

Минимализм ремарки в «Игроках» Гоголя

В эссе о ремарке Сигизмунд Кржижановский вспоминает высказывание одного из современных ему режиссеров – эпигонов Мейерхольда. На вопрос о том, с чего он начинает работу над пьесой, тот ответил: «Беру текст и вычеркиваю все ремарки»¹. В актуальной теории искусства к ремарочным обозначениям иное отношение. Они не только не игнорируются, но в пограничной жизни драмы между книгой и сценой – рассматриваются как основной связующий элемент. Драматургическое творчество профессиональных литераторов, пришедших в театр с писательским опытом в других жанрах, в значительной мере эмансипировало ремарку. В драматургии Нового времени она обособилась от сценических ремарочных пометок постановщиков спектакля и стала формой непосредственного отражения авторского присутствия в пьесе. Эволюции жанра романа и форм описательности и изобразительности в драматургии вызвали процесс, повлиявший и на прозу, и на пьесы (один из наиболее показательных примеров – пьесы И.С. Тургенева, где ремарки драматургических текстов содержат в себе элементы портретной и изобразительной описательности, характерной для прозы и, наоборот, в рассказах и романах можно найти разветвленную структуру ремарочных конструкций драматургического типа). С этого момента судьба драматургической ремарки наиболее выражено отражает сложный путь изменения отношений автора текста и постановщиками спектаклей, утверждения новых форм литературной драмы в ее взаимосвязи с издательской и изобразительной культурой эпохи, а также сложные способы репрезентации прямого выражения авторской оценки в диалоге с героями и читателями.

Вопрос о бытовании и загадочном происхождении ремарок пьес Шекспира² стал одной из причин создания «Словаря ремарок английской драматургии 1580-1642гг.» и целого ряда других исследований³. Ремарки пьес великих русских драматургов заслуживают не менее пристального изучения.

Как самостоятельная партитура в тексте драмы ремарка, в той или иной мере, исследуется на материале пьес различных авторов – наиболее показательны работы, посвященные творчеству Чехова⁴ и Шоу⁵. В этом смысле вызывает не меньший интерес и требует целостного анализа в перспективе сценической интерпретации изучение ремарочных конструкций в драматургическом наследии Гоголя.

Гоголь, с его аристотелевским взглядом на силу воздействия театра (И. Виноградов определил жанр «Ревизора» как комедию-трагедию⁶), считал важным для себя диалог с потенциальными сценическими интерпретаторами его пьес. Вместе с тем, анализ ремарочных конструкций демонстрирует стремление великого драматурга от пьесы к пьесе минимализировать прямые авторские указания. С одной стороны, это результат последовательного освоения им универсальных законов театра, с другой – отражение процесса формирования уникальной поэтики его драматургии.

Рассуждая о драматургическом творчестве Гоголя в хронологической перспективе, традиционно выделяют три периода. Начальный – середина тридцатых годов – связан с первыми театральными набросками, «писанными в 1833 году» «Женихами» и выходом в свет «Ревизора». Второй – начало 1840-х – выход пятого тома сочинений с новой редакцией «Ревизора» и «Театральным разъездом», «Женитьбой», «Игроками» и другими драматическими сценами и набросками. И 1846-1847 – время создания «Развязки «Ревизора», «Предуведомления для тех, кто пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» и статьи «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности».

Сопоставление редакций «Ревизора» обнаруживает следующую закономерность. Увеличивая плотность ремарок в редакции «Ревизора» 1842 года, Гоголь убирает значительную часть ремарочных описаний из «Замечаний для господ актеров». Купюры касаются описаний одежды героев – всегда внимательный к деталям одежды Гоголь неожиданно отказывается от элементов предельно полной портретной описательности. Бобчинский и Добчинский лишаются серых фраков, желтых нанковых панталон и сапог с кисточками. Земляника – широкого фрака и

статского мундира с короткими рукавами и огромным воротником, исчезают гости в разнообразных пестрых нарядах.

