

Осадчая Вера Викторовна

КРИТИКА КОМЕДИИ П. СКАРРОНА

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/1-1/44.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (32): в 2-х ч. Ч. I. С. 116-119. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

И, наконец, пятым типом речевой культуры является «обиходный» тип. Представители этого типа не осознано подходят к выбору нужного функционального стиля и формы, поскольку не зависимо от условий коммуникативной ситуации, носитель данного типа использует освоенную с детства разговорную речь, не предпринимая никаких усилий для повышения уровня речи.

Для каждого общества свойственна своя речевая культура, выработанная за века существования данного социума, где язык, являясь средством передачи культурных ценностей, «выступает зеркалом прошлого и настоящего, собирает и хранит опыт предшествующих поколений» [3] и передает его в сжатой форме представителям нового поколения.

Так или иначе, речевая культура любого общества подвергается со временем разного рода изменениям, поскольку она тесно связана с эволюцией общества в целом и индивида в частности. Вместе с тем, существуют общечеловеческие принципы, свойственные любой речевой культуре, например, понятие эталона речи, представление о ее правильности, правила вежливости и пр. Поскольку любой социум не однороден ни по образованию, ни по роду деятельности, ни по социальному статусу отдельного индивидуума, то неизменно возникает понятие о внутриязыковых типах речевой культуры.

Однако нельзя не учитывать того факта, что под воздействием экстралингвистических факторов, речевая культура постоянно видоизменяется под влиянием языка средств массовой информации, поскольку роль СМИ в жизни социума неуклонно возрастает.

Подобные изменения затрагивают не только стилистические и семантические особенности того или иного типа речевой культуры, но и в целом влияют на восприятие реальной действительности через мироощущение и миропонимание.

Бесспорно то, что межкультурная коммуникация вносит свои коррективы в межкультурное общение, обеспечивающееся коммуникативной функцией языка, так как участники коммуникативного общения приносят свои социально-психологические, культурные, языковые особенности, определяющие место индивидуума в социуме.

Список литературы

1. **Сиротинина О. Б.** Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2003.
2. **Шмелев А. Д.** Русская языковая модель мира: материалы к словарю. М., 2002.

УДК 82-2

Вера Викторовна Осадчая
Магнитогорский государственный университет

КРИТИКА КОМЕДИЙ П. СКАРРОНА[©]

Значительный интерес к исследованию творчества П. Скаррона, в том числе театрального, появился в XIX в., когда его имя благодаря романтикам, развернувшим борьбу с эстетикой классицизма, было извлечено из забвения, которому оно во многом было обязано веку Просвещения, не терпевшему прямолинейную буффонаду и грубую натуралистичность - неотъемлемые черты бурлеска и многих произведений Скаррона. Мы попытаемся проанализировать критические замечания, касающиеся театрального наследия Скаррона в работах некоторых литературоведов.

Среди критических аргументов, выдвигаемых исследователями театра Скаррона, можно выделить целый ряд тех, что никем не оспариваются в виду их очевидности. Так, показательным выглядит тот факт, что ни одна из комедий Скаррона не ставится на сцене современного театра, хотя в свое время их успех у публики был огромен, и некоторым из них удавалось оставаться в театральном репертуаре на протяжении полувека рядом с классическими шедеврами и еще на протяжении почти целого столетия появляться время от времени на афишах. Однако, окидывая их взглядом современника, нельзя не признать, что их недостатки несомненны, и то положение, которое они занимают в истории театра, совершенно объективно. Также нельзя не признать, что во всех без исключения комедиях Скаррона, по оценке Морилло, чувствуется та спешка, с которой над ними работал автор (известно, например, что одна из самых его успешных пьес «Жодле или Хозяин-слуга» была написана всего за 3 недели) [9, с. 308]. Как следствие, среди его комедий нет ни одной, стиль которой был бы до конца выдержан: в большинстве пьес драматурга положительных оценок критиков удостоиваются лишь отдельные фрагменты. Можно также поставить в упрек автору слабость и противоречивость характеров, многие из которых доведены до гротеска и кажутся слишком искусственными. Например, в «Сам у себя под стражей», как, впрочем, и во всех своих комедиях, Скаррон меньше всего стремится обрисовать живой характер.

