

Драматический мир трагедии Островского «Гроза» построен на социальных противоречиях и коллизиях, в то время как личные отношения вызваны различными культурными установками героев пьесы. На этом фоне предстает одинокая трагическая фигура Катерины. Преследуемая за свою «инакость», подвергнутая остракизму за нарушение норм общественной морали, она приходит к трагическо-

И. ЗОХРАБ

**Переоценка
«Грозы»
А. Н. Островского
в контексте
философской
критики**

му финалу под аккомпанемент грома и молнии, символизирующих непобедимую мощь высших сил. Островского и его пьесу критиковали за отход от норм трагедии, изложенных в «Поэтике» Аристотеля. В статье, ставшей самой знаменитой интерпретацией «Грозы», Добролюбов выступил в защиту драматурга, рассматривая купеческую среду, изображенную в пьесе, как «темное царство», в то

время как действия трагической героини, включая ее самоубийство, восприняты им как явление «луча света в темном царстве»¹. Статьи Добролюбова стали неотъемлемой частью пьесы Островского, и можно предположить, что оба они повлияли на возникновение в русской культуре образа многострадальной женщины, покинутой и погибшей в своей неукротимой воле из-за стихийной тоски по недостижимому.

В качестве культурного текста «Гроза» повествует о таком самобытном социальном явлении допетровской Руси, как Домострой с его ценностями, традициями, верованиями и характерным историческим фоном². По мнению Ю. Лотмана и Б. Успенского, культура может быть понята в широком смысле слова как ненаследственная коллективная память, выраженная в определенной системе предписаний и запретов³. Специфическая особенность регенеративного механизма русской культуры — ее фундаментальная полярность, которая выражена в бинарности ее структуры. Основные культурные ценности (идеологические, политические и религиозные) «существуют в биполярной системе ценностей, разделенной жесткой границей без какой-либо нейтральной аксиологической зоны» (в отличие от модели западной культуры, которая включает ее в себя). Одной из наиболее устоявшихся оппозиций, сопутствующих структуре русской культуры на протяжении всей ее истории, является оппозиция «старые/новые» пути. Существует также и множество других оппозиций этого типа, включая Россия/Запад, христианство/язычество, истинная/ложная вера, знание/невежество, социальные верхи/низы и т. д.

Схожую биполярную систему ценностей можно обнаружить в «Грозе». С одной стороны, мы имеем так называемое «темное царство» и его представителей, являющихся символами «старого» пути, «социальных верхов», «невежества», «тирании», «принуждения» и «косности». Они ассоциируются с властью, угнетением и консервативными силами. С противоположной стороны этой

системы исходит «луч света в темном царстве». Он указывает «свет», «новый» путь, «знание», «свободу», «сознательность» и «жертвенность» и ассоциируется с угнетенными, с «социальными низами», с непрерывным поиском свободы и самовыражения. На метафизическом уровне эти оппозиции возникают между намеренностью и случайностью, необходимостью и свободой, реальным и идеальным, материальным и духовным, *феноменами* и *ноуменами*. Все главные герои, так же как и второстепенные персонажи в этой подлинно русской трагедии, могут быть объединены этими бинарными ценностными системами.

Действие трагедии «Гроза» разворачивается в четырех измерениях. Первый — семейный круг, в котором развиваются личные и психологические конфликты. Второй — социальная среда, которая служит для усиления этих конфликтов и коллизий, чтобы преломить их в судьбах многочисленных второстепенных персонажей и наделить их исторической случайностью. Оба эти измерения существуют в пределах социальных отношений. Третье измерение — природа, в которой река Волга в символической форме выражает свободу и перерождение, а гроза становится многозначным символом власти и страха, обусловленного развитием сюжета. Противостоящие силы природы параллельны конфликтным силам в мире людей. Четвертое измерение существует вне времени и пространства, хотя и предстает в виде грозы, молнии и т. д., оно связано как с дохристианскими божествами (к примеру, славянским богом Перуном, аналогом Зевса и Юпитера), так и с христианской традицией. Сосредоточивая внимание на третьем и четвертом измерениях, Островский черпал свои образы из богатого источника славянских и мировых мифов, чем внес свой вклад в создание новых культурных мифов.

