

«Пучина» А.Н. Островского:
рефлексия о мелодраме и театре

Маргарита М. Одесская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, mar-1432998@yandex.ru*

Аннотация. Пьеса Островского «Пучина» (1865) – это отклик на популярную в 1830-е гг. французскую мелодраму В. Дюканжа и М. Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока», в которой прослеживается история падения аристократа Жоржа де Жермани, втянутого в пучину порока. В статье рассматривается пьеса А.Н. Островского как метадрама, в которой персонажи обсуждают театральную постановку «Жизни игрока». Российский драматург полемизирует со стереотипом французской мелодрамы, с характерным нагромождением страстей и преступлений, далеких от реальной жизни, а также с прямолинейно выраженной в конце произведения моралью. Отталкиваясь от мелодрамы Дюканжа и Дино, драматург переносит действие на родную почву и выстраивает собственный метасюжет, оставаясь при этом, как это ни парадоксально, в рамках мелодраматического дискурса. В его произведении действуют знакомые по прежним пьесам типажи, и пучина «темного царства» московского купечества поглощает «слабое сердце». В драме Островского разворачивается во времени история обыкновенного человека, побежденного жизнью. Впоследствии эта тема станет ведущей в произведениях Чехова.

Знаменательно, что режиссер Сергей Женовач воспринял пьесу Островского как метадраму: он объединил произведения русского и французского драматургов в одном спектакле, который был поставлен в 1993 г. в Театре на Малой Бронной.

«Пучина» Островского уникальна по форме и содержанию: в ней выражена рефлексия драматурга о мелодраме и театре.

Ключевые слова: Островский, «Пучина», Дюканж, Дино, мелодрама, театр, метадрама

Для цитирования: Одесская М.М. «Пучина» А.Н. Островского: рефлексия о мелодраме и театре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2 С. 160–170. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-160-170

“The Abyss” by A.N. Ostrovsky.
Reflection on melodrama and theater

Margarita M. Odesskaya

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, mar-1432998@yandex.ru*

Abstract. Ostrovsky’s “The Abyss” play (1865) is a response to the French melodrama popular in the 1830s “Thirty years, or Life of a Gambler” by V. Ducange and M. Dinaux, that traces the story of the moral decay of Goige de Germanie, the aristocrat dragged into the abyss of vice. The paper treats the play by A.N. Ostrovsky as a meta-drama where characters discuss the “Life of a Gambler” theatrical performance. The Russian playwright polemizes with the stereotype of French melodrama with its inherent accumulation of passions and crimes far from real life, as well as with the morality straightforwardly expressed at the end of the play. Feeding on the melodrama by Ducange and Dinaux, the playwright transfers the action to his native soil and constructs his own meta-plot, while staying, paradoxical as it may sound, within the melodramatic discourse. In his play, character types, who are known from previous plays, act, and the abyss of the “realm of darkness” of the Moscow merchants gulps the “weak heart”. In the Ostrovsky’s drama, the story of an ordinary person defeated by life unfolds in time. Afterwards, this theme will be the leading one in Chekhov’s works.

It is significant that director Sergei Zhenovach perceived the Ostrovsky’s play as a meta-drama: he combined works of Russian and French playwrights in one performance, which was staged in 1993 at the Theater on Malaya Bronnaya.

Ostrovsky’s “The Abyss” is unique in form and content: it expresses the playwright reflection on melodrama and theater.

Keywords: Ostrovsky, “The Abyss”, Ducange, Dinaux, melodrama, theater, meta-drama

For citation: Odesskaya, M.M. (2023), “‘The Abyss’ by A.N. Ostrovsky. Reflection on melodrama and theater”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no 3, part 2, pp. 158–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-160-170

Как известно, жизнь и творчество А.Н. Островского связаны с театром. Драматург придавал огромное значение роли театра в деле просвещения и нравственного воздействия на публику. По его мнению, именно театр, более чем другие виды искусства, пробуждает возвышающие и облагораживающие душу эмоции, находит отклик у широкой аудитории, только драматический театр доступен и понятен выходцам из народной трудовой среды.

О среднестатистическом неискушенном зрителе, который «ищет изящного времяпровождения и хоть каких-нибудь идеалов», драматург писал в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время»:

Изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти подетски переживает все, что происходит на сцене, сочувствует добру и узнает зло, ясно представленное¹.