Он предпочитает увеличивать количество вызывающих смех эпизодов и шутовских сцен, в которых разговорный язык героя составляет смешной контраст с тем положением, которое приписывают ему окружающие его принцы крови.

П. Морилло, один из самых авторитетных исследователей Скаррона, критикует комедиографа за то, что он почти во всем подражал испанцам, не задаваясь вопросом, а смогут ли французские зрители понять и оценить все тонкости пьес испанских авторов, которые так нравились той публике, для которой они изначально были написаны. На взгляд французского литературоведа, драматург не понял, насколько испанский театр своеобразен и построен на присущих исключительно испанцам характерных национальных чертах, и что подражание испанцам не означает дословного переноса содержания пьесы, а предполагает приспособление его к вкусам другой нации. Так, Скаррон взял у Рохаса и Кальдерона их запутанные интриги, их дуэли, похищения, сцены на балконах, подслушанные секреты и пр., т.е. все то, что являлось неотъемлемой частью испанского театра и культуры на протяжении веков, но было чуждо французам. Морилло ставит комедиографа в вину, что тот заимствовал у соседей даже характерную испанскую смесь буффонады и героики; циничную философию испанских слуг, переходящий порой границы разумного культ чести; любовь, немислимую без высоких чувств, которые выражаются слишком возвышенным, напыщенным, языком. Таким образом, критик осуждает Скаррона за копирование несуразностей пестрой испанской литературы. Морилло категоричен: Скаррон все «беззастенчиво» перенял, ничего не отбросив и ни от чего не отказавшись, и при этом «он все испортил», т.к. он одновременно все изменил по своему вкусу, руководствуясь своим пониманием смешного, «все вывернул наизнанку» [Там же, с. 309].

По нашему мнению, Морилло несколько непоследователен в своей критике: то он обвиняет Скаррона в слепом подражании, не учитывающем реалии французской действительности, то упрекает в излишне вольном обращении с испанским материалом, который переложен на французский манер. Более широкий взгляд на французскую комедию этого периода подтверждает, что все французские авторы, кроме Скаррона, переносили действие комедий во Францию [6, с. 428], но даже лучшие из них, например, А. д'Увилль, ограничивались несколькими разрозненными и легкими штрихами для создания французского колорита, предпочитая делать основной акцент на разработанной испанцами интриге [4, с. 32-33]. Очевидно, что такая адаптация сохраняла чисто внешний, не связанный с сюжетом характер. Французские драматурги (не только Скаррон), не довольствуясь простым заимствованием смешных ситуаций из испанских пьес, очень часто полностью сохраняли последовательность сцен оригиналов и перипетий сюжета, т.к. испанский комический театр в своем развитии намного опережал французский, был динамичнее, ярче. Простое сравнение испанских пьес и их французских аналогов, которое проводит на страницах своего исследования о комедии XVII в. в 1640-1660 гг. Р. Гишмер, дает представление о том, сколь многим обязаны французские комедиографы испанской комедии плаща и шпаги [5, с. 34]. Вместе с тем, утверждать, что Скаррон вовсе не принимал во внимание реалии французской жизни крайне несправедливо. Например, в «Нелепом наследнике» можно выделить целый ряд сатирических отсылок к современной автору действительности: он посмеивается над женскими уловками, превращающими их в красавиц; затрагивает вопросы нравов современного общества в вопросах брака и отношений между двумя полами; переносит акцент с темы Испанской Америки, что, естественно, было малоинтересно французскому зрителю, на быстрое распространение судебных процессов в своей стране.