Многолетняя работа Гоголя над «Ревизором» состояла не столько в детализации, сколько в установлении характерологической ясности с помощью новых ремарок и, вместе с тем, усложненности, при активном ремарочном участии идейного комплекса пьесы. Формально с афишными, препозитивными и постпозитивными ремарками пьесы Гоголь объединил целый пласт разножанровых автокомментариев с точным указанием деталей постановки. К 1851 году – времени последней редакции комедии – тексту сопутствуют огромные препозитивные ремарки с описанием характеров героев и их костюмов, детально расписанная постпозитивная ремарка «немой сцены», два драматических комментирующих текста, комментарий в жанре письма и многочисленные комментарии в частных письмах. Цель – адекватная передача принципиального философского и мистического подтекста пьесы с кафедры, «с которой можно много сказать миру добра» (VIII, 268) – со сцены театра. Гоголь не особенно доверяет современному ему театру, его вкусу и возможностям. Мы оставляем за скобками историю его взаимоотношений с великим Щепкиным, дружбу двух выдающихся людей. Гоголя в принципе не устраивало состояние тогдашнего института российской сцены. Это отразилось, как мы уже отмечали ранее⁷, в последовательном изложении им идеи обязательного участия в создании спектакля «актера-художника», режиссерского подхода к постановке, сформулированной в статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» в книге «Выбранные места из переписки с друзьями».

Гоголевская ремарка регламентирует каждый шаг и вздох потенциальных исполнителей популярного у публики «Ревизора». Постоянно сталкиваясь с невозможностью воплощения театром сложного подтекстового содержания пьесы, драматург вновь и вновь прибегает к самостоятельной режиссуре – к ремаркам, определяющим оттенки смыслов.

Чем дальше движется мысль Гоголя, зафиксированная в ремарочных описаниях, тем острее выявляется разрыв его драматургии с реалиями современного

ему театра. В созданных после «Ревизора» пьесах даже жанровые ремарки, необходимые для подбора артистов по амплуа, лишены привычной для тогдашнего театра простоты.

Тексты, увидевшие свет после «Ревизора» – «Женитьба» и «Игроки», – наоборот демонстрируют более сдержанные формы ремарочной изобразительности и в количественном плане уступают первой пьесе Гоголя. К тому же в «Женитьбе», например, в ремарочных описаниях резко меняется литературный подход Гоголя к отображению подтекстовых смыслов – и в паузных ремарках, и во всем текстовом строе пьесы приобретают черты драмы абсурда⁸.

В «Игроках» полностью отсутствуют афишные и препозитивные ремарки. Из авторских пояснений читатель или постановщик почти ничего не узнает о возрасте, внешности большинства героев, их социальном положении. Описаниям места действия тоже практически не уделяется внимание. Весь свод ремарочных описаний сосредоточен на образе действий персонажей и на характеристике их поведения и эмоций, что близко к принципам ремаркирования в нормативной классицистической драматургии⁹. Демонстрируемые Утешительным, Кугелем, Швохневым эмоции оказываются во многом формой актерской игры, основанной, наоборот, на полном самообладании. И ремарки обозначают непосредственно репрезентируемую игру участников интриги. Скрытые за ними мотивы читателю не ясны и он даже не подозревает о них. *«Раздаются восклицания» – «вскакивает с места» – «встает со стула, торопливо подходит к Утешительному и говорит скоро» – «в волнение».* *«Подходят оба к Ихареву и ударяют его с обеих сторон по плечу» – «Все попеременно пожимают руку Ихареву» – «усмехаясь» – «пожимая плечами» – «Смотря пристально на Швохнева» – «Все потирают в радости руки» – «Пожимает ему руку» – «Обнимает его» – «Обнимает» – «Бьет себя рукой по лбу» – «Оглядывается» – «Убегает» – «Кругель уходит» – «Уходит» – «Поспешно уходит» (V, 71–98). Это ремарки в разыгрываемом обмане Ихарева по сценарию Утешительного и они демонстрируют повышенная экспрессивность жеста и поведения, характерную для в устоявшейся к этому времени системы представлений о соответствии характера героя и выразительного рисунка его те-*

лесного поведения на сцене, и стремится убедить в непосредственности чувств героев. В значительной мере этому способствует представленная в ремарках кинесика фамильярного телесного контакта – похлопывания по плечу, рукопожатия, дружеские объятия, а также открыто азартное потирание рук и эспрессивное хлопание рукой по лбу. Даже вне карточного стола в виртуозно затеянном обмане руки продолжают играть и выполняют едва ли не сложнейшую роль – убедить жертву и читателей в искренности и дружелюбии мошенников. В тексте нет ни одной паузной ремарки, отражающей сомнение, раздумье или скрытую двойственность героя, что было характерно для предшествующих гоголевских пьес. Несоответствие пластического рисунка в поведении персонажей традиционным канонам разрушает принципы понимания развития интриги и, в целом, традиционную форму восприятия классических сценических масок. Зритель вслед за главным героем обманывается, опираясь не просто на знание людей, а на понимание законов искусства.

