

На правах рукописи

Суворова Анастасия Владимировна

**Интрига в драматическом произведении
(на материале пьес А.Н.Островского)**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва, 2013

Работа выполнена на кафедре теории литературы филологического факультета
Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Чернец Лилия Валентиновна

Официальные оппоненты: **Овчинина Ирина Алексеевна**
доктор филологических наук, профессор
Ивановский государственный
университет
профессор кафедры русской словесности
и культурологии

Кабыкина Юлия Владимировна
кандидат филологических наук,
Институт криминалистики ЦСТ ФСБ России
научный сотрудник

Ведущая организация: Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук (ИНИОН РАН)

Защита состоится 14 ноября 2013 г. в 16.00 на заседании диссертационного совета
Д.501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по
адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус,
филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского
государственного университета имени М.В.Ломоносова.

Автореферат разослан « _____ » _____ 2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук, профессор

М.М.Голубков

Общая характеристика работы

В современном литературоведении нет единства мнений в определении термина *интрига*; между тем он используется часто, особенно при анализе драматических произведений. При кажущейся простоте толкования интрига как *способ организации сюжета* во многих исследованиях трактуется предельно широко и неоднозначно, порой – поверхностно, нередко сближается, почти отождествляется с острыми сюжетными поворотами, с единым действием, богатым перипетиями. Так, под интригой понимается «расположение случаев действия», «завязка», «основная ситуация драмы», «опорная точка комедии или драмы», «основная цепь событий», «сложное и напряженное сплетение действий»¹. Сама множественность определений свидетельствует об отсутствии четкости в понимании сути интриги, о подмене ее смежными понятиями.

В настоящей работе предложено понимание интриги *в узком смысле слова*, выделяющее ее среди других способов организации сюжета; подчеркнута связь *интриги* и *интригана* (создателя, инициатора интриги); отмечены разное место, которое может иметь интрига в сюжете произведения, и многочисленность способов ее ведения; персонаж-интриган рассмотрен в двух аспектах: как *действующее лицо* (*актер*, входящий в тот или иной класс *актантов*²) и как *характер*, т.е. носитель определенных нравственных качеств. Обращение к театру Островского, с его яркой характерологией, подчеркивает актуальность разграничения этих аспектов.

Предметом исследования является интрига в драматическом произведении. Она рассматривается как действие, *сознательно* направленное

¹ В диссертации в Приложении №1 приведены различные определения интриги в основных лингвистических и литературоведческих словарно-энциклопедических изданиях.

² Данное разграничение восходит к традиции, заложенной В.Я.Проппом в его кн. «Морфология сказки» (Л., 1928) и продолженной представителями структурализма в литературоведении второй половины XX в. Так, применяя схему В.Я.Проппа к сюжетным литературным произведениям, где действуют персонажи-характеры, А.-Ж. Греймас разграничивает логическое и семантическое измерения сюжета. При этом персонаж, по справедливому замечанию Г.К.Косикова, интересует французского структуралиста исключительно как *актер* – представитель того или иного класса *актантов* (герой, помощник и т.д.). См.: Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998. (Гл.2: Структурная поэтика сюжетосложения: А.-Ж.Греймас и Кл. Бремон).

в определенную сторону каким-то персонажем (группой персонажей) – *интриганом*, преследующим свои цели с помощью обмана, хитрости, уловок, продуманного плана действий. Интриган в произведении выступает одновременно как *действующее лицо* и как *характер* (в свою очередь, являющийся вариацией литературного типа – например, типа «самодура» в пьесах Островского). В ходе анализа в работе четко различаются эти два подхода к персонажу.

Актуальность исследования определяется потребностью в четком определении *интриги* как литературоведческого понятия. В особенности оно важно при анализе драмы, где действие по преимуществу протекает в ограниченном и сравнительно легко обозримом времени и пространстве.

Объектом исследования стали драматические произведения (в основном комедии), в которых искусство интриги представлено во всем ее многообразии, а личность интригана раскрывается наиболее ярко. Интрига появляется в драме начиная с Античности и далее сопутствует многовековому развитию западноевропейской драматургии. Выразительные, запоминающиеся примеры интриги дают римская паллиата (Плавт, Теренций), комедия дель арте, анонимные средневековые фарсы (например, об адвокате Патлене, или Пателене), комедии, интермедии, трагедии эпохи Возрождения (У. Шекспир, Лопе де Вега, М. де Сервантес), Классицизма (П. Корнель, Ж. Расин, Ж. Б. Мольер, П. О. Бомарше), Романтизма (Ф. Шиллер), натурализма («хорошо сделанные» пьесы Э. Скриба, Э. М. Лабиша, В. Сарду и др.). Интрига успешно применяется в произведениях русских драматургов (Н. В. Гоголь, А. В. Сухово-Кобылин, Д. В. Аверкиев, Д. Т. Ленский и др.). В пьесах А. Н. Островского, основного создателя национального театрального репертуара, выведена целая галерея наших, русских интриганов. Ярко передавая национальный колорит, Островский в то же время учитывал в своем творчестве опыт западноевропейской драматургии, которую знал прекрасно. Он был переводчиком У. Шекспира, К. Гольдони, Н. Макьявелли, М. де Сервантеса, Плавта, Теренция и других авторов.

