

Министерство образования и науки Российской Федерации
Костромской государственной университет имени Н.А. Некрасова
Межрегиональный научный центр по изучению и сохранению
творческого наследия В.В. Розанова и П.А. Флоренского
Костромского государственного университета
имени Н.А. Некрасова
Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное учреждение культуры
«Государственный мемориальный и природный музей-заповедник
А.Н. Островского "Щельково"»

ЩЕЛЬКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2009

**А.Н. Островский
и русская драматургия**

Сборник статей

2011

ББК 83.3(2Рос=Рус)5–8 Островский Я43

Щ469

Печатается по решению редакционно-издательского совета Костромского государственного университета им Н.А. Некрасова и Ученого совета Федерального государственного учреждения культуры «Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А. Н. Островского “Щельково”»

Щельковские чтения 2009. А. Н. Островский и русская драматургия : сборник статей / науч. ред., сост. И. А. Едошина. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. – 276 с.

ISBN 978-5-7591-1217-4

В сборнике представлены работы ученых и краеведов, в которых рассматриваются разные аспекты творческой деятельности известного русского писателя, раскрываются особенности его эстетических взглядов, в частности, на природу драмы как особого рода художественной деятельности, исследуются специфические стороны образной системы его пьес. Особое место в сборнике уделено постижению драматургии А.Н. Островского в художественной культуре XIX века и современной ему драматургии.

Сборник предназначен для ученых, аспирантов, краеведов, студентов, а также для всех, кто интересуется вопросами отечественной культуры.

В художественном оформлении сборника использованы фотографии из фондов Государственного мемориального и природного музея-заповедника А. Н. Островского «Щельково».

ББК 83.3(2Рос=Рус)5–8 Островский Я43

© И. А. Едошина, составление, научная редакция, 2011.

© Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова, 2011.

© ФГУК Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А. Н. Островского «Щельково», 2011.

ISBN 978-5-7591-1217-4



**К ЮБИЛЕЮ «ГРОЗЫ»
А.Н. ОСТРОВСКОГО**

Я так люблю сцену, столько сделал для нее, и, наконец, что всего важнее - театр был единственной целью всей моей деятельности...

Александр Островский

И. А. Едошина

**«ГРОЗА» А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ:
КОНТЕКСТЫ И СМЫСЛЫ
(ПРЕМЬЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ
16 НОЯБРЯ 1859 ГОДА В МАЛОМ ТЕАТРЕ)**

Размышляя о связи пьесы с ее сценическим воплощением, профессор Б.В. Варнеке заметил: «Каждого драматурга познать и оценить можно лишь в том случае, если будет изучена судьба его пьес на сцене и приняты во внимание приемы истолкования его пьесы актерами, являющимися первыми обязательными комментаторами всякой пьесы»¹. Я совершенно убеждена в методологическом значении приведенного наблюдения, которое сегодня, увы, почти повсеместно игнорируется. Потому пьесу читают и анализируют как некий текст (видимо, подобный анализ квалифицируется как филологический), оставляя в полном забвении сценическую природу драмы. Может быть, для понимания какой-то определенной драматургии сцена не нужна вовсе, например, для «литературной» драмы. Но случай с Островским иной: он писал героев и персонажей своих пьес для бенефисов, он любил актеров, дружил с ними, доверял им, их творческой интуиции, хотя и предъявлял им подчас претензии. Многие герои и персонажи Островского почти что «списаны» с актеров. В частности, некоторые стороны (истовость веры, напевность речи: «У одной Любви Павловны Косицкой и на сцене слышал такую верную простонародную женскую речь», – писал А.А. Стахович²) в характеристике Катерины он буквально позаимствовал у актрисы Л.П. Никулиной-Косицкой³. А по замечанию С.Н. Дурылина, «Островский, зачиная пьесу и создавая образ, ощущает их сценическое бытие в Малом театре – как театре ему родном по творческой крови. Можно сказать, что эти образы до настоящего времени согреты сердцебиением тех артистов Малого театра, творческая индивидуальность которого включена Островским в живую личность его героев»⁴.