Рефлексия о театре и судьбах актеров выражена Островским не только в публичных высказываниях, но и, главным образом, в его пьесах – «Лес» (1873), «Комик XVII столетия» (1873), «Таланты и поклонники» (1881), «Без вины виноватые» (1883). Островский в большей мере был склонен к изобразительности, чем к описательности и теоретизированию. И хотя драматург не писал специальных трактатов о театральном искусстве, все же его концепция становления национального театра в законченном и систематизированном виде изложена в статье, которую можно считать программной, – «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881) – и которой сам драматург придавал большое значение. В письме актеру Ф.А. Бурдину от 10 августа 1881 г. Островский особо подчеркивал важность этой статьи: «Я работаю день и ночь (но не над пьесой), я стараюсь изложить театральное дело в России во всех отношениях и во всех подробностях» (10, 448–449). Но задолго до появления «театральных» пьес и рассуждений о театре в «Записке» Островский коснулся театральной темы в пьесе «Пучина» (1865), которая необычна по замыслу, структуре и содержанию. Ее следует рассматривать как метадраму. В ней, как бы удваивая театральную реальность, Островский не только ведет дискуссию о французской мелодраме на русской сцене, но и полемически противопоставляет этой устаревшей, с его точки зрения, эстетике свою национальную бытовую драму. Уникальность «Пучины» в том, что перед нами драматическое произведение, которое одновременно и комментирует мелодраму, и разворачивает на ее основе сюжет, перенесенный на национальную почву и наполненный новым жизненным материалом.

Пьеса «Пучина» – это отклик на мелодраму В. Дюканжа и М. Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока», которая была по-

¹ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М.: Худ. лит., 1960. С. 170. Далее отсылки на том и страницу этого издания даны в тексте в круглых скобках.

ставлена в парижском театре Порт Сен Мартен 19 июля 1827 г., а с 1828 г. с шумным успехом игралась на петербургской и московской сценах в течение почти двадцати лет [Самохина 2009, с. 70]. Пьеса Дюканжа и Дино соответствовала всем устоявшимся критериям мелодрамы: герои четко разделены на злодеев и добродетельных, в пьесе есть и подлог, и проклятие отца, и убийство, и нищета, и порок, наказанный в финале. Зрители следили за тем, как на протяжении 30 лет (между первым и вторым действиями проходило 15 лет, между вторым и третьим – еще 15 лет) аристократ Жорж де Жермани под влиянием страсти к карточной игре и козням мнимого друга Варнера все глубже втягивался в пороки и преступления, как происходило его неминуемое падение. Многолетний успех французской мелодраме принес не только захватывающий сюжет о страсти к карточной игре и цепи преступлений, но и, в не меньшей степени, убедительно-эффективное сценическое воплощение роли Жоржа де Жермани, блистательно исполнявшейся известными актерами: П.А. Каратыгиным – в Петербурге, П.С. Мочаловым – в Москве. Пьеса и игра актеров довольно бурно обсуждались в критике. Французская мелодрама и игра актеров, Каратыгина и Мочалова, не оставили равнодушным юного М.Ю. Лермонтова, своими впечатлениями он поделился в письме к своей тетушке М.А. Шан-Герей весной 1829 г. [Самохина 2009, с. 78]. О сильном воздействии Мочалова на публику в спектакле «Жизнь игрока» упоминает и А.Ф. Писемский в романе «Масоны».

Знаменательно, что действие «Пучины», как следует из ремарки, начинается около тридцати лет назад, т. е. именно тогда, когда мелодрама «Жизнь игрока» успешно шла на московской сцене и имела большой общественный резонанс. Пьесе предпослан подзаголовок «Сцены из московской жизни», и она состоит из четырех сцен. В первых двух явлениях первой сцены происходит метатекстуальная дискуссия о спектакле «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино. Перед нами театр в театре² [Лотман 1992], в котором персонажи Островского разных социальных слоев – купцы и студенты – обсуждают спектакль.

Желая придать своей пьесе реалистическую достоверность, драматург, словно записывает подслушанные на улице мнения зрителей о спектакле. Купцы реагируют на пьесу эмоционально. Они «по-детски», непосредственно переживают все злоключения, происходящие на сцене. По мнению жены купца, пьеса Дюканжа и Дино

² О метатекстуальности как теоретической проблеме см.: [Лотман 1992].

