

Цезарий Марцинкевич

Эпичность языка в драматургии А.Н. Островского

Язык драматургии Островского по своим истокам, а также по своей эстетической направленности представляет собой преобразованный в поэтический разговорный язык народа. Генетическими составляющими речевой структуры его произведений, по преимуществу, были: во-первых, живой литературный язык современной ему эпохи в его наиболее демократическом варианте, во-вторых, собственно народный язык, знанием которого писатель был обязан своим поездкам по России (прежде всего по верхней Волге), в-третьих, самобытнейший язык купеческого Замоскворечья, почетным жителем которого он долгое время был сам, в-четвертых, архаизированный язык летописей, древних актов и, конечно, документов старинного судопроизводства. Стилизовому богатству языка персонажей Островского в высшей степени способствовали и те объективные процессы, которые протекали в национальном русском языке второй половины XIX столетия. Характеризируя языковую ситуацию в тогдашней России, один из новейших ее исследователей Е. Холодов указывает на две противоположные тенденции: по мере стабилизации и обособления определенных социальных страт, каждая из них формировала свой собственный языковой стиль, считавшийся для ее представителей незыблемой нормой; стили иных социальных групп и прослоек считались аномальными, что объективно вело к возникновению жаргонов; параллельно этому шел процесс языковой интеграции, продуцирующий национальный литературный язык, имеющий за собой период феодальной раздробленности и отвечающий потребности национального единения; принятые в рамках данной тенденции нормы не только допускали, но и признавали необходимым и даже обязательным заимствования, а также контаминации из соседствующих один рядом с другим стилей. Причину такого положения вещей логично искать в изменениях социальной структуры, когда, к примеру, вчерашний предприимчивый крестьянин становился фабрикантом или купцом, а вчерашний семинарист, скажем, — чиновником... В рамках второй языковой тенденции актуализировались два полюса: с одной стороны, давал о себе

знать перебор в употреблении слов и выражений, еще не попавших в ассимиляционные процессы, с другой — заметная редукция черт, которые были ранее отличительными, и утрата вследствие этого языком свойственной ему выразительности.

Чутко воспринимавший все нюансы развития родного языка, Островский был буквально поглощен ими, черпая словесный материал для своих произведений из запасников всех стилевых групп и жаргонов современной ему России. Здесь писателю помогали и цепкая память, и богатейший жизненный опыт, и глубокое знание обычаев, привычек, этнографических реалий из быта изображаемых им слоев общества в их речевом выражении. В результате Островскому удалось создать органический сплав всех речевых стилей, дифференцировав их применительно к социальной принадлежности персонажей каждой конкретной пьесы. Одной из величайших заслуг драматурга при этом явилось выведение на свет ramпы повседневного языка простого народа, купечества, мещанства, мелкопоместного дворянства и т.д.

С точки зрения формы общим правилом для него было внесение в речевую структуру любого произведения основополагающих принципов, ведущих к типизации, реализму, воссозданию жизненной правды характеров и обстоятельств. Словесная ткань позволяла писателю отражать атмосферу жизни, среды и времени в целом и равным образом служила эффективнейшим средством художественного воссоздания отдельных жизненных обстоятельств, виртуозной лепки типичных и, вместе с тем, оригинальных характеров.

При анализе демократических тенденций в языке драматургии Островского, которые безусловно имели место, первое, что бросается в глаза, это демонстративное, если не сказать — форсированное — использование языковых жаргонов. Можно ли, с другой стороны, рассматривать их как фактор близости к эпико-народному матерiku? Думается, функционирование жаргонов в языке народа и их эстетизация в сценическом воплощении — фактор бесспорно эпический. Этнографические подробности не только придавали драматургии Островского выраженный национальный колорит, не только конкретизировали историческое прошлое или архаизировали настоящее, но и были ничем иным, как частным проявлением эпичности, свойственной творчеству писателя вообще.

Вернемся, однако, к более частным свойствам языкового идиостиля Островского, сближающим его с эпосом. В некоторых его пьесах можно отыскать немало весьма пространных разлагольствований тех или иных персонажей, в высшей степени велеречивых диалогов про дела более чем обыкновенные, обсуждений малоинтересных для зрителя событий, что создает, в совокупности, эффект эпического переживания повседневного коловращения подробной обыденной жизни. Так, в *Богатых невестах* между сыном и матерью мирно течет беседа о том, что „женщины отдают явное и очень обидное предпочтение людям нестрогой нравственности и даже иногда порочным перед людьми чистыми” (7, 274)¹, в *Невольницах* — о том, всегда ли нужно говорить правду, в *Красавце-мужчине* — о

¹ Здесь и далее тексты Достоевского цитируются по изданию: Достоевский Ф.М. *Полное собрание сочинений*: В 30-ти т. М., 1973 – 1979; первая цифра в круглых скобках обозначает том, остальные — через запятую — страницы.