Подобный подход к созданию героев и персонажей довольно распространен во времена Островского, поскольку в XIX веке рус-

ский театр был актерским, что служило питательной почвой для появления удивительных, подчас редкостных талантов. Большой актер мог придать любому драматическому сочинению характер подлинного произведения искусства. Приведу один эпизод из Ап. Григорьева:

Трагик как Мочалов есть именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание. Он был целая эпоха – и стоял неизмеримо выше всех драматургов, которые для него писали роли. Он умел создавать высокопоэтические лица из самого жалкого хлама...⁵

Связь актеров с драматургией носила сущностный смысл. На мистический оттенок этой связи в свое время указал Н.И. Николаев, подметив удивительные временные совпадения спектакля по пьесе Островского «Не в свои сани не садись», представленного 18 февраля 1853 года на сцене Александринского театра в Петербурге, с судьбами актеров прежнего (до Островского) репертуара:

...накануне первого представления пьесы ушла со сцены в полном расцвете сил и таланта родоначальница целого поколения русских актеров, Вера Васильевна Самойлова. В день представления пьесы умер трагик Брянский, а через две недели скончался и самый главный столп древнего театрального благочестия – Василий Андреевич Каратыгин⁶. Русская сцена оказалась завоеванной почти без сопротивления⁷.

Сам Островский всегда осознавал органическую зависимость драматургического творчества от театра и актеров. В частности, размышляя о состоянии современного ему театра, он горестно замечал:

А так как пьесы пишутся для того, чтобы давать их на сцене, то автору, чтобы быть уверенным в успехе, нужно стало умышленно умять свой талант, стараться попадать в меру способностей артистов, выбирать и сюжеты и характеры помельче. В противном случае автор, во всю жизнь свою не знавший неуспеха, мог его дожидаться. Положение известных драматических писателей стало невыносимо тяжело: им приходилось или расстаться с своим высоким положением в литературе, давая жидкие произведения, по средствам плохих исполнителей, или писать пьесы с прежней силой, не принимая в расчет артистов, – и в таком случае видеть неуспех своих произведений и постепенно терять свою известность, приобретенную тяжелым и честным трудом. Ставить пьесы на театре, на котором ампула частью не замещены, а частью замещены дурно, – все равно, что

пианисту давать концерт на инструменте, в котором половина струн порвана, а в остальных много фальшивых⁸.

Не стало трагиков – перестали являться в литературе и исторические драмы (10, 172).

Со знанием дела Островский писал пьесы из актерской жизни, называл себя «душой театра» и был счастлив, получив возможность руководить репертуарной частью императорских театров. Потому пьесы Островского вряд ли следует только читать. Его пьесы, как минимум, надо видеть, а, как максимум, знать их сценическую историю, особенно тех спектаклей, которые были поставлены при жизни драматурга, которые он сам лично видел, к созданию которых имел прямое отношение.

Как известно, Островский руководил премьерными постановками «Грозы» и на Александринской сцене, и в Малом театре, но роли играли *разные* актеры. В частности, в Петербурге Катерину играла, полная поэзии и красоты⁹, Ф.А. Снеткова, о которой сам Островский писал, что талант ее был меньшим, нежели талант Савиной, а игра «не очень выразительная и несколько холодная, была исполнена изящества, непринужденной грации» (10, 209)¹⁰. Прибавьте к этому редкую красоту актрису, и вы получите петербургскую Катерину, которая не имела ничего общего с московской героиней Л.П. Никулиной-Косицкой, обладавшей обширным телом, говорившей народным языком, истовой православной прихожанкой, не взирая на все ее жизненные перипетии¹¹. По наблюдениям режиссера С. Соловьева, который одним из первых работал с Косицкой на московской сцене, ей были нужны роли, «которые не требовали бы благородства поз, изящества движений и вообще были бы без великосветского оттенка, но в которых преобладали бы чувства и простота формы»¹². Добавлю, Снеткова сыграла Катерину в 21 год, а Никулина-Косицкая – в 32 года.