«чересчур жалостная». Она винит в несчастьях героя его мнимого друга. Иностранные имена персонажей французской мелодрамы, показывает Островский, чужды зрителям из простонародной среды, поэтому жена купца называет героя мелодрамы именем актера Мочалова, исполнившего роль Жоржа: «С кем поведешься, таков и сам будешь. Вот тепереча Мочалов связался с этим... как его...» (4, 373). Муж же купчихи рассудителен и строг в оценке поведения героя. С позиций народной морали, злу не может быть оправдания, поэтому его нравственный приговор однозначен и по-народному афористично сформулирован:

Всякий себе сам виноват. Коли я добрый человек да имею свой разум, то что мне приятели? Все одно что ничего. А коли я дурак, либо мошенник, да ежели начал распутничать, так уж ничто делать, что на приятелей сворачивать. <...> Знай край да не падай. На то человеку разум дан (4, 373).

Во втором явлении студенты, более искушенные зрители, критикуют пьесу за то, что она сделана по шаблону мелодрамы и далека от реальной жизни:

1-й студент. Сухая пьеса. Голая мораль.

2-й студент. Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возьмешь карты в руки, так убьешь отца, потом сделаешься разбойником, да мало этого – убьешь своего сына.

1-й студент. Какая это пьеса! Это вздор, о котором говорить не стоит. «Черт не так страшен, как его пишут». Черта нарочно пишут страшнее, чтоб его боялись. А если черту нужно соблазнить кого-нибудь, так ему вовсе не расчет являться в таком безобразном виде, чтоб его сразу узнали (4, 373–374).

Характерно, что как группа купцов, так и группа студентов, критикуя пьесу, поведение персонажей, восхваляют игру актера Мочалова. Мочалов, по отзывам критики, показывал неоднозначно своего героя, что вызывало к нему сочувствие. Мочалов «показывал зрителям постепенное падение человека под влиянием губительной страсти» [Самохина 2009, с. 74]. Критик В.А. Ушаков на страницах «Московского телеграфа» отмечал в игре актера

...трагедию запутавшегося человека. При всех совершаемых злодействах герой Мочалова – лицо страдающее, он как бы постоянно пытается преодолеть искушение, но страсть и обстоятельства оказывают сильнее [Самохина 2009, с. 74].

Однако автор «Пучины», включивший в дискуссию о французской мелодраме персонажей собственной пьесы, несомненно, сам стоял за ними и занимал четкую и определенную позицию. Прежде всего, он выступал против мелодрамы как устойчивого жанрового стереотипа с нагромождением страшных событий, нарастающих по мере развития действия злодеяний, уводящих от реальной жизни. Автор был солидарен с одним из своих персонажей – купцом, который не сочувствовал Жоржу де Жермани, втянутому в пучину страстей и преступлений, он занимал четкую моральную позицию – злу нет оправдания. Наконец, драматург был против засилья иностранных пьес на сцене русского театра, ибо нездешнего масштаба страсти, по его мнению, далеки от насущных проблем жителей Замоскворечья.

Если в пьесе рефлексия о мелодраме и театре воплощена в форме импровизированного уличного диспута персонажей, то позднее Островский придаст размышлениям законченную форму и выразит свою позицию в публицистическом стиле статьи «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время». В «Записке» драматург открыто и определенно, уже от своего лица, а не от лица персонажей, высказывается о необходимости открытия национального театра в Москве, о репертуаре будущего театра, о зрителях, о воспитательной и просветительской роли театра. И эту «Записку» можно считать своеобразным комментарием к метатексту в пьесе «Пучина».

Островский говорит о том, что театр должен ориентироваться на широкий круг зрителей. Особо он выделяет среди зрителей студенчество и молодежь, эта аудитория способна восхищаться изящным искусством:

В конце сороковых годов, когда существовал еще для комедии и драмы большой Петровский театр, студенты составляли довольно значительную часть публики. Это была своего рода публика, которая тонко ценила и горячо поощряла изящное; всем памятно в Москве, каким сочувствием, какой любовью пользовались от студентов наши лучшие артисты, например Мочалов, Щепкин, Садовский, Васильев и пр. (10, 171).

Драматург уделяет большое внимание и зрителям из купеческой народной среды, для которых театральное искусство, эмоционально воздействующее на душу, играет просветительскую и воспитательную роль:

...в настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия

и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью. Эта потребность достигла значительной степени напряженности, и неудовлетворение в этой потребности может иметь вредное влияние на общественную нравственность (10, 179).

Драматург видит необходимость создания национального театра в Москве для широкого зрителя из народной среды, и репертуар должен отвечать их интересам, которым более всего соответствует бытовая драма:

В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет и в котором ей было бесчеловечно отказано. На эту публику сильное влияние оказывает так называемый бытовой репертуар. Бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив, – великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться (10, 181).