Научная новизна исследования состоит в предложенном понимании *интриги* в узком значении слова как некой последовательности сюжетных ходов, иницируемой в конечном счете *интриганом*; в попытке преодолеть разногласия в определении термина; в выделении интриги как *одного* из многих способов организации сюжета; в двустороннем подходе к персонажу-интригану – *действующему лицу* и *характеру (типу)*.

Методологическую основу работы составили, в первую очередь, многие труды по теории и истории драмы, по сюжетологии, в особенности работы А.А.Аникста, М.М.Бахтина, А.И.Белецкого, Кл.Бремона, Б.В.Варнеке, А.Н.Веселовского, С.В.Владимирова, В.М.Волькенштейна, А.-Ж.Греймаса, И.А.Едошиной, А.И.Журавлевой, Н.П.Кашина, Г.К.Косикова, Б.О.Костелянца, С.Д.Кржижановского, В.Я.Лакшина, Е.М.Мелетинского, А.Д.Михайлова, П.О.Морозова, Н.И.Ищук-Фадеевой, И.А.Овчининой, П.Пави, Г.Н.Поспелова, В.Я.Проппа, А.И.Ревякина, Е.К.Ромодановской, И.В.Силантьева, Н.Д.Тамарченко, В.Е.Хализева, Е.Г.Холодова, Л.В.Чернец, А.Л.Штейна, В.Н.Ярхо и др. Широко привлекается в диссертации прижизненная литературная и театральная критика пьес А.Н.Островского, заложившая основные направления последующего их обсуждения, в частности спора о роли интриги в его произведениях. С целью выявить жанровые приоритеты Островского рассматриваются жанровые каноны, господствующие на русской сцене в XVIII и в особенности в XIX в. (с опорой на репертуарные сводки Малого и Александринского театров, а также на исследования репертуара провинциальных театров³).

Цель диссертации – придать интриге статус «рабочего» понятия, которое может служить надежным инструментом анализа драматических произведений; указать на разную степень ее присутствия в пьесах, обозначить основные способы ее ведения; наметить, прежде всего на материале пьес Островского, типологию интриганов как *действующих лиц*, с

³ См.: История русского драматического театра: В 7 т./ Гл. ред. Е.Г.Холодов. М., 1971–1980. Тт.4–6 (раздел «Репертуарная сводка»); Андрейчикова О.И., Гуляева Н.М., Михновец Н.Г., Семенова В.В., Фоменко Д. О. Театр и Островский // А.Н.Островский. Энциклопедия / Гл. ред И.А.Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 435–440; Петровская И. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л., 1979.

одной стороны, и как *характеров (типов)*, с другой. К анализу привлекаются пьесы западноевропейских и отечественных драматургов (верхняя хронологическая граница исследования – конец XIX века, ознаменованный рождением «новой драмы»). Главным же материалом являются пьесы Островского.

Практическая ценность работы состоит в возможном применении ее положений к анализу многих драматических произведений, в том числе современных.

На защиту выносятся следующие положения:

1. *Интрига* – это действие, сознательно направленное в определенную сторону *интриганом* (персонажем или группой персонажей), преследующим свои цели с помощью обмана, хитрости, уловок и осуществляющим свой план, не посвящая в него противную сторону. При этом интриган добивается или не добивается успеха.
2. Интриган (*инициатор* и / или *исполнитель интриги*) может быть рассмотрен в двух аспектах: как *действующее лицо* и как *характер (тип)*. В первом случае определяется роль персонажа в сюжете. Во втором – уясняется его характер, проявления которого далеко не сводятся к сюжетным функциям. Цели интриганов и способы ведения интриги (например, у Тартюфа и Фигаро) бывают очень разными.
3. Интрига может присутствовать в главных и второстепенных (побочных) сюжетных линиях, а также в их комбинациях и различных вариациях; способы ее ведения разнообразны. Один из наиболее частых и традиционных способов – мимикрия интригана, использование им *речевых масок*, что способствует сценичности пьесы, сотворчеству актеров, «достраивающих» образ.
4. Интриган как действующее лицо широко представлен в литературе и фольклоре, его корни восходят к архетипу «трикстера»⁴. Интриганы

⁴ См.: Тamarченко Н.Д. Трикстер // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. М., 2008. С.271–275.

встречаются в мифологии (Гермес, Локи), в фольклоре (Лис, Койот), в драме на разных этапах ее развития (Формион, Патлен, персонажи комедии dell'Arte, Скапен, Фигаро, Утешительный), в эпосе (Одиссей, Лис Рейнард, Ласарильо, Чичиков). Характеры интриганов в традиционалистской литературе во многом зависят от *жанрового канона*.