Конечно, возникает вопрос, почему Островский поставил две *разные* «Грозы»? Но еще и в разное время: премьера «Грозы» на сцене Малого театра состоялась 16 ноября 1859 года, на сцене Александринского театра – 2 декабря 1859 года. Учитывая хорошее знание Островским актеров, временная и содержательная

разница между спектаклями не может носить случайный характер. Думается, что приоритетной для него была московская премьера, почему она и была первой. По разным причинам. Это и дружба с Садовским, который был буквально очарован драматургом, и сильное чувство к Косицкой, которая не могла ответить ему тем же, дорогой ему Малый театр, и самая Москва – родной и близкий Островскому мир, но мир этот был чужд умонастроению большей части просвещенного общества. Петербург олицетворял новые веяния, новую жизнь, которую полагали «рассчитать» и «вычислить» по разного свойства теориям, как собственного производства, так заимствованным в западной культуре. Изящная красавица Катерина Снетковой, разительно не похожая представительниц купеческого сословия, вполне соответствовала этим теориям.

В этой связи следует напомнить, что известные статьи Ап. Григорьева и Н. Добролюбова¹³ были написаны не только по прочтении пьесы¹⁴, изначально оба побывали на спектакле «Гроза». Причем Добролюбов видел постановку пьесы в Александринском театре, Ап. Григорьев смотрел «Грозу» сначала в этом же театре, а потом в Москве на сцене Малого театра. И статья его «После “Грозы”» написана не столько под впечатлением известной статьи Добролюбова об Островском, но, в первую очередь, под впечатлением московской постановки. Почему и называется «После “Грозы” Островского», которая словно очистила «темное царство», обширно исследованное Добролюбовым по предыдущим пьесам драматурга¹⁵. И уже *вслед* за Ап. Григорьевым Добролюбов пишет статью «Луч света в темном царстве». Я не уверена в том, что он написал бы статью с таким названием, если бы увидел пьесу на сцене Малого театра. Как, впрочем, вряд ли Добролюбов сумел прочесть «Грозу», отказавшись совсем от театральных впечатлений, особенно учитывая, что спектакль имел большой успех. Таким образом, Островский, кажется, *спровоцировал* Добролюбова изложить в статье и свою собственную задумку: представить гибельные, по его мнению, последствия устроения жизни «по теориям». Две Катерины на сцене выразили два пути в развитии русского общества, которое в итоге выбрало не

Островского, а Добролюбова с его призывом к «решительному делу».

Островский завершил работу над «Грозой» 9 октября 1859 года. Пьеса писалась для бенефиса актера Малого театра, любимца московской публики С.В. Васильева. Из воспоминаний Н.В. Рыкаловой:

Как только написал свою пьесу «Грозу» и наметил исполнителей, вскоре собрал нас всех на квартире у Никулиной-Косицкой и прочел свое произведение. Общее восхищение было чрезвычайно велико, все поздравляли знаменитого писателя, предрекая заранее успех пьесе и крепко пожимали счастливому автору руку. ... разошлись от Косицкой по домам, сохранив в памяти редкие минуты пережитых чувств от глубокой и захватывающей драмы¹⁶.

На репетиции по обычаям того времени была отведена неделя, Островский непосредственно руководил ими. М.С. Щепкин на первой репетиции «Грозы» ушел за кулисы, негодуя на Островского, который «всю сцену провонял полушубками»¹⁷.

Содержание репетиций заключалось в «разводке» актеров на сцене, в определении реплик «входов» и «уходов» со сцены. По наблюдению Лакшина, «в режиссеры шли обычно неудавшиеся артисты»¹⁸. И вновь случай с Островским – особый: он был в своих пьесах «главным постановщиком – в нынешнем понимании слова»¹⁹. Драматург старался объяснить актерам смысл их ролей, помогал расставить акценты в рисунке роли. В сценическом искусстве он разбирался великолепно. Именно по этой причине А.Ф. Писемский еще в 1855 году писал Островскому: «Бога ради, не откажи и прими участие в постановке (пьесы Писемского. – И.Е.): ты в этом толк знаешь, и тебе все знакомы артисты»²⁰.

