

Маркова Анна Сергеевна

СИМВОЛИСТСКИЕ ПРИЗНАКИ ДРАМАТУРГИИ О. УАЙЛЬДА (НА ПРИМЕРЕ КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ПЬЕС)

Статья посвящена выявлению символистских черт в драматургии О. Уайльда и обращена к художественному и критическому наследию данного автора. Это позволит более точно соотнести творчество Уайльда с трудами его современников в контексте указанного художественного направления. Данное исследование обосновывает правомерность определения драматургии писателя как "символистской", позволяет расширить круг её отличительных признаков. Последнее становится возможным, поскольку в критических работах Уайльда сделан акцент на некоторых явлениях, не нашедших теоретического обоснования в трудах других авторов-символистов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/11-2/33.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. II. С. 134-137. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/11-2/

© 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: hist@gramota.net

УДК 7.036

Искусствоведение

Статья посвящена выявлению символистских черт в драматургии О. Уайльда и обращена к художественному и критическому наследию данного автора. Это позволит более точно соотносить творчество Уайльда с трудами его современников в контексте указанного художественного направления. Данное исследование обосновывает правомерность определения драматургии писателя как «символистской», позволяет расширить круг её отличительных признаков. Последнее становится возможным, поскольку в критических работах Уайльда сделан акцент на некоторых явлениях, не нашедших теоретического обоснования в трудах других авторов-символистов.

Ключевые слова и фразы: символистская драма; теоретическая база; теория драмы М. Метерлинка; критика О. Уайльда; эстетика Уайльда; драмы и драматургия Уайльда.

Маркова Анна Сергеевна

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
heterocephalusgraber@gmail.com*

**СИМВОЛИСТСКИЕ ПРИЗНАКИ ДРАМАТУРГИИ О. УАЙЛЬДА
(НА ПРИМЕРЕ КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ПЬЕС)[©]**

Оскар Уайльд – знаковая фигура для европейской культуры конца XIX века. Его творческое наследие разнообразно по жанрам, включает в себя, наряду с собственно художественными произведениями, и интереснейшие критические труды. Работы эти посвящены наиболее актуальным проблемам того времени, а среди них на первом месте оказываются вопросы, связанные с литературной драмой и театром. Из ряда статей выделяются четыре крупные работы – «Истина о масках. Заметки об иллюзии» (1885), «Перо, полотно и отравы» (1889), «Упадок лжи» (1889), «Критик как художник» (1890). Каждая из статей (авторское жанровое определение – эссе) затрагивает ряд проблем, многие из которых нашли своё отражение в искусстве символизма.

Соотнесённость творчества Уайльда с эстетикой символизма на сегодняшний день не вызывает сомнений. Его направленность против натурализма в искусстве соответствует общей тенденции европейского символизма. Поль Фор, основатель первого французского символистского театра – театра д'Ар, так определял эту тенденцию: натурализм – это «именно то, с чем мы сражаемся» [5, с. 55]. Уайльд же, известный как сторонник концепции «искусство ради искусства», в своей статье «Истина о масках» отмечал, что: «Искусство, и только искусство, может сделать “археологию” воплощением красоты; а искусство театра может воспользоваться ею живейшим и самым непосредственным образом, поскольку может соединить в одном восхитительном представлении иллюзию реальной жизни с чудом нереального мира» [4, с. 932]. Приведённое высказывание представляет собой отражение театральной эстетики автора. Драматург недвусмысленно даёт понять, что, по его мнению, реализм на театральных подмостках изначально иллюзорен; исходя из этого, он выступает как противник теории подражания в искусстве, крайним выражением которой и стал натурализм.

Из пяти театральных пьес Уайльда, обозначенных самим автором как драмы, три – «Саломея», «Флорентийская трагедия» и «Святая блудница, или Женщина, осыпанная драгоценностями» – являются символистскими драмами. А. А. Аникст отмечал, что: «<...> “Саломея” и “Святая блудница” типичны для символистской драмы» [1]. Указанные произведения в полной мере соответствуют не только общим эстетическим положениям символизма, но и отличительным чертам символистской драматургии.