Что касается «несуразностей», перенесенных из испанских оригиналов во французские комедии, то здесь мнение Морилло опровергается Г. К. Ланкастером и В. Лозовецким. Английский исследователь французской драматургии XVII в. подчеркивает, что все авторы вносили в испанские аналоги своих комедий значительные поправки: заменяли испанские нравы французскими, сокращали длинные тирады и описания, старались придать живость диалогу, стремились сделать пьесы более целостными и логичными [6, с. 428]. Лозовецкий в своем предисловии к изданию пьес Скаррона на русском языке также занимает противоположную Морилло позицию, прямо указывая на то, что «Скаррон подвергал фарсовой обработке все, что он называл «нелепостями испанцев» - ложную аффектацию чувств, манерно-вычурный стиль, псевдоромантические ситуации» [3, с. 14]. Если Э. Мартинанш считает, что в «Нелепом наследнике» Скаррон всего лишь почти полностью перевел оригинал [8, с. 383], то Г. К. Ланкастер справедливо замечает, что в целом, придерживаясь интриги испанской пьесы, Скаррон совершенствует структуру оригинальной комедии, усиливает комические эффекты и вносит много своего в основной сюжет. Он поменял в комедии порядок нескольких сцен, от чего действие выиграло: оно стало более живым и драматическим (в частности, в варианте Скаррона дольше не сообщается о наследстве дона Диего, что способствует сохранению напряженности, интриги). Также более правдоподобной и более смешной стала развязка пьесы. Вместо того, чтобы найти жениха для главной героини и устроить, таким образом, ее судьбу, как в испанской пьесе, в финале французской комедии корыстолюбивая Елена высмеивается и доном Диего, и доном Жуаном, и Филиппом, что выводит, таким образом, на первый план наказание жадности [6, с. 729-731].

Тем не менее, нужно отметить, что обработка «нелепостей» не всегда удачна, по преимуществу тогда, когда она перестает быть фарсовой. Э. Мартинанш приходит к выводу, что «Скаррон ничего не стоит, когда прекращает насмехаться» [8, с. 391]. Это происходит в тех пьесах, где автор отходит от бурлеска, более приближаясь к жанру трагикомедии. Например, в «Сам у себя под стражей» героиня принимает в своем доме кавалера, в которого вскоре влюбляется и делает его управляющим своего замка, даже не зная, кто он такой на самом деле.

Молодой человек в последствии оказывается сицилийским принцем и убийцей ее брата - ситуация в действительности маловероятная, из которой к тому же автор не извлекает никаких комических эффектов. В пьесе они связаны исключительно с буффонным образом крестьянина, арестованного вместо настоящего убийцы.

Обвинения П. Морилло в потакании Скарроном вкусу публики, жаждущей испанских пьес в бурлескной обработке, в чем Скаррон не знал себе равных, и жадном наслаждении «сиюминутным успехом» [9, с. 310], также представляются нам безосновательными. В том, что комедиограф в своих пьесах отдал дань моде на бурлеск, который находился на пике своей популярности в период написания автором комедий, нет ничего удивительного - Скаррон был одним из создателей и признанным мастером бурлеска во Франции. Не менее сомнительным выглядит утверждение, что Скаррон искал легкой славы. В действительности на момент своего прихода в театр он в ней уже не нуждался: его «Тифон», «Мазаринада», слава первого остряка, собственный литературный салон, собиравший весь цвет Парижа, его болезнь, наконец, уже принесли ему прочное признание - он был одним из самых известных людей своего времени. Впрочем, один из самых авторитетных биографов драматурга Э. Мань прямо подчеркивает, что Скаррон обратился к театру, находясь в серьезных финансовых затруднениях, в надежде на стабильный доход (напомним: Скаррон к этому моменту уже был тяжело болен, у него на руках было две сестры, он вел судебную тяжбу за наследство отца и его единственным источником дохода, помимо небольшой пенсии, было его литературное творчество). Биограф добавляет: «Он вовсе не собирался реформировать театр» [7, с. 131]. В итоге он его и не реформировал в полном смысле этого слова, но многое сделал для того, чтобы все, что было оригинального в его пьесах, могло впоследствии французской комедии подняться до высот трагедии в творчестве других драматургов, и сам Морилло с этим соглашается [9, с. 312]. Очевидно, что творчество Скаррона - необходимый этап в истории французской комедии.