По согласованию с драматургом были распределены роли:

Дикой – П.М. Садовский (41 г.)

Борис – И.Е. Чернышев (26 л.) (через некоторое время Н.И. Черкасов)

Кабанова – Н.В. Рыкалова (35 г.)

Тихон – С.В. Васильев (32 г.) (потом А.А. Рассказов)

Катерина – Л.П. Никулина-Косицкая (32 г.)

Варвара – В.В. Бороздина (Бороздина 1-я) (31 г.)

Кулигин – В.А. Дмитревский (39 л.)

Кудряш – В.Д. Ленский

Шапкин – А.А. Кремнев

Феклуша – С.П. Акимова (35 л.)

Глаша – Е.Г. Рябова (Рябова 2-я)

Барыня – Л.П. Златопольская

Я бы хотела обратить внимание на то, что в списке действующих лиц не обозначен их возраст, за исключением барыни с двумя лакеями, о которой написано: «старуха 70-ти лет, полусумасшедшая» (2, 209)²¹. Хотя в ближайших по времени написания предыдущих пьесах («В чужом пиру похмелье», «Не сошлись характерами», «Воспитанница») возраст героев и персонажей указывается. Сосчитав возраст актеров к моменту представления пьесы, я с удивлением обнаружила, что все основные роли отданы актерам, далеко не молодым, а по тогдашним понятиям и вовсе, что называется, «в возрасте». Особенно бросается в глаза возраст актрис, играющих главные роли: все практически ровесницы и всем за тридцать. Думаю, что это связано с возрастом Никулиной-Косицкой и Васильева. Оба – любимые актеры, с обоими драматург состоял в дружеском общении. Один – бенефициант, другая – возлюбленная. По возрасту они подходят друг другу, остальные (особенно женщины) соответственно должны были быть не моложе Косицкой. С другой стороны, Островский хотел поставить успешный спектакль, а таковым его могли сделать только талантливые и опытные актеры. Хотя в пьесе и Катерина, и Тихон, и Варвара явно молодые люди, которым едва ли исполнилось по двадцать лет.

Островский безошибочно распределил роли, поскольку, еще создавая пьесу, он заимствовал, как уже отмечалось, некоторые черты характеров у самих актеров.

В частности, роль Феклуши исполняла София Павловна Акимова, урожденная Ребристова (1824–1889)²². Эта актриса была счастлива в браке, хотя и жили они с мужем бедно. Акимова отличалась высоко нравственным поведением, не слишком характерным для ее круга. Своеобразие игры Акимовой заключалось в шаржировании. По замечанию А.Н. Баженова, она смешила во

что бы то ни стало, не разбирая средств. С особым удовольствием кричала на сцене благим матом. Любила поглумиться над ролью²³. В речах Феклуши угадываются и благочестие, и та степень необразованности, дремучести, которая рождает ироническое отношение. Амплуа комической старухи уже заложены в роли. Акимовой оставалось лишь представить ее зрителю, с чем она блестяще справилась на премьерном спектакле.

Восхищала Акимова. Ее игру рецензент определил как неподражаемую. Когда она говорит с глубоким вздохом, пишет он, «суди меня судья неправедный», Бог знает почему представляется воображаемый весь этот быт калиновских старообрядцев...²⁴

Дикой в исполнении Прова Садовского был колоритнейшей фигурой. Видевший его игру Д.А. Коропчевский называл Садовского создателем репертуара Островского, «которому этот репертуар всего более обязан своей славой»²⁵. Из воспоминаний Д.А. Коропчевского об игре Садовского на премьерном спектакле:

Это был не московский, а захолустный купец старого времени, командующий не только в своей семье, а и в целом городе, заставляющий всех гнуться по своему желанию, презирающий и осыпающий бранью каждого, кто имеет с ним какое-нибудь дело. Как ни груб Кит Китыч (из пьесы 1856 года «В чужом пиру похмелье». – *И.Е.*), а Дикой был еще грубее, лютее его; в нем было еще больше стихийной силы, он не огрызался, а набрасывался, гонялся за тем, кого он преследовал. Таков он был в короткой сцене с Борисом в 1-м действии и с Кулигиным в 4-м, несколько мягче он был только в сцене с Кабанихой. Глядя на него, действительно страшно делалось за тех, кто от него зависел. Лучшего олицетворения «жестоких нравов», чем этот внушающий всем ужас и ненависть старик, в старомодном картузе с большим козырьком и в длиннополом кафтане, как его играл Садовский, нельзя себе и представить!²⁶