Момент, когда Катерина в страданиях умирает, — точка, в которой эти миры пересекаются. В этом смысле ее роль в структуре «Грозы» подобна роли греческого трагического героя, который предстает и как лич-

ность, пребывающая в моральном конфликте, и как символический образ в сложной социально-религиозной структуре пьесы. Греческий трагический герой связывает человеческий и божественный миры, естественное и сверхъестественное. Он несет «линейный поток действия и является сосредоточием моделей, присутствующих одновременно во всех частях действия»⁴. В отличие от Катерины, простой девушки из купеческой семьи, выбившейся из крестьян, греческий трагический герой — чаще всего мужчина и царь (Эдип Софокла, Агамемнон Эсхила, Пенфей Еврипида), который воплощает в себе «кризис в отношениях между человеческим, природным и сверхъестественным мирами и формирует отправную точку для трагического действия»⁵.

Несмотря на то что некоторые категории античной трагедии не соответствуют российским реалиям середины XIX века, в поэтике греческой трагедии и русской драмы обнаруживается множество схожих моментов. С одной стороны, драматический мир греческой трагедии построен на противоречиях, что будет справедливо сказать и по отношению к трагедии Островского, а с другой стороны, человеческий мир древней Руси неразрывно связан с миром природы и божественным.

Из всех европейских стран только Россия назвала себя «Святой». Хотя она и стала одной из последних европейских стран, принявшей христианство в конце X века, Русь создала себя самым младшим и любимым учеником Христа. Это отражено в русском языке, где, например, слово «крестьянин» созвучно «христианину» (имеет общий корень и значение). С падением Рима, а позже столицы Византийской империи Константинополя, что было воспринято как знак гнева Господня, Москва нареклась «Третьим Римом». Эта идея позже выразилась в формуле «Самодержавие, Православие, Народность», а российский государь почитался как «богоизбранный, боговозлюбленный, богочтенный, богопросвещенный и богославный богослественник по правому пути

богоустанного закона»⁶. Святой Иоанн Златоуст объявил, что, если люди сопротивляются власти царя, они противостоят заповеди Господа. Бог утвердил царей на их престолах своими заместителями, так же как землевладелец был в ответе и имел власть над своими крестьянами, а глава дома — над иждивенцами. Царева гроза — самый важный атрибут власти: «царь без грозы, что конь без узды»⁷. В этой патриархальной иерархии человек, обладающий властью, отвечал за обеспечение порядка и распространение официальной идеологии. Со временем стал очевидным конфликт между идеалом благочестивой жизни во Христе и задачами светского государства: «это вечный трагический конфликт между личным и государственным пониманием христианства: между личным пониманием, которое требует отказа от всякого зла, от всякого насилия, — и социальным началом, которое требует борьбы с насилием, которое хочет меньшим злом уничтожить большее зло и с этой точки зрения пытается оправдать и войну, и даже казни»⁸. Во время правления набожного, но жестокого и психически больного Ивана Грозного этот конфликт принял настолько фантастические размеры, что ко времени Петра Великого царь подчас воспринимался уже Антихристом из-за безбожных форм выражения его власти.

Домашние тираны в «Грозе» — такие, как Кабаниха и Дикой, главы купеческих домов, поддерживающих традицию, устои церкви и праведности, — также обращаются к принуждению ради соблюдения порядка. Они делают это «под видом благочестия» (210) и ожидают полного подчинения со стороны своих домочадцев. При этом они чувствуют полную правоту, так как они служат высшей цели. На это обращает внимание Кудряш, житель города Калинова, где разворачивается действие «Грозы», в первые минуты после того, как поднимается занавес в первом действии (210–211). Принуждение и насилие власти создали общество, где сильные мира сего «жестоки», «грубы», враждуют между собой и действуют сообща,

подобно стае волкодавов, которые могут «съесть» или «проглотить» всякого «живьем» (214–215).

В самом широком смысле конфликты и противоречия в «Грозе» должны рассматриваться в контексте Домостроя, развившегося после возникновения религиозно-общественной идеи Святой Руси, с ее миссионерской ролью распространения гармонии, которая в реальной жизни Домостроя превратилась в тиранию и гнет. Это подчеркивает одну из главных тем «Грозы», то есть конфликт между свободой и принуждением, и определяет важнейшую роль религии, которую в пьесе можно рассматривать с различных точек зрения. (Таким образом, Островский применяет полифонический подход, приписываемый Бахтиным Достоевскому). Мир природы и времена года, которые воспринимались как проявления Божьей воли, нашли свое отражение в фольклоре и русском православии и выступают в качестве фона социосемейного измерения «Грозы».