5. Анализ пьес Островского показывает, что драматург часто прибегал к интриге как способу организации *концентрического* сюжета (или одной из его линий), т.е. сюжета, основанного на причинно-следственной связи событий⁵. Однако интрига для Островского никогда не была самоцелью. Он имел стойкие жанровые приоритеты: ни одну из своих оригинальных пьес не отнес к «водевилю» (где культивировалось искусное плетение интриги) или «мелодраме», «феерии» или «оперетте» – все это были для него жанры *развлекательные*, упрощающие жизнь. В его пьесах персонаж, даже третьестепенный, – прежде всего *характер*, а не сюжетная пружина. Тем не менее интрига и интриганы присутствуют уже в его ранних произведениях («Свои люди – сочтемся!», «В чужом пиру похмелье» и др.). В пьесах конца 1860-х–1880-х гг. драматург все большее внимание уделяет «постройке», в которой основой конструкции служит сложная интрига («На всякого мудреца довольно простоты», «Невольницы», «Правда – хорошо, а счастье лучше», «Волки и овцы» и др.).
6. Пьесы Островского, в которых используется интрига, представляют благодарный материал для разграничения двух аспектов анализа персонажей-интриганов (как действующих лиц и как характеров). Главным для драматурга всегда остаются *характеры*. Объединяя (по традиции, восходящей к Н.А.Добролюбову и А.А.Григорьеву) характеры в *типы* (например: «самодур», «полированный негоциант»,

⁵ О концентрическом сюжете см.: Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С.226–227.

«красавец мужчина», «горячее сердце»), можно обнаружить некоторую корреляцию между двумя гранями персонажа – действующего лица и характера. Так, «самодуры» обычно оказываются интриганами-неудачниками, вследствие их импульсивности и вздорности, в отличие от расчетливых, хладнокровных «деловых людей» в поздних пьесах драматурга (Беркутов в «Волках и овцах», Прибытков в «Последней жертве»). Успешный интриган обычно имеет свою агентуру, «помощников», совокупными усилиями которых добивается успеха. В зависимости от нравственных качеств персонажей у Островского можно выделить интриганов *корыстолюбивых* (их большинство) и *бескорыстных*. Яркий пример интриги, ведущей противоборствующие стороны к примирению и общему благополучию, – хитрости няньки Филицаты в комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше».

Апробация диссертации. Наряду с публикациями материалы настоящей работы были представлены в форме докладов на научных конференциях в МГУ имени М.В.Ломоносова: «Ломоносов» (2010, 2012-2013), X Пospelовские чтения (2011).

Практическая значимость. Материалы диссертации можно использовать в лекциях и практических занятиях по теории литературы, по сравнительному литературоведению, а также при изучении творчества А.Н.Островского.

Структура диссертации соответствует целям и задачам исследования. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Приложения №1, Приложения №2 и Библиографии

Содержание работы

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, ее научная новизна, практическая значимость. Обозначены объект и основные векторы анализа, поставлены цели и задачи, определена методологическая основа исследования.

В первой главе «Интрига в сюжете» определяются *ключевые* теоретические понятия работы. Прослеживаются возникновение и история термина «интрига» и те значения, которые это слово получило в литературоведении и лингвистике. Как термин используется также слово «интриган», под которым имеется в виду инициатор и /или исполнитель интриги (при использовании этого слова мы отвлекаемся от привычных негативных коннотаций, связанных с его употреблением в быту).

В первом разделе – *«Определение интриги. Интриган как действующее лицо»* – обосновывается понимание интриги как *одного* из способов организации сюжета (или его части) в драматическом или эпическом, а также лиро-эпическом произведении.

Термин «сюжет» в современном литературоведении имеет разные значения. В диссертации он понимается как «цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах»⁶. Иными словами, сюжет рассматривается как важнейшая сторона предметного мира произведения, отражающая в конечном счете «логику человеческого поведения в реальной жизни»⁷. Предпочтение данного значения «сюжета» мотивировано стремлением сохранить традицию словоупотребления, господствующую в XIX веке (В.Г.Белинский⁸, А.Н.Веселовский⁹ и др.), когда «сюжет» и «фабула», как правило, были синонимами, во всяком случае, четко не различались; к тому

⁶ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С. 226.

⁷ Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998. С.70.

⁸ См.: Строганов М.В., Трифаженкова И.А. Словарь филологических терминов В.Г.Белинского. Тверь, 2010. С.271.

⁹ «Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» (Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // он же. Историческая поэтика. М., 1989. С.302).

же главным материалом исследования служит драматургия А.Н.Островского.

В работе представлен обзор трактовок интриги в лингвистических, литературоведческих и театроведческих словарно-энциклопедических изданиях. С учетом этих трактовок и с опорой на теоретиков драмы (Ф.Брюнетьер, Б.О.Костелянец, В.М.Волькенштейн, Н.И.Ищук-Фадеева) предлагается наше определение интриги. В этом разделе обосновывается сквозное положение диссертации – нерасторжимая связь *интриги (одного из способов организации концентрического сюжета)* и *интригана*, являющегося ее инициатором и/или исполнителем (нередко в последнем качестве выступает группа персонажей). При этом интриган понимается не как определенный общественно-психологический тип, заведомо вызывающий негативные эмоции, но как *действующее лицо*, выполняющее определенные сюжетные функции. В трактовке действующего лица как «исполнителя» определенного «круга действий» мы опираемся на известную работу В.Я.Проппа «Морфология сказки»¹⁰, к которой так или иначе восходят различные концепции повествовательной (сюжетной) грамматики XX–XXI вв. (А.-Ж.Греймас, Кл. Бремон и др.¹¹).