Роль Бориса в премьерном спектакле играл драматург и актер-любитель Иван Егорович Чернышев (1833–1863). О нем ходили слухи, что он чуть ли не побочный сын графа Маркова²⁷. Чернышев был плодовитым автором водевилей и комедий, а как актер играл в основном злодеев. Однако, несмотря на страсть к алкоголю, он следил за тем, как выглядит, был недурен внешне и неплохо образован. Все эти положительные качества, правда, затем-

нялись склочным характером Чернышева. Думаю, в том числе и по этой причине в рецензиях на премьерный спектакль его актерская работа подверглась резкой критике²⁸.

Однако вряд ли Островский случайно дал эту роль Чернышеву. Здесь уместно вспомнить авторскую пометку к списку действующих лиц: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски». А о самом Борисе автор сообщает, что тот порядочно образован (2, 209). Чернышев идеально подходил для роли Бориса, почему и не вписывался в общий ансамбль: его персонаж и в пьесе находится отдельно, он словно из иного мира, далекого и недоступного, по какой-то случайности оказавшийся в чуждой ему купеческой (а шире – русской) жизни.

Роль Кабановой Марфы Игнатъевны играла блестящая актриса Надежда Васильевна Рыкалова (1824–1914). В свои 35 лет она уже исполняла роли классических старух. Будучи дочерью актеров (ее отец Василий Васильевич Рыкалов – актер-комик, мать Аграфена Гавриловна Степанова – красавица, наполовину гречанка, играла без особого успеха роли трагических героинь), она, тем не менее, приобщилась к сцене довольно поздно и только благодаря брату и сестре матери, которая категорически была против артистической карьеры дочери. Рыкалова была хороша собой, высока, стройна. Она держала экзамен на звание домашней учительницы, к которому ее готовил М.Н. Катков, успешно сдала экзамен профессору Московского университета Т.Н. Грановскому и И.И. Давыдову, даже поступила на службу в богатую семью Мельгуновых, но все-таки ушла в актрисы. Островскому был близок характерный талант Рыкаловой. Из ее воспоминаний узнаем:

Мне была прислана роль Кабанихи, но я, как назло, заболела за два дня до спектакля. Так как репетициями «Грозы» руководил сам А.Н. Островский, то ему во что бы то ни стало хотелось, чтобы роль, предназначавшаяся мне, не перешла бы ни к кому другому.

За день до представления я получила от А.Н. письмо, в котором он просил меня превозмочь болезнь и сыграть Кабаниху, хотя бы для одного раза.

Болезнь моя не была настолько серьезна, что я не могла бы встать с постели, и подумав, я рискнула поехать на репетицию.

Недомогание все еще продолжалось, но к утру следующего дня здоровье мое почти восстановилось.

Итак, я играла ответственную роль с одной всего репетиции²⁹.

А теперь обратимся к тому, как воспринимали ее игру современники:

Кабаниху она исполняла в буквальном смысле идеально. Она была олицетворением «Домостроя», аристократкой от купечества, носительницей их традиций. Умная, строгая, властная, убежденная, умеющая владеть собой, а потому всегда казавшаяся спокойной, Кабаниха – Рыкалова вела жизнь по раз установленным Канонам, от которых она ни на шаг не отступала. Представительная внешность матроны, скрипучий от природы голос, нудные, однотонные интонации, как капли за каплей равномерно падавшие на одно и то же место и способные даже камень проткнуть, как ржа железо – вот средства, которыми пользовалась Рыкалова при создании образа Кабанихи³⁰.