На первый взгляд «Гроза» создана согласно театральным условностям своего времени. Одна из целей Островского заключалась в создании иллюзии жизни, и его пьесы стали называть «драмами жизни». Автор намеренно использует нелитературный язык (скорее разговорный, чем письменный или литературный), характерный для купеческой среды и содержащий красноречивые идиомы и представления о жизни, используемые в народном творчестве⁹. Реалистическая драма «Гроза» — предшественник движения, которое в итоге завершилось триумфом реализма и натурализма на сцене и стало современным поэтическим рупором злободневных проблем¹⁰. Оно привело к сосуществованию двух видов драмы, которые будут доминировать на европейской сцене все следующее столетие, а именно «натуралистическая драма» с ее акцентом на внешних социальных условиях, которые были причиной несчастья героя, и «буржуазная трагедия», где герой находился перед неразрешимой моральной дилеммой, так как

он (гораздо чаще, чем она) нарушал некое правило общественной морали.

Зритель понимает, что художественный мир «Грозы» является социо-семейным, как только поднимается занавес и ему открывается вид на парк в провинциальном городке Калинове на высоком берегу Волги; за ней — панорама окружающей сельской местности. Происходит завязка основных конфликтов, а их трагическую развязку предвосхищают надвигающаяся гроза и пророческие предсказания «полусумасшедшей барыни с двумя лакеями» (223–224).

Во втором действии, единственном, где события происходят в закрытом помещении, фокус сужается до клаустрофобического домашнего хозяйства семейства Кабановых. Катерина (чье имя означает «чистая»), будучи замужем за Тихоном Кабановым («тихий»), стоит перед искушением принять роковое решение и встретиться с только что прибывшим в город Борисом Диким, предметом ее влечения.

Второстепенная экспозиция первой сцены третьего действия происходит на улице у ворот дома Кабановых. Богатая вдова Марфа Кабанова и купец Савелий Прокофьевич Дикой, влиятельный человек в городе, пользуются в своих домах неограниченной деспотической властью, основанной на страхе и принуждении. Во втором явлении третьего действия четверо влюбленных тайно встречаются ночью у заросшего оврага Волги, где Катерина вступает во внебрачные отношения с Борисом Диким. Эта сцена переполнена символическим подтекстом, а песни Кудряша предвещают трагический конец.

Трагическая кульминация происходит в четвертом действии, у заброшенной церкви («узкая галерея со сводами старинной начинающей разрушаться постройки»), некогда расписанной сюжетами о Геенне Огненной, за ее арками — берег реки с видом на Волгу. Здесь Катерина прилюдно признается в своем грехопадении, подстрекаемая полусумасшедшей барыней с двумя лакеями в сопровождении грома и молнии. Развязка происходит в пятом действии, которое разворачи-

вается там же, где и первое (за исключением того, что теперь сумерки), что придает действию ощущение повторяемости и неизбежности. Обезумевшая Катерина размышляет о смерти, прощается с Борисом и жизнью. Ее тело достают из Волги, и механик-самоучка Кулигин говорит гонителям: «Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судьей, который милосерднее вас!» (265).

Катерину можно рассматривать как жертву общества: она стала притчей во языцех и была наказана за свою «инакость». Отличие Катерины от жителей Калинова очевидно с самого начала; поэтою общество, для которого она кажется необычной и «другой», считает, что за ней необходимо присматривать. В патриархальном обществе основная форма власти — наказание исключением, маргинализация и уничтожение личности. Ее инстинктивное, даже интуитивное сопротивление понятно зрителю, и в пределах художественного мира трагедии предлагается возможность его этического оправдания. Примечательно, что ее попытки защитить свое внутреннее «я» имеют современный резонанс, так как в постмодернистском мире «инакость» является тем, что должно находиться под защитой¹¹.

Об «инакости» героини речь идет уже в начале пьесы, когда ее золовка Варвара, которая знает ее лучше, чем кто-либо из героев, называет Катерину «мудреной» (и позже «чудной»). По мере развития сюжета в пьесе усиливаются внутренние изменения в личности Катерины: «Она просто своя не своя сделалась»; «Глаза как у помешанной»; «Она ведь чудная какая-то у нас. От нее все станется!» (253). Н. Добролюбов, который видел первую постановку пьесы, писал о Катерине: «Она странная, сумасбродная, с точки зрения окружающих; но это потому, что она никак не может принять в себя их воззрений и наклонностей. Она берет от них материалы, потому что иначе взять их неоткуда; но не берет выводов, а ищет их сама, и часто приходит вовсе не к тому, на чем успокаиваются они»¹².