Родоначальником символистской драмы принято считать Мориса Метерлинка. Именно с его театральных пьес ведёт отсчёт европейский символистский театр, причём не только на бумаге, но и на сцене: во втором сезоне театра д'Ар (1891) самым значимым событием стали постановки его драм «Непрошенная» и «Слепые». Метерлинк стоял у истоков теории символистской драмы – в 1896 году вышел в свет его сборник эссе «Сокровище смиренных». Он содержал целый ряд высказываний, которые стали основой символистской теории драмы. Среди достоинств, которыми, по мнению бельгийского автора, должна обладать подлинная драма, он выделил: статичность действия, «второй диалог» и смысловую важность молчания в пьесе. Первый из указанных факторов получил название «статического» театра и предполагал полное (или почти полное) отсутствие внешне активного действия. Это помогло бы открыть путь ко внутренней жизни персонажей, а через неё – и к законам человеческой жизни вообще, поскольку «эти неторопливые, скрытые и шумные законы, как всё, что наделено непреодолимой силой, доступны зрению и слуху лишь в сумерки, в спокойные часы самосозерцания» [2, с. 71].

Другой отличительный признак символистской драмы – «второй диалог», или «диалог второго порядка», – подразумевает наличие скрытого смысла за основным текстом драмы. Это своего рода подтекст, который в одних случаях уточняет прямой смысл сказанного, а в других абсолютно не связан с произносимыми словами и должен быть разгадан. «Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными, и составляют сущность произведения» [Там же, с. 72], – утверждал Метерлинк. Текст его пьес часто насыщен незначительными фразами, язык их прост и близок бытовой речи, но за кажущейся обыденностью слов скрывается экстраординарность ситуаций. Их важность и проясняется за счёт выявления «второго диалога».

Значимости молчания в драме и жизни человека Метерлинк посвятил отдельное эссе, которое так и называется – «Молчание». Словами, по его мнению, человек изъясняется лишь в те минуты, когда на самом деле не живёт, когда не желает замечать других или самого себя. Если же он захочет сказать что-то важное, то будет вынужден молчать, поскольку: «Истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, соткана из молчания» [Там же, с. 26]. Подобная теория применительно к театральной драматургии получила название «театра молчания».

Положения теории символистского театра Метерлинка достаточно полно изучены и не требуют более подробных пояснений. Если же обратиться к критическим работам Уайльда, можно обнаружить схожие высказывания, причём английский писатель обнаружил их на несколько лет ранее бельгийского. Так, мысль Метерлинка о подлинности существования, которое проявляется в отсутствии действий, во многом перекликается с рассуждениями Уайльда, считавшего, что: «<...> избранные существуют, чтобы не делать ничего. Действие и ограничено, и относительно» [4, с. 879]. Приоритет бездейственной жизни, подлинно необходимой для человека, Уайльд обосновывает в своём эссе «Критик как художник», где и выводит своего рода философию Созерцания: «Созерцательная жизнь – та жизнь, что видит свою цель не в деянии, а в бытии, и не просто в бытии, а в становлении» [Там же, с. 882]. Такая жизнь, как считает автор, подобна жизни богов, которые посвящают себя или размышлению о собственном величии, или внимают жизни ими созданного мира, оставаясь при этом в положении сторонних наблюдателей. «Становление» при этом отражается не в участии в каком-либо процессе, а в сопричастности происходящим событиям. Таким образом, «мы можем стать носителями духа, отгородившись от всякого деяния» [Там же]. В доказательство своей правоты автор ссылается на Платона, считавшего созерцание высшим проявлением энергии, и на великих подвижников и мистиков Средневековья, которые видели в такого рода созерцании способ достижения святости. В современных же людях, по мнению Уайльда, слишком сильно жаждя жизни, «чтобы променять жизнь как таковую на какие угодно размышления о жизни» [Там же, с. 879].

Осознанным выбором Уайльда было равнодушие к динамике сюжетного развития, что воспринималось современниками как существенный недостаток его театральных сочинений и служило поводом для критики. Драматург отмечал: «Я написал первый акт “Женщины, не стоящей внимания” как ответ критикам, утверждавшим, что “Вееру леди Уиндермир” недостаёт действия. В первом акте пьесы, о которой идёт речь, не было вообще никакого действия. Это был превосходный акт» [3, с. 17]. Показательно, что в пьесах драматурга, независимо от их принадлежности к тому или иному жанру, обнаруживаются общие закономерности построения. Статичностью действия в наибольшей степени отличаются и названные выше символистские драмы Уайльда. Так, любовный треугольник «Флорентийской трагедии», вопреки ожиданиям, лишен внешней активности, перенасыщен пространными диалогами. Традиционная же для подобной драмы фабула имеет неожиданную развязку – красавица-жена предпочитает законного супруга (старого купца) молодому аристократу. Действие «Саломеи» и «Святой блудницы» также не балует внешним разнообразием и выявляет смысловую наполненность за счёт других компонентов драмы, что вполне соответствует определению «статического» театра, данному Метерлинком.