Как известно, персонажи в мифе, архаичном фольклоре, т.е. задолго до обретения ими *характеров*, были только «вершителями действий»¹², и эти функции они сохраняют впоследствии. Соответственно, релевантный признак интригана, если видеть в нем *только* действующее лицо, – выполняемый им пучок сюжетных функций. В то же время мотивировки интриги, а также способы ее ведения, раскрывают перед читателем *характеры* интриганов, их нравственные качества. Индивидуальные характеры, далее, можно объединять в *литературные типы*, передающие

¹⁰ Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928. С. 88.

¹¹ См.: Греймас А.-Ж. Структурная семантика. Поиск метода. М., 2004; Бремон Кл. Логика повествовательных возможностей // Искусство метрия. Методы точных наук и семиотика. М., 2009. Обзор данных концепций см.: Косиков Г.К. Указ соч. Гл.2; Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения. М., 2012. С. 115–118.

¹² Белецкий А.И. В мастерской художника слова // он же. Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 124.

своеобразие того или иного периода в развитии национальной литературы, литературного направления, жанра, творчества писателя. Под термином *литературный тип* имеется в виду «обозначение целого ряда персонажей (героев), имеющий каждый свой, неповторимый *характер*»¹³. Так, в 47-ми пьесах Островского, по подсчетам Е.Г.Холодова, всего 728 персонажей¹⁴, среди которых уже современная драматургу критика выделяла типы «самодуров» и их жертв, приспособляющихся к обстоятельствам или забитых (Н.А.Добролюбов), героев «смирных» и «хищных», или «страстных» (А.А.Григорьев) и т.д. При этом персонаж, относимый к тому или иному типу, имеет неповторимый, индивидуальный характер. Так, разным потенциалом многозначности обладают «деловые люди» в пьесах конца 1860-х–80-х гг.: «Прибытков сложнее, противоречивее Кнурова; урок, данный Васильковым Лидии, заслужен героиней, в то время как в «Невольницах» предосторожности Стырова, опасющегося измены Евлалии, вызывают насмешку над ним»¹⁵. Таким образом, ведут интригу в пьесах драматурга многочисленные персонажи, которых критики и литературоведы относят к разным типам.

Во втором разделе – «*Место интриги в драме. Способы ее ведения*» – на материале пьес драматургов западноевропейских (У.Шекспир, Лопе де Вега, М.де Сервантес, Ж.-Б.Мольер, П.-О.Бомарше, Ф.Шиллер, Э.Скриб, А.-Р.Лесаж) и отечественных (А.С.Грибоедов, Н.В.Гоголь, Д.В.Аверкиев) в работе рассматриваются место интриги в драматическом сюжете и многочисленные способы ее ведения, т.е. сама техника искусства заговора (независимо от цели, преследуемой интриганями, от нравственной проблематики произведений).

Интрига в сюжете может занимать разное место. Как наиболее частотные можно выделить следующие случаи:

¹³ Чернец Л.В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология: теоретико-литературные и исторические аспекты / под ред. М.Л.Ремневой, О.А.Клинга, А.Я.Эсалнек. М., 2011. С. 31.

¹⁴ Холодов Е.Г. Драматург на все времена. Островский и его время. Островский и наше время. М., 1975. С. 3.

¹⁵ Чернец Л.В. Персонажи // А.Н.Островский. Энциклопедия. Кострома–Шуя, 2012. С. 314.

- 1). *Одна интрига в произведениях с единым сквозным действием* (интермедия М. де Сервантеса «Саламанкская пещера»);
- 2). *Две главные интриги* («Много шума из ничего» Шекспира, 1598);
- 3). *Главная и второстепенная интриги* (комедия dell'arte, сценарий пьесы «Ревнивые возлюбленные» из сборника графа Казамарчано, 1700);
- 4). *Несколько второстепенных интриг, при отсутствии главной* («Двенадцатая ночь» Шекспира, 1594).

При этом интрига, затеваемая одной из противоборствующих сторон, часто порождает ответную реакцию – *контринтригу* («Собака на сене» Лопе де Вега, 1618). Оригинальным способом организации концентрического сюжета является *«миражная» интрига, с «общей завязкой»*, как в «Ревизоре» Н.В. Гоголя (1836), великолепно передающая «дух миражной жизни»¹⁶.

Многочисленны *средства ведёния интриги*. Из них особенно часто используются: *подложные письма* («Король Лир» Шекспира, 1608), *вещественные улики* («Учитель танцев» Лопе де Вега, 1594), *шантаж* («Мера за меру» Шекспира, 1604), *недомолвки в разговоре* («Отелло» Шекспира, 1603), *распространение ложных слухов* («Горе от ума» Грибоедова, 1824), *оговоры* («Разбойники» Шиллера, 1781), *подкуп* («Собака на сене» Лопе де Вега, 1618), *розыгрыши* («Мещанин во дворянстве» Мольера, 1670), *qui pro quo* («Тартюф, или Обманщик» Мольера, 1664), *применение «волшебного» средства* («Буря» Шекспира, 1610 –1611). Одно из главных орудий интригана – *искусство диалога, дар убеждения*, в особенности – *«диалог-поединок»*¹⁷ («Стакан воды, или Причины и следствия» Скриба, 1840).

В большинстве случаев читатель (зритель) следит за интригой, будучи в нее посвящен. Пьесы, где читатель (зритель) узнает об искусно разыгранной интриге вместе с ее жертвой (как в «Игроках» Гоголя), встречаются реже.