Французский критик Э. Мартинанш отмечает, что свою оригинальность Скаррон ищет в бурлеске: грязные двусмысленности и бранные слова, пародии и драки - вот тот арсенал, которым автор пользуется без колебаний: «Для него хороши все средства, лишь бы они развлекали публику» [8, с. 381]. Мартинанш занимает непримиримую позицию по отношению к главному художественному приему Скаррона. С его точки зрения, бурлеск Скаррона ничего не дал Мольеру, главной фигуре французской комедийной сцены, который «брал свое добро, везде, где находил». Мартинанш уверен, что возможно, Мольер почерпнул в бурлеске Скаррона какие-то детали для создания образов своих слуг, но лично Скаррон, по мнению критика, не придумывал их сам, а всего лишь переводил с испанского. Напротив, на взгляд французского литературоведа, комедия Скаррона отдалялась от настоящих человеческих типов, потому что была утрирована до грубости, лишена оригинальной выдумки и тонкости, а также всего того, что поднимало подчас испанскую комедию до уровня высокой трагедии. Мартинанш задается вопросом, что может быть Мольер, не испытав влияния Скаррона, написал бы меньше фарсов, полностью посвятив себя своему истинному творчеству, в котором, заставляя смеяться над причудами, недостатками или пороками, он, одновременно, умел дать пищу для размышлений, так, что в этой задумчивости зритель понимал, что то, над чем он смеется, в не меньшей степени должно вызывать слезы. Исследователь приходит к выводу, что если сегодня Мольера считают великим, то возможно потому, что он сумел вернуть в комедию ту трагическую интонацию, от которой Скаррон желал избавиться навсегда.

Такая критика кажется не вполне объективной. Во-первых, в том, что касается бурлеска, Л. Ричардсон, изучавший язык бурлескных произведений Скаррона, свидетельствует, что если у поэта и были модели для подражания в этом жанре, то это только французские уличные песни, шуточные поэмы на провинциальных говорах или жаргонах и средневековые фавлю [10, с. VI]. Поэтому неправомерно утверждать, что бурлеск комедий Скаррона - это только бурлеск испанских пьес, переведенный автором на французский язык.

Во-вторых, Скаррон не ставил себе целью «навсегда изгнать трагизм» из своих комедий. Напротив, последние комедии Скаррона свидетельствуют об обратном: Скаррон в них практически полностью отказывается от бурлеска, возможно, поняв, что, как и в поэзии несколько первых книг «Вергилия наизнанку», первые его комедии практически полностью исчерпали возможности этого жанра в театре. Он сохраняет драматические конфликты и пытается вернуть в пьесы эту трагическую интонацию, которую будет суждено найти именно гению Мольера. Ему не удалось этого сделать, вероятно, потому, что он не стал искать нового пути, а пошел по проторенной испанцами дороге, которая никуда уже привести не могла - тема была полностью исчерпана. Присутствие же фарсовых элементов в комедиях Мольера - это не только влияние Скаррона. Биографы Мольера (например, Г. Н. Бояджиев, М. А. Булгаков, Ж. Бордонов) единодушно признают влияние, оказанное на него французским народным театром, представления которого он регулярно посещал в детстве и юности. Известно, что деятельность знаменитого фарсового актера и комедиографа Табарена была одним из источников формирования его творческой личности [1, с. 111]. Г. Лансон прямо называет Мольера «сочинителем фарсов», указывая на то, что «... фарсы, которые Мольер писал в молодости, были зачатками лучших комедий его зрелого возраста» [2, с. 154]. Не нужно также забывать, что собственно французские формы комического в истории театра Франции представлены именно фарсом.

На наш взгляд, приведенные критические замечания о комедиях Скаррона, многие из которых имеют под собой основания, могут быть смягчены ввиду того, что Скаррон создавал свои пьесы в переходный для жанра французской комедии период, когда вместе с другими своими современниками он развивал этот жанр на французской сцене.

Комедиографы этого времени искали пути развития комедии во Франции, где она последовательно пережила влияние античного, итальянского и испанского театров. Зритель середины XVII в. правдоподобности действия и правдивому изображению персонажей предпочитал искусственность сложной интриги, насыщенной невероятными приключениями. На этом фоне оригинальность комедий Скаррона не подлежит сомнению. Понадобилось время, чтобы комедии положений себя полностью исчерпали, а публика наконец-то ими пресытилась, что и позволило затем изменить театр с приходом в него Мольера, который, опираясь на наследие своих предшественников, сумел извлечь из него самое лучшее и развить его в своем творчестве.