Ремарок-характеристик героев всего три – «*молодой человек*» Глов, «*человек почтенных лет*» Глов-старший и Замухрышкин – «*одет в несколько поношенном фраке*». Но все эти сведения избыточны: первые уже две предваряли информацию о героях в репликах других персонажей, третья – дополняет традиционный речевой портрет чиновника средней руки. Классический прием ремарки апарте усиливает представление об атмосфере недоверия, но в отличие от классической драмы, где этот подход однозначно выдает векторы в развитии конфликта между персонажами, здесь нет такой ясности. Судя по репликам в сторону, Ихарев не верит словам новых знакомцев, но их манера поведения в целом вынуждает его довериться коллегам по цеху.

Передавая мнимую искренность поведения героев и ясность их внешнего образа в аскетичных ремарках – четких и определенных, как в классической пьесе – автор подчеркивает мнимую ясность реальности, ее алогизм и абсурдизм. В финальной сцене он усиливает впечатление, спародировав в классической трагедии принцип парной повторяемости ремарок. Утешительный ударит себя по лбу, и через несколько минут уже Ихарев «*в отчаяньи бьет себя рукой по лбу*» (V, 96-

98). Фарсово обыгранный трагический жест. Искреннее отчаяние Ихарева выглядит перед зрителем повтором экспрессивных жестов Глова-младшего и других игроков, а потому вызывает ощущение абсурда и сомнения в заявленной искренности.

Минимализируя ремарки, автор самоустраняется от исчерпывающих комментариев в адрес героев, оставляя максимальное пространство для их самораскрытия и для сохранения читателю интриги пьесы.

Действующие лица – игроки в карты и артистичные мошенники, разыгрывают свой успешный спектакль, минуя правила общей, пусть даже плутовской игры. Подготовленные автором ремарки для этих «артистов» – мнимость, прикрывающая скрытую суть. Здесь описания самих героев и их эмоционального состояния минимализированы. Но детально прописана игра экспрессивного жеста с широчайшим спектром манипуляцией рук – от метания банка, раскачивания за руки – за ноги своего товарища до манипуляций со шкатулкой, бритвой, закуской, пером, пистолетом, деньгами, множеством других предметов. По первому плану это может трактоваться как отображение образа жизни в повседневном образе действий. Однако игра оказывается сложнее видимого зрителю и Ихареву отдельного способа интерпретации разворачивающихся событий.

Травестируя принципы театральности, Утешительный и Ко играют свой спектакль. В перспективе смыслового целого пьесы это выглядит, с одной стороны, как победа синдиката над индивидом и грядущее торжество корпоративного конвейера, с другой, предлагается как своего рода модель взаимоотношений автора – талантливого свободного художника-одиночки и спаянной актерской труппы.

Исследователями уже анализировалась ситуация игры в «Игроках» как многоуровневое воплощение модели «театра в театре»¹⁰. Воспользуемся подходами структуральной методологии и изложим схему центрального конфликта пьесы следующим образом. Ихарев – автор, творящая индивидуальность, способная превзойти любого в процессе игры – игры свободно порождаемых, творимых им смыслов. Аделаида Ивановна – идеально зашифрованный текст, дающий владельцу власть над партнерами. Остальные игроки – артисты, играющие по прави-

лам коллективного, театрального творчества, не сильные в индивидуальном плане, но побеждающие своей корпоративной слаженностью. И одержать верх им удастся не индивидуальным мастерством, а разыгрываемой всерьез комедией положений. Каждый из героев властвует в своем жанре, но Ихарев-автор, подобно Гоголю-комедиографу, вынужден констатировать свое поражение перед лицом энтропии реальности. Цель труппы – не просто поставить автора на службу общему делу, беря в долю, а заполучить весь его нажитый мастерством капитал без остатка. Аделаида Ивановна им малоинтересна, понимание и постижение ее требует усилий, даже сверхусилий. А на это они идти не хотят. Обманутый творец перед лицом комедиантов. Гегелевская идея главенства театра над другими формами искусства оборачивается своей изнанкой – водевиль одерживает верх над драмой. В XXI веке, на фоне торжества сериальности над уникальностью, именно так прочитывается коллизия «Игроков» – не случайно в своем блистательном спектакле «Игроки XXI» Сергей Юрский ввел в название постановки этой пьесы обозначение нового века.