¹⁶ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 224.

¹⁷ Этот тип диалога, характерный для пьес с напряженным сюжетным конфликтом, выделен В.М. Волькенштейном. См.: Волькенштейн В.М. Драматургия. М., 1923. С.67.

В третьем разделе – «*О типах интриганов в западноевропейской и русской драме*» – интриган анализируется на «семантическом» уровне. Представлена типология *характеров* интриганов, при этом к анализу привлекаются не только драматические, но и эпические жанры (в особенности важна мощная традиция «плутовского романа»). Все же, на наш взгляд, наиболее рельефно, зримо характеры интриганов раскрываются в *драме*, представленной на сцене. По замечанию С. Д. Кржижановского, театр – это «искусство давать факты со скоростью мыслей <...> На театре все зримо, все вовне, все движется лишь вдоль реального ряда: люди обмениваются действием – друзья подарками, враги ударами шпаг; когда шпаги в ножны – слова наголо»¹⁸.

Во многих жанрах, где присутствует интрига, ее удачливым инициатором и находчивым исполнителем является *плут* (такова традиционная номинация типа, представленного в великом разнообразии вариантов в мировой литературе). Именно плут становится демиургом интриги, если можно так выразиться, «катализатором» действия. Благодаря его смекалке и актерскому мастерству течение действия ускоряется, конфликты обостряются, а характеры действующих лиц становятся выразительнее. Произошло это не сразу, но постепенно: смена исторических эпох сопровождалась сменой моделей общественного поведения, культурных ценностей. Интриганы менялись и трансформировались на протяжении многих веков, пройдя путь от античной *Маски*, не обладающей характером, до живого человека, личности, короче – до *Характера*. У каждой исторической эпохи и страны были свои «герои», среди которых есть и всемирно известные, их имена давно стали нарицательными (например, гомеровский Одиссей, которого Ш.Перро устами одного из диспутантов в «Параллели между древними и новыми в отношении поэзии» назвал

¹⁸ Кржижановский С.Д. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2006. Т.4. С.159.

человеком, умеющим жить»¹⁹, или Фигаро из драматической трилогии П.-О.Бомарше).

Цели интриганов могут быть совершенно различными. В рассмотренных в диссертации драматических произведениях выделены следующие группы интриганов: *корыстолюбивые* (таковы, к примеру, адвокат Патлен, Тартюф); *бескорыстные*, старающиеся помочь другим, раскрывающие вражеские козни (например, Тристан – слуга Теодоро, в комедии «Собака на сене» Лопе де Вега, или служанка Туанетта в комедии Мольера «Мнимый больной»); *невольные интриганы*, попавшие в непредвиденные обстоятельства и прибегнувшие к хитрости, чтобы разрешить ситуацию в свою пользу (герцог Винченцио из пьесы «Мера за меру» Шекспира). В драме, изображающей главным образом ситуации общения людей, особенно востребован *артистизм* в речи, невербальных формах поведения плутовских персонажей (выразительно и полное отсутствие этой способности у неудачливых плутов). Есть интриганы, для которых плутовство – настоящее искусство, таковы сваха Фрозина («Скупой» Мольера), сэр Тоби Бэлч («Двенадцатая ночь» Шекспира), Пэк («Сон в летнюю ночь» Шекспира).

В работе прослеживается возникновение и развитие русской *плутовской* литературной традиции, начиная с XVIII века. Особое развитие в русской драматургии XIX века получил тип *авантюриста*. Это отчаянный человек, с сомнительным прошлым, который ставит на карту свою честь и состояние. Ярким примером может служить герой пьесы «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничей Нардын-Нащокина дочери Аннушке» Д.В.Аверкиева (1868), где замечательно инсценирована и преобразена анонимная «Повесть о Фроле Скобееве» (XVII век). Анализ сюжета комедии выявляет многочисленные изменения в общей канве и подробностях сюжета, в речевом поведении персонажей, в особенности в создании образа главного героя, вызывающего, в отличие от своего

¹⁹ Спор о древних и новых / Сост., вступит. ст. В.Я.Бахмутского. М., 1984. С. 160.

литературного прототипа, несомненную симпатию совокупного читателя (зрителя).

В театре XVIII века, наряду с многочисленными переводами и переделками (введенными В.И.Лукиным) иностранных пьес с интригой, появляются и оригинальные пьесы с русскими плутами (комическая опера А.О. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват», сатирическая комедия В.В. Капниста «Ябеда» и др.); в XIX в. совершенствуется водевильная интрига (яркий пример – «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» Д.Т.Ленского, воссоздающая, несмотря на французский протосюжет, русские театральные нравы), а главное – появляются пьесы А.С.Грибоедова, А.А.Шаховского, Н.В.Гоголя, А.В.Сухова-Кобылина, А.А.Потехина, Д.В.Аверкиева и, конечно, А.Н.Островского, где есть не только интрига, но представлены русские плуты. Можно сказать, что было услышано обращение Гоголя к русским драматургам: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их! на смех всем!»²⁰.

Вторая глава диссертации – **«Интрига и интриганы в пьесах А.Н. Островского»**. В этой главе анализируются пьесы драматурга, в которых интрига нашла наиболее яркое воплощение. У Островского интрига присутствует далеко не во всех пьесах, создание интриги никогда не было его основной целью. Тем не менее он прибегал к ней довольно часто, и мастерство интриги росло. Укрупнялись и характеры интриганов.