том, „за кого должна девушка выходить замуж” (9, 85 – 89), а в *Без вины виноватых* всерьез обсуждается вполне банальная проблема: „бывают ли женщины, которые делают добро без всяких расчетов, а только из чистых побуждений?” (9, 177 – 178). Но тут мы должны обратить внимание на эволюцию диалога, раскрывающего характер персонажа.

В начале творческой деятельности драматурга подобный диалог был как правило предназначен для демонстрации слабого интеллектуального уровня персонажа (чаще всего он подчеркивал определенную умственную ограниченность и узость жизненных интересов говорящего). Затем, с течением времени, функции его изменились. Разглагольствования, просто констатирующие что-либо малосущественное, как, к примеру те, о которых мы только что вспоминали, теряют свою статичность хотя бы из-за того, что, будучи составными элементами экспозиции, они на некоторое время тормозят драматическое действие, обостряя тем самым интерес к пьесе. Драматург стремится теперь к большей лапидарности диалога, плотно связывая все сентенции и предложения непосредственно с ходом действия. Так, например, в *Богатых невестах* Цыплунов рассуждает о том, что женщины иногда одаривают своим чувством мужчин самого низкого пошиба и что Белесова ему в высшей степени не безразлична, несмотря на ее неоднозначные отношения с генералом Гневышевым. С другой стороны, когда в *Красавце-мужчине* начинаются непринужденные пересуды о том, за кого девушка должна идти замуж, очень скоро выясняется, что эта беседа касается самой Зои. Поэтому героиня, едва прозвучала фамилия ее мужа, спешит перевести разговор на другую тему. Подобным же образом суждения Кручининой в диалоге с Незнамовым в *Без вины виноватых* о сотворении добра из альтруистических побуждений не означает простой констатации неких моральных императивов, они оказываются важным звеном в общей сюжетной цепи произведения, намекающим одновременно об истинных родственных отношениях собеседников. Разумеется, далеко не все высказывания на те или иные темы обязательно находятся в непосредственной связи с драматическим действием, хотя примеров такой зависимости предостаточно, равно как и примеров раскрытия характеров через бытовые обстоятельства.

Рассматривая диалоги Островского вообще, следует особо подчеркнуть, что они отнюдь не случайны и не спонтанны, а идут в ряду изобразительно-выразительных средств как эффективнейший способ воплощения реальных людей; он может быть определенным образом квалифицирован: диалог может быть официальным, общественно, социально значимым, интимным и, так сказать, семейного характера.

Нельзя не упомянуть и о такой характерной черте диалогов, а также монологов Островского, как речевая стилизация в соответствии с социальной принадлежностью соответствующих персонажей. К примеру, Домна Пантелевна в *Талантах и поклонниках* очень недовольна тем, что ее дочь перед бенефисом поссорилась с весьма влиятельным человеком. Она внушает Александре, как она, по ее мнению, должна бы себя вести по отношению к князю:

„Д о м н а П а н т е л е в н а . Вот и глупа, вот и глупа! Ты бы, как можно, старалась быть учтивее. «Мол, ваше сиятельство, мы всегда вами очень довольны и всегда вами благодарны; только подлостей таких мы слушать не желаем. Мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас

понимаете». Вот как надо сказать! Потому честно благородно и учтиво” (9, 22).

Все эти „засегда”, „оченно”, „подлостей”, паразитические „мол” контрастно преобразуют благородно-светский стиль в его пародийный суррогат, красноречиво выдавая низкий уровень грамотности говорящей, принадлежность ее к невежественной социальной среде и свидетельствуя о высочайшем мастерстве драматурга сочетать в едином лексическом контексте разнородные речевые пласты.

Нередко однако, казалось бы, эклектическое сопряжение грамотного речения с простонародными предстает у Островского своеобразным переводом с одного языка на другой, пояснением сути сказанного „другими словами”. Вот характерный образчик такой трансформации в диалоге между Глафирой Фирсовной и Дульчиным:

„Г л а ф и р а . Эх, голубчик, уходил ты его.

Д у л ь ч и н . Что такое? Что вы говорите? «Уходил!» Что значит «уходил»? Я вас не понимаю.

Г л а ф и р а . Померла, брат”. (8, 152).