В ее диалогах с Варварой, которые служат для того, чтобы объяснить характер Катерины и ее положение в купеческой среде, показана неспособность героини скрывать или обманывать, так же как действовать по принуждению; оба эти качества необходимы для выживания в «темном царстве». Можно предположить, что отсутствие этих качеств составляет ее «фатальный недостаток»: ее неспособность и нежелание подчиняться правилам и соответствовать ожиданиям общества. Она непосредственна по природе, движима своими чувствами и эмоциями, инстинктивными и интуитивными по своей природе. Она становится жертвой своих желаний, которые достигают высшей точки в ее непротивлении половому влечению. (Показательно, что предмет ее страсти Борис сам является «чужим» в этом купеческом сообществе. Он только что прибыл из Москвы и является единственным героем в пьесе, одетым по западной городской моде):

Катерина. Обманывать-то я не умею, скрывать-то ничего не могу.

Варвара. Ну, а ведь без этого нельзя; ты вспомни, где ты живешь! У нас ведь дом на том держится. И я не обманщица была, да выучилась, когда нужно стало. Я вчера гуляла, так его видела, говорила с ним.

(...) *Варвара.* Ты какая-то мудреная, бог с тобой! А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было.

Катерина. Не хочу я так. Да и что хорошего! Уж я лучше буду терпеть, пока терпится.

Варвара. А не стерпится, что ж ты сделаешь?

Катерина. Что я сделаю?

Варвара. Да, что ты сделаешь?

Катерина. Что мне только захочется, то и сделаю.

Варвара. Сделай, попробуй, так тебя здесь заедят.

Катерина. Что мне! Я уйду, да и была такова.

Варвара. Куда ты уйдешь? Ты мужняя жена.

Катерина. Эх, Варя, не знаешь ты моего характера! Конечно, не дай бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хо-

чу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!

Молчание.

(344–345; 228-9)

Культурологи отмечают, что жертвоприношение и самопожертвование являются движущей силой культуры¹³. Согласно Рене Гираду (Rene Girard) жертва общества сохраняет единство с согражданами посредством своего страдания: «В любой сфере бытия или поведения ненормальность может служить критерием отбора тех, кого будут преследовать. Например, существует такое явление, как социальная аномальность; здесь норма определяется как нечто среднее... Особенности черты характера, в конечном счете, вызывают всеобщее неприятие в тот или иной момент...»¹⁴. Такие особенности могут включать физические (болезнь или безумие), моральные (чрезмерная порочность или добродетель), гендерные и возрастные (например, слабость женщин или молодежи), социальные и иные критерии (например, «каждая личность, испытывающая трудности в приспособлении, будь то человек пришлый из другой мест или иностранец... даже просто тот, кто прибыл последним»¹⁵). В «Стереотипах гонения» («Stereotypes of Persecution») Гирад утверждает, что «в конечном счете, гонители всегда убеждаются... что даже отдельный индивидуум, несмотря на его относительную слабость, является чрезвычайно опасным для всего общества»¹⁶. Известны попытки применения гирадовской теории «нахождения козла отпущения» к механизму, действующему в греческой трагедии и известному как «фармакос» («pharmakos»)¹⁷.

В таких обществах страх является одной из движущих сил. Страх пронизывает мир «Грозы», страх ощущают и угнетатели, и угнетенные. Например, Кабаниха, своенравная и тираничная, не только вызывает чувство страха у других, но испытывает его и сама. Наедине с собой она выражает предчувствие и опасение переменам в будущем: «Смех, да и только! Так-то вот старина-то и выводит-

ся... Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю. Ну, да уж хоть то хорошо, что не увижу ничего» (351; 233). В начале первого явления третьего действия суеверная странница Феклуша вселяет ужас, когда говорит Кабанихе о грядущем конце мира:

Феклуша. Последние времена, матушка Марфа Игнатьевна, последние, по всем приметам последние. Еще у вас в городе рай и тишина, а по другим городам так просто содом, матушка: шум, беготня, езда беспрестанная!.. Что за крайности, матушка! Сохрани господи от такой напасти!.. Тяжелые времена, матушка Марфа Игнатьевна, тяжелые. Уж и время-то стало в умаление приходиться... Дни-то и часы все те же как будто остались, а время-то, за наши грехи, все короче и короче делается. Вот что умные-то люди говорят.