В первом разделе – *«О жанровом репертуаре русского драматического театра. Роль интриги в ведущих жанрах»* – кратко рассмотрен репертуар столичных и провинциальных театров XVII–XIX вв. История русского театра неизменно интересовала автора пьесы «Комик XVII столетия», написанной к 200-летию официального открытия театра в России (1872). В пьесе подчеркивается, в частности, необходимость жанрового разнообразия репертуара; как говорит Иоганн Грегори, выражая

²⁰ Гоголь Н.В. Петербургские записки 1836 года // Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т.6.С.118.

мысли драматурга, «наскучит материя одна без перемены» (действие 2, явл.3). Труппа Грегори готовит и «Есфирь», на библейский сюжет, и смешную интермедию о Цыгане и Лекаре, которую артисты исполняют на сцене (Островский использует прием «театра в театре»).

В данной главе кратко освещается, с опорой на соответствующие исследования, эволюция жанрового репертуара Малого и Александринского театров, а также провинциальных театров, в прямой связи с жанровыми ожиданиями и запросами публики, сложившейся системой амплуа, возможностями сцены и пр. На этом фоне очевидно значение Островского как основного создателя русского драматического репертуара.

Профессиональный драматический театр в России возникает значительно позднее, чем в Западной Европе. В русском драматическом искусстве освоение художественного опыта Запада, упорядочение жанровой системы и выработка правил, которыми руководствовались драматурги в течение длительного времени, приходится прежде всего на XVIII век. Господствующие на сцене в этот период жанры – *трагедия* и *комедия*, в понимании которых авторы и зрители исходили из классицистических норм и правил. В драматическом спектакле высоко ценилось *сюжетное напряжение*. Как писал Н.Буало: «Пусть напряжение доходит до предела / И разрешается потом легко и смело»²¹. Созданию сюжетного напряжения, несомненно, способствовала *интрига* как форма борьбы противоборствующих сторон. Она успешно применяется в XVIII веке, помимо названных основных жанров, в *комической опере*, а в XIX веке господствует или занимает значительное место в сюжетах пьес таких популярных жанров, как *комедия*, *водевиль*, *дивертисмент*, *мелодрама*, *«слезная драма»*, *оперетта*, *историческая драма* и др.

Островский, отдавая должное жанровому разнообразию и в то же время протестуя против примитивных пьес, засилья переводов и переделок, творил свободно, деканонизируя жанровые формы. Драматург смешивал

²¹ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78.

высокое с комическим, широко применял «распространенную экспозицию, дополняемую на протяжении действия отдельными сообщениями»²², вводил «лишние», тормозящие действие, эпизоды и «лишних» персонажей, на что сетовали критики, строго разграничивавшие драму и эпос. С позиций традиционного понимания драмы выступил с развернутой критикой «постройки» пьес Островского П.Д.Боборыкин в 1878 г.²³, т.е. незадолго до того времени, когда на Западе *внутреннее* действие в пьесах начинает теснить *внешнее* (М.Метерлинк, Г.Гауптман и др.).

Специфику драмы Островский, конечно, прекрасно осознавал. Так, он пишет А.С.Шабельской (15 июня 1885 г.) о ее пьесе: «... драматическая форма Вам незнакома. <...> “Господа Лапшины” есть повесть в драматической форме, а никак не драма: представлять целый ряд событий, разделенных большими промежутками времени, не должна драма, – это не ее дело; ее дело – одно событие, один момент, и чем он короче, тем лучше»²⁴. Однако сюжетная динамика (она свойственна большинству его «комедий» и «драм») подчинена у драматурга более важной, с его точки зрения, задаче – раскрытию общественно значимого конфликта, сути характеров. Он стремился писать *ясно*, мотивируя поступки своих героев их социальным, семейным положением, имея в виду прежде всего главный адресат своего творчества – «свежую» публику, только приобщающуюся к искусству театра. Он хотел видеть в искусстве «школу нравов», которая помогла бы этому зрителю найти «разъяснение моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью»²⁵. Об этом, в частности, свидетельствует *рамочный текст* его пьес: так, в заглавиях акцентируется «обобщение (“Бесприданница”, а не “Лариса Огудалова”); «в списках действующих лиц –

²² См.: Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н.Островского. М., 1974. С. 204.

²³ См.: Боборыкин П.Д. Островский и его сверстники // Слово. 1878. № 8.

²⁴ Островский А.Н. О литературе и театре. М., 1986. С. 331–332.

²⁵ Островский А.Н. [Официальное письмо Н.С.Петрову] // Островский А.Н. О литературе и театре. М., 1986. С. 153

следование принципу социальной и семейной иерархии, в подборе антропонимов – стремление как-то охарактеризовать героя...»²⁶.

Во втором разделе – «*Жанровые и сюжетные приоритеты Островского*» – рассматривается отношение драматурга к отечественному и западноевропейскому репертуару, подчеркивается великолепное знание им многовековой театральной традиции.