Нередко Островский использует совмещение разностильных речевых средств не столько для раскрытия характера, внутренней духовной сущности того или иного персонажа, сколько для создания комического эффекта. Особенно выразительное впечатление производит вкрапление в речь невежественного персонажа слов иностранного происхождения. Великатов жалуется матери актрисы Негиной в весьма неброских, сентиментально-расплывчатых выражениях: „Так все, словно, тоска какая-то, Домна Пантелевна; все, словно, я не в себе”. В ответ ему вместо слова „тоска” Домна Пантелеевна употребляет его искаженный иностранный эквивалент „Пахондрия”. Великатов будто бы и не замечает словесного диссонанса, демонстрируя то ли нечто вроде великодушной деликатности, то ли нежелание чем-то обидеть собеседницу, то ли, действительно, отдавая должное выразительности произвольно выскочившего словца, повторяет вслед за ней: „Действительно, Домна Пантелевна, пахондрия” (9, 50).

В некоторых случаях можно говорить о неприятии собеседником речевого стиля чуждой ему социальной среды, тогда он просто говорит: „Не понимаю”, либо, наоборот, как в данном случае, о сочувственном его приятии. В этом тоже проглядывает тенденция к эпизации художественной картины мира, воссоздаваемой драматургическим путем, поскольку речь персонажей становится не только средством, но и объектом изображения. Отталкивание — и осознанное и неосознанное — помогает писателю дополнительными штрихами раскрыть характеры и тех, кто сторонится чуждой им языковой стихии, и тех, кто стремится понять и принять ее. В последнем случае перед персонажем открывается выход в эпический простор живого народного языка: приемля речевой стиль простонародья, такой герой демократизируется и сам, проникаясь, подобно Грише Добросклонову из поэмы Некрасова *Кому на Руси жить хорошо*, и соответствующим видением жизни. Как тут не вспомнить знаменитый эпизод в *Бесприданнице*, когда Паратов, речь которого по понятной причине пестрит народными пословицами, прибаутками, смачными бурлацкими словечками, ставит на место высокомерного интеллигента Карандышева:

„Паратов. Ведь это как кому; на вкус, на цвет образца нет.

Огудалова. Правда, правда, кому город нравится, а кому деревня.

Паратов. Тетенька, у каждого свой вкус: один любит арбуз, а другой — свиной хрящик.

Огудалова. Ах, проказник! Откуда вы столько пословиц знаете?

Паратов. С бурлаками водился, тетенька, так русскому языку выучишься.

Карандышев. У бурлаков учиться русскому языку?

Паратов. А почему ж у них не учиться?

Карандышев. Да потому что мы считаем их...

Паратов. Кто это: мы?

Карандышев (разгорячась). Мы, то есть, образованные люди, а не бурлаки.

Паратов. Ну-с, чем же вы считаете бурлаков? Я судовладелец и вступлюсь за них; я сам такой же бурлак.

Карандышев. Мы считаем их образцами грубости и невежества.” (8, С. 43).

Разумеется, Паратов никакой не бурлак, и бурлацкий язык, знанием которого он так любит шегольнуть, остается для него чуждым, но бурлаки от их косвенного упоминания, хотя и не становятся непосредственными героями драмы, все-так возникают где-то на периферии ее художественного мира, сообщая ему дополнительное эпическое осмысление. Через судовладельца Паратова, представляющего за обездоленных волжских бурлаков, драматург значительно расширяет круг употребления лексики, идиом, фразеологизмов живого народного языка, наполняя тем самым речевую структуру своих произведений мощным эпическим духом.

Язык сам по себе героями драм Островского воспринимается, во-первых, как могущественная магическая сила и как действенное средство логического убеждения, во-вторых. „У меня разговор свободный, точно что льется, без всякой задержки и против кого угодно. Такое мне дарование дано от Бога разговаривать, что даже все удивляются. По разговору мне бы давно надо в думе гласным быть или головой; только у меня в уме суждения нет и что к чему — этого мне не дано. А обыкновенный разговор, окромя сурьезного, у меня все равно что бисер.” — похвалится Барабошев (*Правда — хорошо, а счастье лучше*) (8, 17–18). С этой точки зрения заслуживает особого внимания диалог между Барабошевым и Мухоморовым перед их разговором с Маврой Тарасовной. „Для убеждения нужна и словесность”, — заявляет Барабошев. „За словесностью остановки не будет, — отвечает ему Мухоморов, — потому как у вас на это дар свыше. Пушайте против маменьки аллегория, а я в ваш тон потрафлю — против вашей ноты фальши не будет” (8, 43). Чувство „тона”, „ноты” сообщается персонажам Островского едва ли не самим автором, недаром оно проявляется в различных стилистических ключах: игриво-каламбурном, выпрленном, патетическом, лирическом и, в совокупности, — эпическом. Главное — некоторые из них обращают внимание на свою речь, пользуются ею осознанно, многие могли бы заместить собой в эпическом произведении самого автора: „Красноречие оставь! Тебе оно нейдет!” (8, 53) — громит Платона Зыбкина красноречивый Барабошев. Или: „Вы еще очень молоды, чтобы так разговаривать” (9, 20), — говорит Дулебов Негиной (*Таланты и поклонники*). „Уж очень ты разговорилась.