Как пишет С.Г. Кара-Мурза, «суеверный Островский молил лишь об одном, чтобы не говорили об этом самой Рыкаловой, иначе “она испортится”. Но Кабаниха не испортилась; менялись Катерины, Никулину-Косицкую сменила Федотова, Федотову Ермолова, Рыкалова неизменно оставалась Кабанихой и притом превосходная»³¹.

В интерпретации Рыкаловой Кабанова старшая не была ходульным в своей однозначности образом.

В первом акте она выходила на сцену сильная, властная, «кремьбаба», грозно произносила свои наставления сыну и невестке, потом, оставшись на сцене одна, вдруг вся менялась и становилась добродушной. Было ясно, что грозный вид – только маска, которую она носит для того, чтобы «поддержать порядок в доме». Кабанова сама знает, что будущее не за нею: «Ну да уж то хорошо, что не увижу ничего»³².

В роли Катерины, по мнению многих критиков, была превосходна Любовь Павловна Никулина-Косицкая (1827–1868), актриса, которой Островский был увлечен глубоко и серьезно. С.В. Максимов в очерке об Островском писал: «Л.П. Косицкая, много уже потратившая сил на слезливых ролях искусственных французских мелодрам, ...воспрянула в жизненной поэтической Катерине (в “Грозе”). Здесь она очаровала самого автора...»³³ Н. Берг пе-

редает, что последний монолог Катерины Островский вообще записал со слов самой актрисы³⁴. А Б.В. Варнеке считает, что воспоминания Косицкой, опубликованные в «Русской старине» (1879. №№ 1–3), «изобличают во многом сходство Катерины с душой... артистки. Поэтический мистицизм – ее основная черта. ...Вся она пропитана глубочайшей религиозностью»³⁵.

Из воспоминаний Н.В. Рыкаловой:

«Катерина» – ничего подобного никогда не было, хотя играла уже немолодая, но хорошо гримировалась, вся душа выливалась, в последнем действии и в первом особенно хорош рассказ, чувствовалось, что и сама это переживала, русский костюм шел к ней замечательно. ...играла душой³⁶.

Роль Варвары играла одна из любимейших учениц Островского – Варвара Васильевна Бороздина (1828–1866), у которой была сестра, тоже актриса и с той же фамилией, потому их различали как Бороздина 1-я и Бороздина 2-я. В.В. Бороздина была первая. Она получила театральное образование, была принята в труппу Малого театра. «Красивая, стройная, с прекрасным голосом, она сразу объявилась любимицей публики»³⁷. Затем Бороздина уехала сначала в Харьков, потом в Киев, где вышла замуж за Пино, главного машиниста театра³⁸. Овдовев, она вернулась в Москву в 1855 году.

Из воспоминаний Н.В. Рыкаловой:

Роль Варвары играла Бороздина. Эта роль была коронной и как нельзя более подходила к ее средствам: в ее исполнении всегда много ума, развязности, страстности и кокетства, а последние качества присущи Варваре. Наилучшая сцена в ее исполнении была в 3 действии, когда Варвара, пресыщенная наслаждениями, прислоняясь к спине отвернувшегося от нее Кудряша, спрашивает, который час и затем с песней уходит со свидания. Это пение клало яркие поэтические черты на всю эту прекрасную сцену ночного гуляния на берегу Волги³⁹.

А это восприятие рецензента, явно либерально настроенного:

С большой яркостью и заразительной веселостью играла Бороздина Варвару... Варвара – истинно протестующее начало... Варварами может перестроиться в будущее «Темное царство», далеко не ограниченное пределами Замоскворечья⁴⁰.

Кулигина играл Владимир Александрович Дмитриевский (Де-метр) (скончался 22 января 1871 г.), родом из дворян Казанской

губернии. Его талант не обладал особой яркостью, но он стремился создать на сцене «живое лицо». М.П. Садовский указывает на одну особенность актера: «За Дмитревским водился страшный недостаток, – он мог говорить на сцене только стоя или сидя, на ходу уже не мог сказать слова»⁴¹. Вот почему уже в первом явлении первого действия в ремарке читаем: «К у л и г и н сидит (выделено мной. – *И.Е.*) на скамейке и смотрит за реку» (2, 210).