Список литературы

1. **История всемирной литературы:** в 9 т. / редкол. Г. П. Бердников (и др.); отв. ред. Ю. Б. Виппер (и др.). М.: Наука, 1987. Т. 4. 687 с.
2. **Лансон Г.** История французской литературы: XVII век / пер. с фр. З. Венгеровой. СПб.: Образование, 1899. 257 с.
3. **Лозовецкий В. С.** Предшественник Мольера // Поль Скаррон: комедии. М.: Искусство, 1964.
4. **Fournel V.** Le théâtre au XVII-e siècle. La comédie. Paris: Lecène-Oudin, 1892. 416 p.
5. **Guichemerre R.** La comédie avant Molière: 1640-1660. Paris: Colin, 1972. 415 p.
6. **Lancaster H. C.** A history of French dramatic literature in the 17th century: in 9 vol. London-Milford: Oxford univ. press; Paris: les Belles-lettres, 1932. P. 2. Vol. 1-2. The period of Corneille (1635-1651).
7. **Magne E.** Scarron et son milieu. Paris: Mercure de France, 1905. 381 p.
8. **Martinenche E.** La comedia espagnole en France. De Hardy à Racine. Paris: Hachette, 1900. 434 p.
9. **Morillot P.** Scarron et le genre burlesque. Paris: Lecène-Oudin, 1888. 432 p.
10. **Richardson L. T.** Lexique de la langue des oeuvres burlesques de Scarron avec une introduction grammaticale: thèse pour le doctorat. Aix-en-Provence: Nicolle, 1930. 284 p.

УДК 82-1

Надежда Александровна Папоркова

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского

МОТИВ СНА В ПОЭЗИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА, И. Ф. АННЕНСКОГО И Г. В. ИВАНОВА[©]

Мотив сна и онейрических состояний очень часто встречается в литературе, независимо от направления и художественного метода. Общие закономерности, которые присутствуют в формах интерпретации данного мотива, вполне объяснимы. Чаще всего, реализация мотива сна в поэзии имеет форму двоемирия: противопоставления сна и реальности. Не менее распространенными являются мотив пророческого сновидения и метафора жизни-сновидения и смерти-пробуждения.

Сопоставим различные формы художественного воплощения данного мотива в лирике М. Ю. Лермонтова, И. Ф. Анненского и Г. В. Иванова - поэтов разных эпох, направлений и мировоззрений. На основе проведенного исследования выявим как возможное проявление лермонтовской традиции в поэзии Анненского и Иванова, так и индивидуальные особенности интерпретации данного мотива в творчестве каждого поэта.

У Лермонтова мы находим цикл стихотворений «Ночь», в основе которого - мотив сна, стихотворение «Сон» и множество примеров этого мотива в лирике. Сон для лирического героя Лермонтова - некое «окно» в вечность, краткое освобождение и прозрение, возможность увидеть то, чего не открывает реальность. Иногда появляется у Лермонтова и мотив кошмара, страшного пророческого сновидения, вполне характерный для творчества поэта-романтика. Особенность его интерпретации, в основном, характеризуется символическим, пророческим значением сна. Метафорическое значение, столь же характерное для романтиков, параллель жизни и сна (когда сама жизнь подобна сну, а смерть - пробуждению) в лирике Лермонтова встречается редко.

В лирике Анненского сон чаще всего имеет значение, вполне свойственное эстетике и философии символизма: «Этот сон, седая мгла, / Ты одна создать могла...» (Второй мучительный сонет) [1, с. 105];

Когда же сном объята голова, / Читаю грёз я повесть небывлую, / Сторевших книг забытые слова / В туманном сне я трепетно целую («Его») [Там же, с. 117].

Здесь сон - выход в иную, более желанную действительность, может быть, вариация пути «a realibus ad realiora». Но есть и другое значение сна - мучение, наказание, пытка: «Сила господняя с нами, / Снами измучен я, снами... / Хуже томительной боли, / Хуже, чем белые ночи, / Кожу они искололи, / Кости мои измололи, / Выжгли без пламени очи... (Вариант «Сила господняя с нами») [Там же, с. 88].

В этом контексте категории яви и сна меняются полюсами: мир сна уже не спасителен, потому что в нём пустота, напоминающая о смерти, а действительный мир - прекрасен, потому что он область жизни.