— поучает свою внучку Мавра Тарасовна, — а птица ты еще не велика и не пристало мне с тобой много разговорных слов говорить” (8, 13).

Отдельного разговора заслуживают языковые средства, с помощью которых Островский добивается разнообразных комических эффектов. Взять хотя бы его знаменитые сравнения. Многие из них традиционно-народного типа, построенные по модели пословиц и поговорок: „Живет, как птица”, „Сердце — не камень”, „У беспутного барина лакею житье отличное”, „Семь раз отмерь, а один отрежь”, „Утопающий хватается за соломинку”, „Лучше синица в руке, чем журавль в небе”, „Пуганая ворона куста боится”, „Бог не без милости, казак не без счастья”, „...Палка на палку не хорошо, а обед на обед нужды нет”, „Сама себя бьет, кто не чисто жнет”, „Старый друг лучше новых двух”, „И первый человек греха не миновал, да и последний не миновал. Грех сладок, а человек падок”, „...Дураков-то не орут, не сеют, а сами рождаются”; многие подсказаны историческим и житейским опытом. Жестокость купеческих обычаев, например, Ипполит (*Не все коту масленица*) видит в том, что „каждый хозяин в своем доме, как султан Махнут-Турецкий; только что голов не рубит” (6, 100). Мавра Тарасовна (*Правда — хорошо, а счастье лучше*), указывая садовнику на обобранные яблони, говорит: „Оглядишь хорошенько, что у нас в саду-то! Где же яблоки-то! Точно Мамай с своей силой прошел — много ль их осталось?” (8, 12). В той же пьесе Платон Зыбкин, видя как Барабошев надевает очки, саркастически иронизирует: „В пустой чердак двойных стекол не вставляют” (8, 21).

Комизм возникает также в тех ситуациях, когда персонаж употребляет те или иные речения, не чувствуя их объективных смысловых или стилистических обертонов. Ипполит, удивляясь, что Агния „скачет, как коза”, спрашивает у Феоны: „Зачем же это оне такой моцион делают-с?” (6, 133). А вот еще один яркий пример того, как неполнота понимания может вызвать улыбку. Лавр Миронович (*Последняя жертва*) дает Михевне поручение предупредить о его визите барыню Юлию Павловну: „Усерднейше, мол, просят... Убедительно, мол, просят...”, а та простодушно повторяет за ним: „«Победительно просят». Так и скажу, отчего ж не сказать?...” (8, 130). Такого же рода каламбур высекает мнимое непонимание Константином просьбы „странного человека” Иннокентия подать ему „на пропитание”:

„К о н с т а н т и н . Я на пропитание не даю: коли пропить сейчас, так изволь, подам” (*Сердце не камень*) (8, 256).

Не менее эффектны, в устах героев Островского, и искусно подстроенные автором деформации, чреватые звуко-смысловой игрой слов или фраз иностранного происхождения, каламбурно сопрягаемых с созвучными, не совсем грамматически выверенными речениями родного языка: „бенефист” (9, 7), „шуфлер” (9, 9), „ампренер” (9, 10), „резонты”, „пахондрия” (9, 50). В том же ряду стоит прием неуместного употребления слов, малознакомых тому или иному персонажу. Маргаритов внушает Дормидонту: „Уж ты не мечтай, когда дело делаешь. А то третьего дня вместо «департамент», написал: «фиксатуар», да еще как четко вывел-то”. Собеседник, оправдываясь, объясняет механизм ошибки: „Это я завиться думал, так, чтоб волосы крепче держались, фиксатуар-то в уме держал” (6, 351).

Островский, конечно, больше всего дорожил общим эмоциональным ореолом слова, его способностью доскональнейшим образом передать пестрое разноцветье живой, неприкрашенной жизни. Какими бы путями ни достигался комизм в его пье-

сах, драматург стремился прежде всего к полнокровно реалистическому изображению реальности, а уже во вторую очередь заботился об эпичности его звучания в собственном смысле. Комический ингредиент языка драматургии Островского неотделим от общедемократического его пафоса, генетически связан с фольклором: пословицами, поговорками, присказками и прибаутками — маленькими эпическими кирпичиками сочного родного языка. Поэтому значительно более тесно соприкасаются с эпичностью как таковой те языковые элементы, которые придают его драмам народный колорит, а его творчеству в целом обеспечивают народность.