В.А. Михайловский сообщает:

Дмитревский был актер умный и необыкновенно добросовестный. ...Жизненная правда и естественность были отличительными чертами его творчества. ...Как человек, он был добрейшей души, благороднейший, чуждый всяких закулисных дрызг. Мало общительный по характеру, он вел замкнутую жизнь, редко бывал в обществе, все время посвящая театру и некоторым техническим занятиям. Кабинет его был полон различных инструментов, рисунков и моделей⁴².

Как видим, и в этом случае Островский ориентировался на особенности личности актера, используя его интерес к технике, специфику характера. Потому Кулигин в пьесе интеллигентен, мудр и располагает к себе. Острый ум «самоучки-механика» (Кулигина) способен увидеть характерные стороны окружающего мира и передать их в образной форме, его мечта стихами все изобразить, старинными: «поначитался-таки Ломоносова, Державина...» (2, 215).

И, наконец, об исполнителе роли Тихона – Сергее Васильевиче Васильеве (1827–1862). Стахович, видевший игру Васильева, оценивал ее высоко:

Позволю себе сказать одно: в то незабвенное время пятидесятых годов, когда на сцене Малого театра блистали такие первой величины звезды, что каждая из них была бы теперь солнцем, Сергей Васильев занимал, после Садовского, первое место, и едва ли ему было более сорока лет, когда он ослеп и сошел со сцены. Что бы еще мог создать Васильев?⁴³

Как это ни покажется сегодня странным, но именно Тихон привлек внимание зрителей и рецензентов. Один из лучших, на мой взгляд, откликов на премьерный спектакль с Васильевым в роли Тихона принадлежит Д.А. Коропчевскому, потому приведу нужный фрагмент почти целиком:

Но эти, а отчасти и другие роли Васильева заслоняются для меня исполнением роли Тихона Кабанова, которую можно назвать венцом всех «созданий» его. Она неизгладимо врезалась у меня в памяти, и я могу говорить о ней, как будто вчера видел ее.

... У Васильева Тихон выходил глубоко драматической личностью. Он был забит и обезличен, но и мысль, и чувство в нем были только заглушены, а не убиты. Он внушал сожаление к себе, превышавшее даже симпатию зрителя к Катерине. Катерина жила отвлеченной, мистической, но все же высшей жизнью, в сравнении с окружающими; страстная душа ее, обращенная до тех пор к неземному миру, на несколько дней наполнилась настоящей земной страстью; эта страсть сожгла ее... Тихон не знал никаких душевных порывов, вечно подавленный суровым деспотизмом матери, он только и думал о том, как бы, хотя на короткое время, вырваться на волю; но волю он понимал лишь как пьянство и разгул. И все-таки в сердце его была своего рода святыня – любовь к жене; прикосновение к этой святыне грубой рукой матери поднимало в нем человеческое, чистое чувство. Он страдал в эти минуты тем больше, чем больше ему нужно было усилий, чтобы сбросить неослабный, привычный гнет, лежавший на нем. Эта внутренняя, полусознательная, безысходная мука в душе Кабанова выступала так ярко в игре Васильева, что заставляла зрителя не смеяться, а плакать над Тихоном.

В первом акте, в сцене поучения, какое ему читает Кабаниха, он имел вид измученного, обессиленного человека. Заметно было, что придирки матери и вечные повторения правил о покорности родителям довели его до изнеможения, и он может только автоматически подтверждать свою почтительность. Только когда мать касалась его жены, Тихон настораживался и оживлялся, как это бывает, когда затрагивают самое чувствительное место души. Уже этого диалога было достаточно для характеристики Кабанова... В следующей коротенькой сцене, когда он урывался от жены и сестры, чтобы выпить у Дикого, он давал видеть человека, который спешит туда не ради веселья, а чтобы хотя на минуту забыться и почувствовать себя свободным. Своим бойким ответом сестре: «Угадала, брат» он вызывает смех публики, но под этой удалью чувствовалось что-то невеселое, щемящее душу. ... уже первым актом Кабанов заслуживал глубокое сожаление... Во втором действии еще виднее было, как в нем боролись три различных чувства и как борьба эта была мучительна для него. Это были привычный, сросшийся с ним страх перед матерью, теплая, даже горячая привязанность к жене и неудержимое стремление побыть хотя бы