Подобно Гоголю, который был «сердит...на мелодрамы и водевили»²⁷, Островский не писал ни в этих жанрах, ни в жанрах «феерий» и «оперетт». Создание драматически напряженного сюжета было не единственной его целью, но эта цель им тоже преследовалась, в особенности в пьесах конца 1860-х – 1880-х гг. Характерно признание драматурга в письме к И.С.Тургеневу (от 14 июня 1874 г.), предложившему организовать перевод «Грозы» и ее постановку во Франции: «Напечатать “Грозу” в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену – над этим можно задуматься. Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью. С фр <анцузской > точки зрения, постройка “Грозы” безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал “Грозу”, я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме...»²⁸. Эта, безусловно, слишком жесткая самокритика предшествует созданию «поздних» пьес, где особое внимание уделено «постройке», «расположению». В большинстве этих пьес используется весьма сложная интрига.

Знание прецедентных текстов, жанровых традиций способствовало творческой свободе и разнообразию сюжетно-композиционных решений Островского. Так, он смело включал песенные вставки и даже пляски на сцену («Бедность не порок»), как это было принято в *комической опере* и

²⁶ Кабыкина Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н.Островский, А.П.Чехов). Дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. М., 2009. С. 7.

²⁷ Гоголь Н.В. Указ. соч. С.118.

²⁸ Островский А.Н. О литературе и театре. С.275.

дивертисменте; писал почти без сюжета, погружая зрителей в густой быт Замоскворечья («Утро молодого человека»), продолжая традицию *сценических «физиологических» очерков*; вводил задерживающие действие патетические монологи, в которых изливали свою душу его страдающие герои («Гроза»), как в *трагедии*; в других пьесах, преимущественно *комедиях*, кипучая энергия изображаемых характеров требовала лихо закрученного сюжета, где переплетаются сразу несколько интриг, и он умело завязывал их в один сложный узел, прибегая к приемам *водевиля, маскарада* («Волки и овцы», «Красавец мужчина» и др.). Учитывал Островский в работе над «постройкой» своих пьес и опыт западноевропейской драматургии, он был профессиональным переводчиком У.Шекспира, П.Кальдерона, П.Джакометти, И.Франки и др. Его перевод «Интермедий» М.де Сервантеса до сих пор – единственный²⁹.

В третьем разделе – «*Место интриги и способы ее ведения в пьесах Островского*» – рассматриваются пьесы драматурга, в сюжете которых значительное место занимает интрига, хотя в нее вовлечены, как правило, не все действующие лица. Рассмотрены различные комбинации интриг в пьесах с многолинейным сюжетом:

1. Интрига в *главной и второстепенной линиях* («Свои люди – сочтемся!», 1850);
2. Интрига в *главной линии* («Шутники», 1864);
3. Интрига во *второстепенной линии* («В чужом пиру похмелье», 1856);
4. *Несколько интриг в главной линии* («На бойком месте», 1865);
5. *Несколько интриг во второстепенной линии* («Горячее сердце», 1869).

Кроме того, выделены:

6. *Контринтрига* – ответное действие персонажа на интригу («Тяжелые дни», 1863);

²⁹ См. Приложение №2.

7. *Контринтрига-розыгрыш* – контринтрига, сопровождаемая переодеваниями, разоблачениями («Красавец мужчина», 1883);
8. *Интрига-розыгрыш*, близкая к «миражной» *интриге*. Сближение с «миражной» интригой возникает из-за *самообмана* героя пьесы. («Шутники», 1864).

Охарактеризованы *средства и способы ведения интриги*, к которым прибегают персонажи Островского. Это *распространение ложных слухов* («Последняя жертва», 1878), *оговор* («Невольницы», 1881), *скрытая угроза* («Лес», 1870), *шантаж* («В чужом пиру похмелье», 1856), *провокация* («Тяжелые дни», 1863), *«волшебное» средство* («Правда – хорошо, а счастье лучше», 1877), *игра на чувствах* («Последняя жертва», 1878), *подкуп* («На всякого мудреца довольно простоты», 1868), *фальшивый документ (вексель, письмо)* («Волки и овцы», 1875), *компрометирующая жертву информация* («Бешеные деньги», 1870), *подброшенные улики* («Не от мира сего», 1885), *розыгрыш* («Не все коту масленица», 1871), *qui pro quo* («Красавец мужчина», 1883).

Надежное средство для достижения цели – *диалог*: часто сила слова, «диалог-поединок» и правильно выбранная *речевая маска* обеспечивают интригану успех. Продуманная смена речевых масок – основа быстрой карьеры Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), крушением которой он обязан только своему дневнику, выкраденному Мамаевой.

В четвертом разделе – «*Интриганы в пьесах Островского*» – основное внимание сосредоточено на *характерах* интриганов, ведь важнейшая функция сюжетов его пьес – *характерологическая*.

Анализируются причины возникновения интриги: основным стимулом для действий интригана является стремление к наживе, деньгам, к высокому социальному статусу. Два важных мотива в творчестве Островского – власть денег и власть любви – перекликаются друг с другом, при этом мотив денег не менее важен в творчестве драматурга, чем мотив любви.