Для того, чтобы выявить речевые элементы, индивидуализирующие тех или иных персонажей в драматургии Островского, необходимо в качестве нейтрального фона рассмотреть персонажный идиостиль усредненный, индивидуальности практически лишенный. Обратимся к достаточно характерному в этом отношении отрывку из монолога Цыплунова: „Найдите себе занятие, поищите хороших, дельных людей для знакомства, больше думайте, читайте, а лучше познакомьтесь с какой-нибудь доброй умной женщиной: она вас научит, что делать, чтобы убежать от скуки и тоски” (7, 312). Либо другой пример, столь же типичной интеллигентской речи: „Ах, извините меня, сделайте одолжение! Будем говорить о чем угодно, о чем вы привыкли. Говорить с вами для меня большое удовольствие, но я редко бываю в обществе, я не знаю, какие вопросы в ходу и об чем говорят теперь...” (7, 284).

По контрасту, как родниковая вода на фоне дистиллированной жидкости без цвета и запаха, звучат образцы смачной, непричесанной народной речи, щедро сдобренной частицами „то”, „ну”, „ка”, „ко”: „Приезжайте-ко вы ко мне обедать сегодня!” — непринужденно, без церемоний обращается к Вожеватову претендующий на принадлежность к образованной части общества Карандышев (*Бесприданница*): „Ну, что ваш плезир-то? [...] Ну, как его поучтивей-то назвать? Победитель-то, друг-то милый?...” — спрашивает у Юлии Тугиной Глафира Фирсовна (*Последняя жертва*) (8, 67). Столь же обильно представлены не менее характерные в этом отношении то ли междометия, то ли вводные частицы: „ух”, „эй”, „чай”, „ан”, „дескать”, типично простонародные словечки: „давеча”, „пуше”, „вестимо”, „норовит”, „покаляет”, „понаведаться”, уменьшительные наречия: „прямохонько”, „тихохонько”, формы сказуемого на „ши”: „видемши”, „жимши”, „знамши”, существительные в родительном падеже с окончанием на „у”: „капиталу без кредиту”, „делу другого роду”, „для порядку” или на „ов”: „делов”.

Язык персонажей из народа пестрит также соответствующими идиомами: „и пошел дым коромыслом”, „каков был туз, а в трубу вылетел”, „нашего поля ягода”, обращения „тятенька”, „тетенька”, „отец”, „мать” отнюдь не в их прямом, семейно-родственном смысле, отчествами в краткой форме, часто замещающими собой официальный вариант (имя и отчество): „Сергеич”, „Герасимыч”, „Наумыч”², фразеологическими оборотами: „Пусть его мелет в свое удовольствие, а ты знай

² Весьма показательна в этом смысле неувязка в разговоре Нарокова и Домны Пантелевны, говорящих как бы на двух социальных диалектах одного и того же языка: „Д о м н а П а н т е л е в н а . А , П р о к о ф ь и ч , з д р а в с т в у й ! Н а р о к о в (м р а ч н о) З д р а в с т в у й П р о к о ф ь е в н а ! Д о м н а П а н т е л е в н а . Я н е П р о к о ф ь е в н а , я П а н т е л е в н а , ч т о т ы ! Н а р о к о в . И я н е П р о к о ф ь и ч , а М а р т ы н П р о к о ф ь и ч . Д о м н а П а н т е л е в н а . А х , и з в и н и т е , г о с п о д и н а р к и с т ! Н а р о к о в . К о л и х о т и т е б ы т ь с о м н о й н а т ы , т а к з о в и т е п р о с т о М а р т ы н о м ; в с е - т а к и п р и л и ч н е е . А ч т о т а к о е « П р о к о ф ь и ч » ! В у л г а р н о , м а д а м , о ч е н ь в у л г а р н о ! ”.

посмеивайся!”, „Ну, да уж и я бы...”, „Уж, кажется кабы!...”, предложениями, начинающимися соединительными союзами „да” и „а”: „А ведь ты, должно быть, в год много денег проживаешь?...”, „А потом я знаю...”, „Да разве кругом нас люди живут?”, „Да кто же по-твоему?”, „Да ишь ты, с вами не скоро сообразишь...”. Думается к наиболее активным первоэлементам народности языка Островского следует отнести и те прозвища, а также имена и фамилии, которые драматург присваивал своим персонажам. В этой связи вообще можно говорить об оригинальной поэтике имен и фамилий в его творчестве, среди которых немало откровенно значащих, иероглифических, прозрачно намекающих на определенные объективные свойства их носителей или на авторское отношение к ним. При этом в пьесах 70 – 80-х годов круг персонажей с говорящими именами и фамилиями — в сравнении с пьесами прежних годов — значительно сузился. Тем не менее и здесь он весьма представительен. Исследуя этот вопрос специально, П. Марков³ в свое время пришел к выводу, что Островский в последний период своего творчества выработал умение находить имена и фамилии, соответствующие не столько непосредственным ассоциациям, вызываемым ими, сколько стоящим за данными конкретными личностями обобщающим символам. Драматург стремился запечатлеть в них некий психологический эквивалент, чтобы и через звучание имени, отчества или фамилии, через их явную или мнимую этимологию, даже через ритм просвечивалась суть нареченного таким образом персонажа. Более того, снайперски найденные и навсегда приклеенные имена, как клички, должны были соответствовать речевому идиостилю героев, чтобы стать самой последней, завершающей чертой их портрета.