Уайльд отмечал и приоритет слова в своих пьесах: «Действительность всегда видится мне сквозь дымку из слов» [4, с. 138]. Стилистика его драм достаточно однородна; особенно явное сходство обнаруживается в «Саломее» и «Святой блуднице», что проявляется в повторах фраз, предложений, в родственной символике цвета, стихий, металлов, минералов, в общности метафор. (Например, в «Саломее»: «Эти жемчужины подобны лунам, нанизанным на серебряные лучи» [Там же, с. 580]; в «Святой блуднице»: «Жемчуга на её тунике, точно россыпи лун. Точно луны, которые можно видеть на воде, когда ветер дует с холмов» [Там же, с. 775]). Во «Флорентийской трагедии» также можно обнаружить подобные явления, хотя и в меньшей степени. Присутствует и смысловой повтор в тексте – упоминание о розах Фьёзоле и Беллосвардо: в первый раз – влюблённым герцогом, второй – купцом, который расхваливает свой товар (узор на ткани). Данное на расстоянии сопоставление естественного и искусственного (живых цветов и их изображения) заключает в себе метафорическое сравнение истинной и ложной любви.

В своём эссе «Упадок лжи», говоря об истории драматического театра, Уайльд отмечал, что «драма дала язык, отличный от того, на каком изъяснялись в обиходе» [Там же, с. 825]. Язык этот опирался на строгое чувство ритма, мелодичность рифмы, изящество и необычность фраз, возвышенный тон произношения и был далёк от прозаической речи, грубых и вульгарных слов повседневной жизни. Так, Уайльд видел в рифме «причудливое эхо, разносящееся по склонам холма муз, когда поэт говорит и слышит в ответ свой же голос» [Там же, с. 847]. Она является одним из источников вдохновения и способна «подсказать» автору новую мысль, настроение, краску, и можно ожидать, что «благодаря самой её очаровательности и схваченному в ней звуковому созвучию – откроется золотая дверь, в которую тщетно стучалось Воображение» [Там же]. Фоническая сторона языка становится более значимым фактором, чем смысловая, поскольку обращена уже не к сознанию, а к подсознанию, интуиции. Особое внимание в своих драмах Уайльд уделял принципу повтора, отмечая в одном из писем, что «повторяющиеся фразы в “Саломее”, которые сцепляют её в единое целое, как лейтмотивы, навеяны – и я понимал это, когда писал, – рефренами старинных баллад» [3, с. 255-256]. В самой балладе, в первую очередь – в балладах англо-шотландских бардов, он видел подлинный источник «романтической драмы» (так Уайльд именовал свои сценические произведения). Повторность помогает структурированию текста, придаёт сочинениям размерность, органичность, ощущение завершенности отдельного фрагмента; в тексте выступают черты рондальности, что сближает символистскую драму с музыкальным произведением.

Наличие общих закономерностей в построении диалога у Уайльда и Метерлинка, а также само их отношение к роли и месту диалога в драме с учётом принципиально новых подходов к данному жанру позволяют

проводить параллели между теоретическими системами обоих драматургов. Так, термин Метерлинка «диалог второго порядка» вполне уместен в отношении драм Уайльда. Некоторое отличие, на первый взгляд, наблюдается только в том, что для Метерлинка такой диалог – средство познания фундаментальных основ жизни, а для Уайльда – просто способ облечь свои идеи в прекрасную форму, без претензии на приближение к каким-либо Вечным законам.

В основе жизненной и художественной философии Уайльда лежало понятие Красоты: «Красота – это символ символов. Красота открывает нам всё, поскольку не выражает ничего. Являя нам себя, она являет весь огненно яркий мир» [4, с. 868]. Писатель видел подлинную Сущность жизни именно в Красоте и наделял её признаками философского понятия; искусство же – способ раскрытия природы Красоты: «Художник стремится запечатлеть в определённом материале свою нематериальную идею прекрасного» [Там же, с. 114]. Критерий красоты литературного текста был важнейшим для Уайльда. Эстетические воззрения драматурга были направлены против доминирования на театральной сцене натуралистических произведений, с преобладанием в них привычной обыденной речи. Тексты же Уайльда представляют особенный – не бытовой – язык, «наполненный сладкой музыкой и тонкими ритмами, торжественный, благодаря строгости каденции, утонченный...» [Там же, с. 825].