Стилистическая и статистическая минимализация ремарочных описаний приближает поздние драматические тексты Гоголя к форме пьесы для чтения. Подготовленные автором для публикации в собрании сочинений, а не для постановки на сцене «Женитьба» и драматические сцены и отрывки изначально ориентированы на своего реципиента и предназначены для чтения. Прямой адресат – литературно образованный читатель, а не театр, ограниченный изнуряющим опытом удовлетворения вкусов публики. Спустя несколько десятилетий с этой же проблемой столкнется Островский. На наш взгляд, именно этим продиктована жесткая регламентированность, четкость и строгость ремарок его многочисленных пьес, исключаящие какие бы то ни было разночтения. Островский полностью избегает даже ремарки «пауза» как избыточно многозначные, да еще и заимствованной из зарубежной драмы. Он отчетливо осознает уровень языковой культуры современного ему театра и одновременно имеет представление об адекватных языковых возможностях современной ему русской драматургии.

Иной адресат для Гоголя – «артист-художник» будущего, для которого ре-марками к текстам автора станут все его произведения и даже письма. Именно так воспринял Гоголя театр XX века в традиции режиссерских исканий В.Э. Мейерхольда.

Среди современных правоведческих публикаций в Великобритании и США появляются работы, в которых рассматривается проблема распространения на ре-марку всех норм авторского права – таких же прав, как на текст диалогов и моно-логов пьесы или сценария¹¹. Ремарка в XX веке отвоевала свое законное место в постановочном процессе, театральные школы учат вниманию к ремарке, но труд-но сказать – благо это сейчас или, учитывая состояние современной режиссеры нередко увлеченной «самоигральными» ремарками Островского и Чехова, уже анахронизм¹².

Отказ Гоголя от развернутых ремарочных конструкций знаменует отход от претензий на режиссуру в рамках тогдашней театральной системы. Усложняя си-туацию игры с современным ему театром, Гоголь вступает в игру с театром бу-дущего.

¹ *Кржижановский С.* Театральная ремарка // Современная драматургия. 1992. № 2. С. 154.

² Там же. С. 157.

³ *Dessen A.C., Thomson L.* A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642. Cambridge, 1999; *Stage Directions in 'Hamlet': New Essays and New Directions.* Cranbury NJ; London, 2003; *McJennet L.* The Voice of Elizabethan Stage Directions: The Evolution of a Theatrical Code. Cranbury; London, 1999. 240 p.; *Лиманов-ская И.Б.* Статус и роль авторских ремарок в дискурсе англоязычной драмы: (на материале англоязычной драмы 16-18 веков) // Вестник СамГУ. 2008. № 1 (60). С. 371-376. и др.

⁴ *Ивлиева Т.Г.* Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь, 2001; *Ходус В.П.* Особенности соотношения «реплика — ремарка» в драматургических текстах А.П. Чехова как один из способов выражения импрессионистичности // Этнокультура славян и современность: Сборник материалов XX краевой научно-практической конференции «Дни славянской письменности в культурно-образовательном пространстве края»: В 2 ч. Ставрополь, 2006. Ч. 1. С. 134-137.

⁵ *Кржижановский С.* Драматургические приёмы Бернарда Шоу. // *Кржижановский С.* Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001-2006. Т. 4. СПб., 2006.

⁶ *Виноградов И.А.* Завязка «Ревизора» // Гоголь Н.В. Ревизор. М., 1995. С.30-31.

⁷ Зорин А.Н. Гоголевский «Ревизор»: авторская ремарка и ее сценические трактовки в XX в. // Гоголь и современное культурное пространство. М., 2007. С.357-366.

⁸ Бушуева М. «Женитьба» Н. Гоголя и абсурд. М., 1999.

⁹ Сперантов В.В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII – начала XIX века (К типологии литературных направлений) // PHILOLOGICA. 1998. Том 5. № 11/13.

¹⁰ Захаров К.М. Мотив игры в драматургии Н.В. Гоголя. Дис... канд филол наук. Саратов, 1999.

¹¹ Голубовский Б. Г. Читайте ремарку! От информации – к образу. М., 2004.

¹² Уолтер Р. Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес: (реферат книги). Москва, 1993. С.100-101.