Воздействуя таким образом на рецептора, драматург был необычайно внимателен к тончайшим нюансам звучания и окказиональным семантическим оттенкам изобретаемых им имен и фамилий. Вот почему он многократно видоизменял и варьировал их до тех пор, пока не добивался максимального эффекта. Его задача усложнялась еще и тем, что писатель отлично сознавал, что в разных социальных сферах одно и то же имя воспринималось не одинаково. С другой стороны, следует иметь в виду, что имена, которые сегодня считаются исключительно редкими либо совсем неупотребительными, во времена Островского были весьма популярными, широко распространенными в определенных кругах общества. Их-то в первую очередь и брал для своих персонажей драматург, чтобы не нарушать принципы реалистической типизации. Некоторые из них давались в несколько измененной форме, причем важно отметить, измененной не самим писателем, а средой обитания обладателей этих имен. Так вместо Мелании появлялась Маланья, вместо Юлиты — Улита. В последнем случае легко заметить намек на „улитку”, существо медлительное и скользкое. Соответствующими свойствами собственно и наделена экономка в пьесе *Лес*.

Значимость имен в пьесах Островского более ранних лет, как уже говорилось, была гораздо более интенсивной и прозрачной: Дикой, Кабаниха, Прибытков, Рисположенский, Добротворский, Разоренный. Такие, в сущности, фамилии-прозвища, сконструированные по модели говорящих имен в традициях классицизма, особых усилий для их дешифровки не требовали. Другое дело, фамилии его поздних

³ См.: Марков П. *Морализм Островского//Творчество А.Н. Островского*. М., 1923. — С. 148.

пьес. Например, Карандышев. „Карангыш”, от которого образовалась фамилия незадачливого жениха бесприданницы-Ларисы, требует дополнительного объяснения. Слово это по своему теперь уже забытому значению близкое к таким синонимическим единицам, как „недоросток”, „пигалица”, „коротышка”, исключительно ярко характеризует человека, который любой ценой стремится превзойти самого себя, прыгнуть выше головы, хотя на это у него нет никаких видимых оснований. В столь же неоднозначной трактовке нуждается фамилия Цыплунов. С одной стороны, в ней слышится что-то „цыплячье”, с другой — она сопряжена с глаголами „цапать”, „царапать”, „цапаться”, что отвечает задиристым ухваткам Цыплунова, его обыкновению безоглядно бросаться в запальчивые, бессодержательные споры.

Рассматривая семантику фамилий подобного рода, легко уловить их генетическое тяготение к ономастике крестьянской, купеческой и чиновничьей среды. Любопытно, что для косвенного разоблачения деспотических натур Островский явно предпочитал такие весьма характерные фамилии тюрско-татарского происхождения, как Уланбеков, Мурзовецкая, Турмыжская.

В целом ассортимент фамилий в пьесах Островского столь же богат и разнообразен, как он богат и разнообразен в самой жизни. Недаром Григорий Муров на вопрос Кручинной „Как фамилия этого купца?” отвечает: „Я уж забыл: не то Иванов, не то Перекусихин; что-то среднее между Ивановым и Перекусихиным, кажется Подтварников” (9, 199). Лукавая игра с ее смысловым подтекстом здесь более, чем очевидна, как очевидна она в аналогичном сопряжении тем же Муровым фамилий Простоквашин и Иванов с Непропекиным (9, 208). В итоге, перед нами теория и практика поэтической ономастики Островского в действии, поэтика имен и фамилий в апогее ее высочайшей художественной эффективности.

Наконец, главная особенность языка великого драматурга как средства типизации и индивидуализации выводимых им персонажей состоит в поистине тотальном использовании всех его элементов, составляющих единое системное целое.