Интриганы в пьесах Островского преследуют различные цели, добиваясь или не добиваясь успеха. Условно их можно поделить на две большие группы: *корыстолюбивые* и *бескорыстные*. В свою очередь, в группе корыстолюбивых интриганов выделяются типы, их, по крайней мере, пять:

1. *Самодур*, несмотря на склонность к плутовству, оказывается *интриганом-неудачником* в силу своего вспыльчивого нрава и эмоциональной незащищенности. Таковы Самсон Силыч Большов («Свои люди – сочтемся!») и Тит Титыч Брусков («Тяжелые дни»).
2. Ему противопоставлен тип *делового человека*, настоящего дельца, прекрасно умеющего выстроить интригу и, как правило, добивающегося своей цели. Таковы Великатов («Таланты и поклонники»), Прибытков («Последняя жертва»), Беркутов («Волки и овцы»), Кнуров («Бесприданница»).
3. Тип *карьериста, торгующего идеологией*, представляет Егор Глумов – это почти идеальный, умный интриган, изменивший своим прежним идеалам ради карьеры, богатства;
4. Еще один тип корыстолюбивого интригана – *искатель богатых невест*, к которому Островский отнес молодых избалованных дворян, живущих уже в таком юном возрасте не ради высоких идеалов, любви, но ради «бешеных денег». Таковы Вадим Дульчин («Последняя жертва»), Аполлон Окоемов («Красавец мужчина»).
5. Большую группу интриганов составляет *«агентура»* инициаторов интриги, в особенности богатых *деловых людей*. Это исполнители планов своих «руководителей». Среди них – слуги, экономки, управляющие, стряпчие, свахи, бедные родственницы. Их роль мало привлекательна и сводится к слежке и доносам (приживалка Василиса Перегриновна в пьесе «Воспитанница», Улита в «Лесе», Марфа Севастьяновна в «Невольницах»).

Заслуживает специального внимания тип *женщины-интриганки*, которую терзают муки ревности, соперничества. В пьесах Островского он представлен настолько ярко, что можно проводить параллели с творчеством Лопе де Вега, где страстные и ревнивые героини занимают привилегированное положение. Из интриганок особенно активна и изобретательна Евгения из пьесы «На бойком месте».

Другая категория интриганов – *бескорыстные*. Это прежде всего находчивая Филицата в комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше». К данному типу близки профессиональная сваха Красавина в трилогии о Бальзаминове, Аграфена Платоновна («В чужом пиру похмелье»), Ипполит («Не все коту масленица»). Бескорыстные интриганы помогают главным героям, «режиссируя» интригу, выстраивая нужную линию и отстаивая свою честь и интересы, а также защищая других.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Интрига в пьесах Островского обусловлена поиском *истины, жизненной правды*, глубоким изучением характеров интриганов: самодуров, служилых людей, рвущихся «из грязи в князи», «новых» дельцов, пришедших на смену «широким» купеческим натурам, авантюристов, ищущих «бешеных денег», и других.

В работе рассмотрены пьесы драматурга с наиболее яркой интригой, в которых характеры интриганов представлены в *динамике* (неотъемлемое условие интриги).

В **Приложении №1** (к первой главе диссертации) приведены определения интриги в важнейших лингвистических (этимологических, толковых), литературоведческих и театроведческих словарях и энциклопедиях, издаваемых в XIX – XX вв.

В **Приложении № 2** (ко второй главе диссертации), под названием «"Интермедии" М.де Сервантеса в переводе А.Н.Островского», рассматриваются принципы и приемы перевода русским драматургом близких ему по тематике и поэтике произведений классика испанской литературы. Между интермедиями Сервантеса и комедиями Островского

много переключек (типы персонажей, сквозные мотивы, приемы изображения). Островский восхищался этими небольшими зарисовками Сервантеса, считая их «истинными перлами искусства» и «настоящими образцами того, что в живописи называется жанром»³⁰. Островский одним из первых открыл русскому читателю живую, реальную Испанию, населенную простыми людьми, показал особенности испанского быта и национального характера.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Суворова А.В. «Повесть о Фроле Скобееве» и «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничей Нардын-Нащокина дочери Аннушке Д.И.Аверкиева // Русская словесность. 2012. – №1. – С.30 – 36.
2. Суворова А.В. Рец.: «А.Н.Островский. Энциклопедия» // Русская словесность. – 2013. №3. – С. 67–70.
3. Суворова А.В. Интрига в драме (к уточнению понятия) //Сравнительное и общее литературоведение: Сб.ст.молодых ученых/ Под ред. Л.В.Чернец (отв.ред.), Н.А.Соловьевой, Н.З.Кольцовой. – М., 2013. – Вып.4. – С.120 –130.
4. Суворова А.В. Интермедии М. де Сервантеса в переводе А.Н.Островского // Русский язык и литература для школьников. – 2009, №4. – С.44–49.
5. Суворова А.В. О мотиве денег в интермедиях М.Сервантеса и пьесах А.Н.Островского – его переводчика // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009.– №3. – С. 153–156.
6. Суворова А.В. А.Н.Островский – переводчик и почитатель интермедий М. де Сервантеса // Поэтика литературного произведения: Сб. ст. в

³⁰ См. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1953. Т 16. С.90-91.

честь 70-летия Л.В. Чернец / Под ред.Г.И. Романовой. – М., 2010. – С.199–206.

7. Суворова А.В. Реф.: Феноменология власти в сатире: Коллективная монография // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ /РАН. ИНИОН. – М., 2009. – №1. – С.30 – 41.