Бытовой жанр Островский противопоставляет другим жанрам драматургии, в особенности таким, например, жанрам, ведущим свое происхождение от европейского театра, как мелодрама, жанрам, далеким, по его мнению, от насущных жизненных проблем простонародной аудитории. Славянофильский пафос всей статьи в целом с особой силой проявляется, когда Островский иронично пишет о недолговечности европейского театра с его исключительно развлекательными жанрами, чуждыми нравственным потребностям людей из народной среды:

Вот мелодрама с невозможными событиями и с нечеловеческими страстями, вот оперетка, где языческие боги и жрецы, короли и министры, войско и народ с горя и радости пляшут канкан; вот феерия, где 24 раза переменяются декорации, где в продолжение вечера зритель успеет побывать во всех частях света, и кроме того, на луне и в подземном царстве, и где во всех 24 картинах все одни и те же обнаженные женщины (10, 184).

Итак, возвращаясь к «Пучине», отметим еще раз, что первые два явления первой сцены пьесы – это метатекстуальная рефлексия автора о мелодраме и театре, выраженная в форме дискуссии персонажей. А последующие сцены – полемика с известной французской мелодрамой, которой Островский противопоставляет свою

бытовую драму. Однако интересно то, что основой для «Пучины» послужила структура пьесы Дюканжа и Дино. Пьеса Островского подобна палимпсесту: текст Дюканжа и Дино просвечивает сквозь альтернативную историю, которая, словно написана вторым слоем. Нельзя не заметить, что название пьесы Островского «Пучина» перекликается с содержанием французской мелодрамы и в краткой формулировке характеризует суть драматического конфликта – пучина страстей затянула Жоржа де Жермани, толкнула его на путь преступлений и привела к моральному падению. У Островского, как и в мелодраме Дюканжа и Дино, тоже показана история постепенной моральной и социальной деградации главного действующего лица Кирилла Филипповича Кисельникова на протяжении 17 лет. Используя схему известной мелодрамы, Островский наполняет ее иным жизненным материалом, переносит происходящие события на родную почву и при этом использует метасюжет собственных пьес, который укладывается в формулу «волки и овцы».

Сюжет «Пучины» развивается в типичной для Островского грубой купеческой среде: в «темном царстве» страдает очередная жертва – Кирилл Кисельников – человек, не способный выть по-волчьи, живя с волками. В драме Островского разворачивается во времени история человека, побежденного жизнью. Как уже говорилось ранее, пьеса состоит из четырех сцен, каждая из которых повествует о том, как с течением времени изменялась жизнь героя: сначала Кириллу Кисельникову 22 года, и он полон радужных надежд на будущую семейную жизнь, мечтает «держать на кандидата», затем ему 29 лет – он беден, пучина обывательской пошлой и жестокой жизни поглотила его. Наконец, в последней сцене Кисельникову 39 лет – полная социальная и моральная деградация довели его до нищеты и сумасшествия. В пьесе Островского, как и во французской мелодраме, герои четко разделены на злодеев и добродетельных. По мере того как тучи сгущаются над головой Кисельникова, в пьесе появляется некий inferнальный персонаж – Неизвестный, заманивающий героя в ловушку порока. Как и Жорж де Жермани, слабовольный Кисельников идет на подлог, надеясь спасти положение семьи, но вместо этого еще глубже погружается в пучину жизненных злоключений. В конце пьесы Островского неожиданно появляется положительный герой – друг Кисельникова Погуляев, который спасает дочь несчастного от бесчестия и нищеты. Зло, как и должно быть в мелодраме, наказано, добро и справедливость торжествуют. В последней сцене пьесы Кисельников раскаивается и осознает, что «Всякий себе сам виноват». Кисельников четко отделяет добро от зла: «Вы живите с богом, как люди живут, а мы на площадь торговать, божиться, душу свою проклинать, мошенничать» (4, 426).

Таким образом, хотя Островский и отрицает мелодраму в своеобразном прологе к пьесе «Пучина» и полемически противопоставляет ей свою бытовую пьесу, он на самом деле не выходит за рамки шаблона мелодрамы. Тем не менее можно сказать, что Островский вливает новое вино в старые меха: он показал медленный процесс постепенного падения обыкновенного человека, имевшего в начале пути надежды на счастливую успешную жизнь. Грубая действительность, рутина в пьесе Островского, а не сильные губительные страсти обманули свойственные молодости ожидания. Сюжет о постепенной деградации обыкновенного человека под влиянием жизненных обстоятельств станет впоследствии одним из ведущих как в прозе, так и в драматургии Чехова. Не случайно Чехов, побывавший на ученическом спектакле по пьесе Островского «Пучина», высоко оценил ее достоинства в письме А.С. Суворину от 3 марта 1892 г.: «Вчера Ленский прислал мне билет в ученический спектакль. Пьеса удивительная. Последний акт – это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт»³ (П. 5, 11). Кстати, возможно, и избранный Островским поджанр вдохновил Чехова: в 1896 г. вышла его пьеса «Дядя Ваня» с подзаголовком «Сцены из деревенской жизни».