В драматургическом роде литературы, как мы уже знаем, образ автора конструктивно деперсонифицирован. Его неявное присутствие дает о себе знать лишь в ремарках, устных или письменных рекомендациях режиссеру, костюмерам и актерам, в парабасах и античном хоре. Роль языка во всех этих маргинальных формах авторского участия в пьесе, может быть, за исключением двух последних, невелика. Парабаса в литературе нового времени в прямом виде не употребляется; косвенным ее замещением можно считать публицистические комментарии драматурга на премьере спектакля, театрального либо телевизионного. В обоих случаях драматург играет самого себя, автора данного произведения, приравливая свою речь к соответствующей аудитории и „злобе дня”. Синтез же голоса автора с гласом общественного мнения в античном хоре можно рассматривать как разновидность *сказа*.

Речевая характеристика в драме, таким образом, распространяется исключительно на действующих лиц, типизируя и одновременно индивидуализируя их. Одни драматурги делают акцент на типизации, другие предпочитают индивидуализацию, но сочетание того и другого — обязательно. Обратимся в качестве иллюстрации основных принципов языковой характеристики персонажей у Островского к речевым составляющим образа купеческой дочери Липочки в одной из его ранних пьес *Свои люди — сочтемся*.

Для того, чтобы как можно полнее раскрыть социальный, моральный и культурный облик своей героини, драматург-реалист использует практически все средства общенационального языка.

Пьеса начинается пространным монологом героини, в котором она дает себе, можно смело сказать, исчерпывающий словесный автопортрет:

„Л и п о ч к а (*сидит у окна с книгой*). Какое приятное занятие эти танцы! Ведь уж как хорошо! Что может быть восхитительнее? Приедешь в Собрание али к кому на свадьбу, сидишь, натурально, вся в цветах, разодела, как игрушка али картинка журнальная, — вдруг подлетает кавалер: “Удостоите счастья, сударыня!” Ну, видишь: если человек с понятием али армейской какой — возьмешь да и прищуришься, отвечаешь: «Извольте, с удовольствием!» Ах! (*с жаром*) оча-ро-ва-тель-но! Это просто уму непостижимо!

(*Вздыхает.*) Больше всего не люблю я танцевать с студентами да с приказными. То ли дело отличаться с военными! Ах, прелесть! восхищение! И усы, и эполеты, и мундир, а у иных даже шпоры с колокольчиками. Одно убийственно, что сабли нет! И для чего они ее отвязывают? Странно, ей-богу! Сами не понимают, как блеснуть очаровательнее! Ведь посмотрели бы на шпоры, как они звенят, особливо, если улан али полковник какой разрисовывает — чудо! Любоваться мило-дорого! Ну, а прицепи-ка он еще саблю: просто ничего не увидишь любопытнее, одного грома лучше музыки наслушаешься. Уж какое же есть сравнение: военный или штатский? Военный — уж это сейчас видно: и ловкость, и все, а штатский что? Так какой-то неодошевленный! (*Молчание.*) Удивляюсь, отчего это многие дамы, поджавши ножки, сидят? Формально нет никакой трудности выучиться! Вот уж я на что совестились учителя, а в двадцать уроков все решительно поняла. Отчего это не учиться танцевать! Это одно только суеверие! Вот маменька, бывало, сердится, что учитель все за коленки хватает все это от необразования! Что за важность! Он танцмейстер, а не кто—нибудь другой. (*Задумавьется.*) Воображаю я себе: вдруг за меня посватается военный, вдруг у нас парадный стговор, горят везде свечки, ходят официанты в белых перчатках; я, натурально, в тюлевом либо в газовом палатке, тут вдруг заиграют вальс. А ну как я перед ним оконфужусь. Ах, страм какой! Куда тогда деваться-то? Что он подумает? Вот, скажет, дура необразованная! Да нет, как это можно! Однако я вот уж полтора года не танцевала! Попробую-ка теперь на досуге. (*Дурно вальсируя.*) Раз... два.. три... раз... два... три...” (1, 27 – 28).

- 1) Первое, что бросается в глаза при знакомстве с лексиконом Липочки, это обилие просторечных слов, искаженных к тому же в невежественной купеческой среде: „в ихнем”, „особливо”, „али”, „страм”.
- 2) Поскольку большинство купцов „выбились в люди” из крестьян и стремятся теперь повысить свой социальный статус, общаясь с грамотными людьми, в их речи используются литературно-книжные речения, но делается это неумело

и неуместно, что не может не вызывать комического эффекта: „Одно убийственно, что сабли нет.” „Сами не понимают, как блеснуть очаровательнее!” „Что вы нашли в нем легковерного!” (1, 30); „Да как еще вы смеете порочить таких людей, которых вы и понятия не знаете?” (1,30).