Для Уайльда в человеке живёт «стремление познать связь между Красотой и Истиной» [Там же, с. 854], и выраженная языком художественного произведения Красота может стать либо путём к Истине, либо самим олицетворением Истины. Поэтому за Красотой слова у Уайльда стоит то же приближение к Вечному, что и за диалогом «второго порядка» у Метерлинка, который считал, что в зависимости от того, в какой степени поэма приближается к красоте, «в такой же мере поэма приближается и к истине жизни» [2, с. 72].

Нужно отметить, что помимо явных сходств драматургических принципов Уайльда и Метерлинка между ними есть и существенные различия. Эстетике и литературной практике английского писателя не было присуще обращение к категории молчания, и поэтому понятие «театр молчания» по отношению к творчеству Уайльда не может быть применено. С другой стороны, у него нашёл теоретическое обоснование ещё один специфический признак символистской драмы. В эссе «Истина о масках», в контексте разговора о театре У. Шекспира, Уайльд обращает внимание на важность сценического костюма, отмечая, что некоторые из деталей одежды «<...> целиком определяют действие той пьесы, в которой они фигурируют» [4, с. 924]. Подобное утверждение органично выписывалось в сам облик Уайльда, который с большим вниманием относился к внешнему виду, наделял манеру одеваться смысловой нагрузкой. Его театральные пьесы, как и нетеатральные произведения, изобилуют описаниями костюмов персонажей. Костюм и его элементы становятся не просто частью необходимого облачения героев, а превращаются в своего рода символы. Они не могут быть свободно заменяемыми, поскольку наделены особым значением.

Таким образом, можно говорить о драматургической значимости костюма, о том, что костюм «двигает» действие пьесы. Он позволяет раскрыть суть произведения без явного внешнего действия, сигнализирует о происходящем, может побуждать к каким-либо поступкам. В «Святой блуднице» костюм Миррины символизирует её греховную жизнь и подталкивает сюжет к кульминационной точке – отречению отшельника Гонория от веры в Бога. В «Саломее» «костюм» другого отшельника – Иоканаана, – который для главной героини состоял из волос, губ и белизны тела пророка, тоже движет пьесу к трагической развязке, многократно усиливая противостояние между данными персонажами. Во «Флорентийской трагедии» ещё не сам костюм, а лишь ткани («потенциал» костюма), что предлагает купец Симоне своему сопернику герцогу Гвидо Барди, оказываются значимыми в драматургическом отношении. Подобно тому, как в руках купца в начале пьесы оказываются прекрасные ткани – предположительно будущие наряды герцога, в финале и сама жизнь герцога также оказывается в его руках – Симоне убивает соперника и торжествует победу, получая в награду любовь жены.

Можно подумать, что драматургическая важность костюма присуща исключительно творчеству Уайльда, но драмы символистов и практика их театральных постановок подтверждают универсальность данной черты символистской драмы. Например, в драме «Мадам Смерть» французской писательницы-символистки Рашильд (Маргариты Эмери-Валетт) есть подробнейшие описания костюмов персонажей: «Костюм домашний чёрного цвета, совершенно облегающий фигуру», «Одет по моде, без преувеличения: маленькая шляпа, монокль, тросточка» или «Элегантный туалет, яркий зонтик» [5, с. 86]. Подобная детальная проработка говорит о том, что для автора были важны точное воплощение этих костюмов на сцене и закреплённая за ними смысловая нагрузка. А утверждение Уайльда: «<...> кульминация пьесы может зависеть от кринолина» [4, с. 929] оказывается вполне применимо к символистской драме как таковой.

Теоретические работы и театральные пьесы Оскара Уайльда в полной мере соответствуют не только эстетике символизма в целом, но и специфике драматургии данного художественного направления. В его творчестве присутствуют признаки «статического» театра, «диалога второго порядка», широко известные по работам других авторов-символистов, а также находят теоретическое обоснование иные черты – драматургическая значимость костюма. Показательно, что этот последний признак выявляется при анализе художественных произведений разных авторов указанного направления, но не имеет у них ясно прописанной теоретической базы. Нехватку подобного рода и восполняет эссе Уайльда «Истина о масках», где данный признак раскрывается довольно полно.