Кабанова. И хуже этого, милая, будет.

Феклуша. Нам-то бы только не дожить до этого.

Кабанова. Может, и доживем (354–356; 236-7).

Кабаниха пытается запугать и вызвать послушание и страх у своей невестки Катерины и сына Тихона, призывая их соблюдать обычаи, следовать традиции и сохранять благочестие. Когда Тихону удастся избавиться от присутствия матери, он сравнивает это с отсутствием постоянного источника «страха», подобного грозе, нависшей над ним: «...с этакой-то неволи от какой хочешь красавицы жены убежишь!.. Да как знаю я теперича, что недели две никакой грозы над мной не будет, кандалов этих на ногах нет, так до жены ли мне?..» (348; 231).

Неоднократные появления полусумасшедшей барыни с двумя лакеями, одетой в черное и грозящей палкой, эмблемой ее власти, придают особый символический смысл событиям драмы. Ее загадочный язык и пророчества сродни предсказаниям оракулов или духовных лиц в греческой трагедии. В конце первого действия полусумасшедшая барыня с двумя лакеями вызывает страх и чувство вины у Катерины, грозя, что красота ведет к гибели:

Барыня. Вот красота-то куда ведет. (*Показывает на Волгу.*) Вот, вот, в самый омут.

Варвара улыбается.

Что смеетесь! Не радуйтесь! (*Стучит палкой.*) Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неуголимой. (*Уходя.*) Вон, вон куда красота-то ведет! (*Уходит.*)» (338; 223-4).

Бесстрашная Варвара замечает, что барыня пугает и других в городе и угрожает им палкой. Длинная речь полусумасшедшей барыни в конце четвертого действия в то время как разражается буря (379-380; 256), усиливает чувство вины Катерины, и оно выльется в публичном покаянии:

Барыня. Что прячешься? Нечего прятаться! Видно, боишься: умирать-то не хочется! Пожить хочется! Как не хотеться! — видишь, какая красавица. Ха-ха-ха! Красота! А ты молись Богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! [...] А кто отвечать будет? За все тебе отвечать придется. В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!

Катерина прячется.

Куда прячешься, глупая? От Бога-то не уйдешь!

Удар грома.

Все в огне гореть будете в неугасимом! (*Уходит.*)

Катерина. Ах! Умираю!

Варвара. Что ты мучаешься-то, в самом деле? Стань к сторонке да помолись: легче будет.

Катерина (подходит к стене и опускается на колени, потом быстро вскакивает). Ах! Ад! Ад! Геенна огненная!..

¹ См.: Dobrolyubov N. A. Realm of Darkness. The Works of A. Ostrovsky; A Ray of Light in the Realm of Darkness // The Thunderstorm. A drama in five acts by A. N. Ostrovsky. Selected Philosophical Essays. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1956. P. 218–373, 548–635. Впервые опубликована в «Современнике» (1860. Т. 83, №10, октябрь. С. 233–292). См также: Павлов

Н. Ф. «Гроза» (Драма в 5 действиях А. Н. Островского) // Современник, 1860, №1, 17 января, С. 12–16; №4, 7 февраля. С. 62–64. Здесь Павлов обвиняет Островского в том, что тот написал пьесу, место которой только в балагане. Избранную библиографию о творчестве Островского на английском языке см.: Aleksandr Nikolaevich Ostrovskii 1823–1886. Dramatist // Reference Guide to Russian Literature / Neil Cornwell (ed.) London, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. P. 606–607. См. также: Peace, R. A. N. Ostrovsky's The Thunderstorm: The Dramatization of Conceptual Ambivalence // The Modern Language Review. 1989. Vol. 84, №1, January. P. 99–110.

² Автором использованы следующие издания: Ostrovsky, A. N. Thunder // Four Russian Plays, translated from the Russian with an introduction by Joshua Cooper, Penguin Books, 1972. P. 319–394. (Трагедия Островского также переводилась как The Storm и The Thunderstorm.) Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. II. М., Искусство, 1974. С. 209–266. В скобках указаны страницы сначала выше обозначенного английского издания, затем — русского.

³ См.: Lotman Ju. M., Uspenskij B. A. The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture. The Semiotics of Russian Culture, Ann Arbor // Michigan Slavic Contributions. 1984. №11. P. 3–35.

