с этим закономерным является вывод о том, что без актуализации М.Е. Салтыковым-Щедриным одного из типов театральной выразительности – принципа (ре)театрализации, роман был бы иным.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Театральность как средство выразительности в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста: Материалы международной научной конференции. – Соликамск, 1997. – С. 115–119.
2. Поэтика театральной выразительности и межпредметные связи на уроках литературы в школе // БГПУ и народное образование на Алтае: Тезисы докладов научно-практической конференции. – Барнаул, 1998. – С. 89.
3. Театральность как элемент романной поэтики М.А. Булгакова // Диалог культур: Литературоведение. Лингвистика. – Барнаул, 1998. – С. 60–61.
4. Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина в контексте жанровой динамики русской литературы XIX в. // Диалог культур: Литературоведение. Лингвистика: Сборник научных материалов межвузовской конференции молодых ученых. – Барнаул, 1999. – С. 57–63.
5. Об особенностях жанровой модификации щедринского романа в контексте жанровой динамики русской литературы XIX века // Текст: проблемы и методы исследования: Сборник научных статей. – Барнаул, 2000. – С. 101–106.
6. М. Булгаков и М. Щедрин: театральный хронотоп в русской сатирической традиции. Текст: Проблемы и методы исследования. Сборник научных статей. – Барнаул, 2000. – С. 120–131.
7. Щедриноведение как наука: проблемы методологии // Текст: Проблемы и методы исследования. Сборник научных статей. – Барнаул, 2001. С.74–83.
8. О роли пантомимы в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». Текст: проблемы и методы исследования: Сборник научных статей. – Барнаул, 2002. – С. 61–69.

Лицензия ЛР № 0221352 от 14.07.1999 г.

Лицензия Плр № 020109 от 15.07.1999 г.

Подписано в печать 18.05.2004 г. Формат 60x84/16. Отпечатано на RISO-4300.
Усл.п.л. 1,25. Тираж 100 экз. Заказ 412. Барнаульский юридический институт
МВД России. Организационно-научный и редакционно-издательский отдел.
656099, Барнаул, ул. Чкалова, 49.