- 3) К этому же лексическому пласту следует отнести иностранные слова, вычитанные из бульварных романов и заимствованные у учителя танцев; конечно, они тоже карикатурно искажены: „капидон” (1, 30), „мантеля” (1, 81), „припорция”, „в чакле” (1, 83).
- 4) Стилистический сумбур, контрастное столкновение иностранных слов с просторечными еще более усугубляют и разоблачают невежественность героини: „Зачем вы отказали жениху?” — укоряет она родителей, — „Чем не бесподобная партия? Чем не капидон?” (1, 30); „Что же он там спустя рукава-то сентиментальничает?” (1, 69); „Так вот и рябит меланхолия в глазах!” (1, 33).
- 5) Душевная черствость, грубость и эгоизм в характере Липочки обнажают резкие вульгаризмы: „облаять” (1, 90), „налепила”, „дурак необразованный” (1, 74), „Подите вы с своими советами!” (1, 29), а также сниженные, приземленные сравнения, впрочем, иной раз весьма экспрессивные: (кончая танцевать) „Фу, фу... как упаточилась, словно воз везла!” (1, 29); (прихорашиваясь перед зеркалом) „А сама-то я нынче вся, как веник растрепана!” (1, 35).
- 6) Напористость, требовательность купеческой дочери получает адекватное выражение в излюбленных ею повелительных формах выражений: „Нет-нет! Где хочешь возьми, а достань благородного!” (1, 35); „Мне мужа надобно!” (1, 30); „Слышите, найдите мне жениха, беспременно найдите!.. Вперед вам говорю, беспременно същите, а то для вас же будет хуже: нарочно, вам назло, по секрету заведу обожателя, с гусаром убегу, да и обвенчаемся потихоньку” (1, 31); „Позволю я над собой командовать! Вот еще новости!” (1, 31)
- 7) Невежественность слышится даже в синтаксисе ее речи, состоящей из кратких фраз, кое-как, примитивно слепленных сочинительными союзами („и”, „вот”) или междометиями („ах”, „ну”, „и”).

Иронически-сатирическая сгущенность, разнообразие и исчерпывающая полнота речевой характеристики Липочки очевидны. Островский стремится дать образ типичной представительницы замоскворецкого купечества, представив ее живой, запоминающийся характер в типических обстоятельствах⁴. Такова была его обычная языковая стратегия.

⁴ По поводу другой своей пьесы *Не все коту масленица* драматург обмолвился: „Эта вещь писана для знатоков, тут главное московский быт и купеческий язык, доведенный до точки”.

Cezary Marcinkiewicz

Epiczność języka w dramaturgii Ostrowskiego

Streszczenie

Aleksander Ostrowski był w rosyjskiej literaturze dziewiętnastowiecznej zjawiskiem wyjątkowym. Dziełem jego życia było 48 oryginalnych utworów dramatycznych, nie licząc utworów napisanych we współautorstwie z innymi dramaturgami, oraz wielu przeróbek i tłumaczeń autorów obcych. Temu bogactwu, gdy idzie o ilość, odpowiada różnorodność form dramatycznych, Ostrowski tworzył bowiem komedie, dramaty, kroniki historyczne, oraz jedną baśń sceniczną, a wiele utworów określił jako „sceny”, dając w ten sposób do zrozumienia, że sprawa gatunku nie stanowi dlań zagadnienia naczelnego – za najważniejsze uważał bowiem realne odzwierciedlenie rzeczywistości rosyjskiej, co stawia go w rzędzie najważniejszych przedstawicieli realizmu w literaturze rosyjskiej.

Mówiąc o epiczności języka dramaturgii rosyjskiej, należy stwierdzić, że twórczość ta wzbogaciła się jednak o nowe elementy uwarunkowane zmianami zarówno obiektywnej rzeczywistości, jak i warsztatu twórczego samego dramaturga. Ogólne cechy poetyki Ostrowskiego nie uległy zatarciu, są łatwo zauważalne w każdym z jego dzieł, co stanowi o oryginalności i bezsprzecznej wartości jego dramaturgii.

Cezary Marcinkiewicz

Summary

Alexander Ostrowski was exceptional and unusual dramatist in XIXth century Russian literature. 48 original drama compositions were work of his life.

He also wrote co-authorship with other dramatists, and he made adaptations and translations of foreign authors. That abundance, correspond to variety of dramatic form. Ostrowski created comedies, dramas, historical chronicles and the one stage fairy tale. Many of his creations he described as “scenes” what allowed us to understand that a case of literary gene doesn't present main problem for him – he considered as most important real reflection of Russian reality, what includes him to most important representatives of realism in Russian literature.

Mentioning narrative literature in Russian dramas we affirmed that Ostrowski's works were enriched by new components conditioned by changes of objective reality and the writing playwright itself. General features of Ostrowski's poetry are easy noticeable in each of his works which influences the value of his drama, making it unique and indisputable.