Литературное наследие Оскара Уайльда на сегодняшний день может служить прекрасным источником дополнения теории символизма и символистской драмы. А критические работы, ставшие в последнее время объектом внимания исследователей, способны дать ключ к пониманию многих явлений и процессов в искусстве конца XIX века.

Список литературы

1. Аникст А. А. Оскар Уайльд и его драматургия [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/WILDE/wilde0_1.txt (дата обращения: 30.06.2015).
2. Метерлинк М. Полное собрание сочинений: в 2-х т. Петроград: Издание товарищества А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2. 285 с.
3. Уайльд О. Письма. СПб.: Азбука-классика, 2010. 412 с.
4. Уайльд О. Собрание сочинений в одном томе. М.: Астрель, 2010. 1088 с.
5. Французский символизм. Драматургия и театр / сост. В. Максимов. СПб.: Гиперион, 2000. 477 с.

**SYMBOLIST FEATURES OF O. WILDE'S DRAMA
(BY THE EXAMPLE OF CRITICAL ARTICLES AND THEATRICAL PLAYS)**

Markova Anna Sergeevna

*Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
heterocephalusgraber@gmail.com*

The article is devoted to revealing symbolist features in O. Wilde's drama and is addressed to the artistic and critical heritage of the author. It will allow more precisely correlating Wilde's creative work with the works of his contemporaries in the context of the mentioned artistic trend. This study substantiates the appropriateness of defining the writer's drama as "symbolic" one, allows expanding the circle of its distinguishing indicators. The latter becomes possible as in the critical works by Wilde the focus is made on some phenomena, which were not theoretically substantiated in the works of other authors-symbolists.

Key words and phrases: symbolist drama; theoretical basis; theory of drama by M. Maeterlinck; O. Wilde's criticism; O. Wilde's aesthetics; Wilde's dramas and dramaturgy.

УДК 93(930.85)

Исторические науки и археология

В статье рассматривается феномен девиантного поведения в русской деревне. Автор обращает внимание на содержание этого термина и на то, что не все формы нарушения поведенческих норм можно рассматривать в качестве девиации. Не всегда авторы источников XIX в. правильно понимали это обстоятельство, что приводило к отчасти искаженному восприятию крестьянской повседневности. Крестьянская община достаточно эффективно контролировала соблюдение норм поведения. С развитием модернизационных процессов в начале XX века эта функция стала ослабевать.

Ключевые слова и фразы: норма поведения; девиация; крестьянская повседневность; традиционная культура; русское крестьянство.

Менщиков Игорь Самуилович

*Курганский государственный университет
ygor@bk.ru*

**НОРМА И ДЕВИАЦИЯ В РУССКОЙ ДЕРЕВНЕ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ[©]**

Термин «девиантное поведение» пришел из социологии и стал широко применяться в науке. В последние десятилетия феноменом девиации заинтересовались и отечественные историки. Здесь необходимо упомянуть имена М. М. Громыко [3-5], Т. А. Бернштам [2], В. А. Зверева [6], В. Б. Безгина [1]. Основной акцент историки, в отличие от социологов, делают на влияние исторической среды на поведение крестьян, как основной части русского населения в XIX веке и механизмы его регулирования. Основным регулятором, по мнению практически всех авторов, выступает община-мир, которая может выступать как в официальном качестве (сельский сход, сходка, волостной суд), так и в неофициальном (общественное мнение, толки, репутация). Поведение русских крестьян регулировали разные виды социальных норм. Первичным и основным регулятором выступали нормы моральные или, точнее морально-религиозные, закрепленные в коллективном сознании.

Следует отметить, что под девиантным поведением понимается обычно система действий и поступков, отклоняющихся общепринятых норм [6, с. 187]. Здесь необходимо сделать акцент именно на слове «система», которое позволяет отличить окказиональные случаи нарушения норм от регулярных. Обычно выделяют три разновидности девиантного поведения: аморальное или девиантное в узком смысле слова – нарушающее моральные, но не юридические нормы; деликвентное – противоправное, но не нарушающее уголовный закон, проступки носят относительно незначительный характер; криминальное, то есть преследуемые в уголовном порядке. Иногда второй и третий вид объединяют в один. Применительно к исследуемому периоду нас интересуют, прежде всего, первые два вида, поскольку главным регулятором здесь выступала крестьянская община или её представители в волостном суде. Проявления криминального наказывались государственной властью, чьи представления о праве и справедливости могли заметно отличаться от принятых