⁴ Согласно методологии антрополога и теоретика культуры Клода Леви-Стросса (Claude Levi-Strauss) мифическое мышление тоже оперирует с точки зрения биполярной и бинарной оппозиций. Однако философ и постмодернистский деконструктивист Жак Деррида (Jacques Derrida) выступил с критикой и высказал сомнение в правильности системы, предложенной Леви-Строссом. Однако если говорить о греческой трагедии, можно согласиться с предположением, что функция мифа — «создавать противоречия в жизни человека, его взаимоотношениях с другим человеком в обществе и с природой во внешнем мире». См.: Segal, Ch. Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. P. 23.

⁵ См.: Op. cit. P. 21–47.

⁶ Попов А. Историко-литературное обозрение полемической литературы против латинян, М., 1875. С. 395. Цит. по: Соловьев А. В. Святая Русь (Очерк развития религиозно-общественной идеи): Сборник Русского Археологического Общества в Королевстве США, Белград, 1927. Репринт: Записки русской академической группы в США, Т. XXII, С. 33–77; 40.

⁷ Там же. С. 46.

⁸ Там же. С. 46–47.

⁹ Островский рассматривал работу над языком как систематичный креативный процесс. Язык для него был не «сочинением», а «творением». См.: Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 456. В процессе работы над своими пьесами он всегда произносил строки вслух и ставил себя на место актера, играющего эту роль. Это соответствовало его мнению, что драматургия создается главным образом для театра. Склад мышления драматурга проявляется посредством «тона» речи. Поэтический, разговорный язык его пьес о купечестве сродни языку, который использовали такие ирландские драматурги, как Синж (Synge) и О'Кэсей (O'Casey). Причина того, что пьесы Островского не стали популярными на английской сцене, по большей части заключается в том, что при переводе многое теряется. См. также: Zohrab, I. Problems of Translation: The Plays of A. N. Ostrovsky in English // Melbourne Slavonic Studies (now: Australian Slavonic and East European Studies). 1992. № 16. P. 43–86.

¹⁰ См.: Eliot, T. S. Selected Essays, 1917–1923. New York: Harcourt Brace and Co, 1932. Элиот считал чрезмерный реализм «главным недостатком драмы», у которой нет «формы, чтобы, так сказать, поймать полет духа в любой подходящий момент до того, как он расправит крылья и не закончит свой путь в бесплодном подобии реальности, как она воспринимается самым обыденным умом». Уместно заметить, что Элиот относился к реализму как к ограничению, так же как некоторые русские писатели

второй половины XIX века. См.: Зохраб, Ирэн. Островский и Достоевский // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука. 1988. С. 107–125.

¹¹ Многие постструктуралисты и постмодернисты ставили под сомнение обоснованность схемы отношений с позиции силы, функционирующих в каком-то заданном поле и характеризующих его. Таким образом, «другой» часто или совокупно, или индивидуально представляет собой отрицательную противоположность в деконструктивистском дискурсе. См. работы Мишеля Фуко (Michel Foucault), Жака Лакана (Jacques Lacan), Жака Деррида (Jacques Derrida), Ж. Ф. Лиотара (J. F. Lyotard) и др.

¹² А. Н. Островский в русской критике: сб. статей / Ж. И. Владыкина. М.: ОГИЗ, 1948. С. 250; или: Dobrolyubov. Op. cit. P. 611.

¹³ См. работы Рене Гирада (Rene Girard) и Вальтера Буркерта (Walter Burkert): Violent Origins, edited by Robert G. Hamerton-Kelly. Stanford (California): Stanford University Press, 1987; Girard, R. Things Hidden since the Foundation of the World. Stanford (California): Stanford University Press, 1987; Job the Victim of his People. Stanford (California): Stanford University Press, 1987; Violence and the Sacred. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.

¹⁴ Girard, R. The Scapegoat. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986. P. 18.

¹⁵ Ibid. P. 18–19.

¹⁶ Ibid. P. 12–23, 15.

¹⁷ Vernant, J. P. Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of «Oedipus Rex» // Vernant, J. P., Vidal-Naquet, P. Myth and Tragedy in Ancient Greece. New York: Zone Books, 1988. P. 113–140; Mitchell-Boyask, R. N. Dramatic Scapegoating: On the Uses and Abuses of Girard and Shakespearean Criticism // Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond / edited by M. S. Silk. Oxford: Clarendon Press, 1996. P. 426–237.

(Окончание следует)