Однако пьеса Островского была противоречиво встречена современной ему критикой: как в хвалебных отзывах, так и в отзывах с отрицательной оценкой отмечалось, что драматург изображает все то же «темное царство», показывает «процесс заедания личности тою самою средою “самодуров”, которая уже съела у г. Островского не одного человека» (4, 444, 445). Недоброжелательно отнеслась к пьесе Островского и дирекция императорских театров, тем не менее пьеса ставилась как на столичных, так и на провинциальных сценах на протяжении длительного времени (4, 445).

Особый интерес представляет постановка Сергея Женовача в Театре на Малой Бронной в 1993 г. «Пучина». По картинам из московской жизни «Пучина» А.Н. Островского и мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и М. Дино. По сути, Сергей Женовач в своем 4-часовом спектакле представил две пучины – французскую и русскую: он наложил мелодраму Дюканжа и Дино на сцены из московской жизни Островского, причем действие французской пьесы развивается в обратной последовательности – от финала к началу. Режиссер воспринял «Пучину» Островского

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Ссылки на данное издание даны в тексте с указанием серии (С или П), тома и страницы.

как метадраму и представил на сцене «театр в театре». В начале спектакля персонажи Островского смотрят в зрительном зале французскую мелодраму Дюканжа и Дино. И этот прием не случаен, он подсказан режиссеру русским драматургом XIX в. А сюжеты пьес, как уже говорилось, вполне сопрягаемы. Анализируя режиссерский замысел спектакля С. Женовача, театровед Н. Казьмина пишет:

Жесткий, трагический финал французской мелодрамы, вынесенный в начало спектакля С. Женовача, контрастирует и одновременно контрапунктирует со счастливой развязкой сюжета «Пучины». И потом нам как бы предоставляется редкая возможность наблюдать и лукавую эстетическую игру, поединок двух театральных школ, реалистической и романтической, русской и французской, традиций славянофильской и западнической. Да к тому же сюда так и напрашивается стилизация под «золотой век» Малого театра, в стенах которого в прошлом веке обе эти традиции и школы соперничали и уживались одновременно [Казьмина 1993, с. 72].

Однако, по мнению театроведа, поставленную сложную «математическую задачу» режиссеру решить не удалось. И связано это с тем, что сцены из французской мелодрамы игрались в спектакле в иронической манере, с завываниями, ерничаньем. С. Женовач, как замечает Н. Казьмина, «допустил свой роковой промах – свои отношения с прошлым выстроил на насмешке и небрежении» [Казьмина 1993, с. 73].

Как бы то ни было, для нас важно, что постановка С. Женовача была первой попыткой прочитать «Пучину» как метадраму. И эту постановку можно рассматривать как эксперимент. Похвально то, что режиссер обратил внимание на необычную структуру пьесы Островского, которую тоже можно считать литературным экспериментом, попыткой осмыслить существующую драматургическую и театральную традицию и манифестировать собственную позицию в необычной форме – в жанре пьесы.

Литература

- Казьмина 1993 – Казьмина Н.Ю. Жизнь игрока в пучине // Театр. 1993. № 12. С. 70–76.
- Лотман 1992 – Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 148–160.
- Самохина 2009 – Самохина А.А. «Тридцать лет, или Жизнь игрока» на русской сцене и в русской критике первой половины XIX века // Театрон. 2009. № 2. С. 70–79.

References

- Kaz'mina, N.Yu. (1993), "The Gambler's Life in the Abyss", *Teatr* [The Theatre], no 12, pp. 70–76.
- Lotman, Yu.M. (1992), "Text within the Text", Lotman, Yu.M. *Izbrannye stat'yi* [Selected Articles], Aleksandra, Tallin, Estonia, pp. 148–160.
- Samokhina, A.A. (2009), "Thirty years, or Life of a Gambler" on the Russian stage and in the Russian criticism of the first half of the 19th century", *Teatron* [Theatron], no 2, pp. 70–79.

Информация об авторе

Маргарита М. Одесская, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mar-1432998@yandex.ru

Information about the author

Margarita M. Odesskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mar-1432998@yandex.ru