недолго на своей воле, почувствовать себя... человеком... Нога привязанности к жене звучала сильнее, заметнее прочих. Он искренне и глубоко страдал, когда мать заставляла его «приказывать» жене; видно было, какого труда стоило ему каждое слово, каждый незаслуженный нравственный удар, который он, повинувшись непреодолимой для него воле, должен был наносить любимой женщине. Как сердечно просил он у нее прощения за «обиду», когда остался с нею вдвоем! Как изумлялся он ее порыву, когда она упрашивала его взять ее с собою! Как твердо он отказывался взять с нее клятву, не желая ничем связывать ее! Как мучительно было ему исполнение обряда земного поклона, который Катерина должна была выполнить по требованию свекрови! Как в этой немой сцене чувствовались мука и досада, наполнявшие его душу!.. В четвертом действии, когда Кабаниха уже не спускает глаз с растревоженной, испуганной Катерины, Тихон нежно, то лаской, то шуткой старался ободрить ее. Когда у нее готово было сорваться признание, когда она уже выговаривала первые слова, он не думал о себе, о нанесенном ему оскорблении, он заботился только о ней, о том, что она может жестоко потерпеть от матери. И даже, когда признание было произнесено, он, слыша рыдания жены, забывал о себе и хотел только ее успокоить и приголубить. Тихо, жалобно разговаривал он с Кулигиным, рассказывая ему о расстройстве семьи. Голова его, не привыкшая думать по-своему, отказывалась осмыслить постигшую его беду, найти из нее выход. Он не сердился на жену, он жалел ее и только жаловался на мать, что она стояла между ними, не позволяя ему простить ее. Тревога о жене брала верх над его страхом, и в нем проснулась настоящая энергия, когда он вместе с другими искал Катерину. На него страшно было смотреть, когда он, переживая смертельную муку, вырывался из рук матери. Не столько словами, сколько жестами, мимикой, он боролся с матерью и умолял ее отпустить его. Последний крик его: «Маменька! вы ее погубили!» был ужасен; он потрясал и потом долго преследовал зрителя.

<...> На первом представлении «Грозы» (в бенефис Васильева, 16-го ноября 1859 года) мне пришлось сидеть в «купонах»⁴⁴ рядом с молодым провинциальным купцом... Это был здоровый, крепкий человек лет тридцати, без всяких признаков болезненности или нервности. Когда началось представление, я смотрел на сцену, не думая о своем соседе. Но вскоре он привлек мое внимание сильнейшим участием, какое он принимал в происходящем на сцене. Мне никогда не приходилось видеть так наглядно, как талант драматурга может захватывать сразу, покорять себе зрителя. Мой сосед был поражен, ошеломлен тем, что видел на сцене; он весь обратился

в слух, и у него вырывались только короткие, ни к кому не обращенные восклицания вполголоса: «Боже мой, правда-то какая! Где они это видели? Откуда они это знают?»... И я замечал в течение всей пьесы, что наибольший подъем чувства, наибольшее волнение в этом живом представителе «темного царства» вызывали не монологи Катерины, не сцены с Борисом, не речи Кулигина, а все, что говорил и делал Тихон (Васильев). К нему приковано было все внимание моего купца: с ним, в его лице он переживал всю происходившую на глазах его драму и переживал ее непосредственное, сильнее, чем все мы, молодые и старые, привычные зрители Малого театра. В такой сцене, которая трогала нас, но ни у кого не вызывала слез, в сцене прощания Тихона с женой и матерью перед отъездом (во 2-ом действии), купец мой разразился громкими рыданиями. <...> Эта незаметная, почти молчаливая сцена, происходившая рядом со мною в полутьме «купонов» параллельно действию, развертывавшемуся за рампой, закончила, закрепила мое впечатление: она «доказала» мне, что я не увлекся Васильевым, что он действительно силою своего необычайного таланта, в сложной, прекрасной драме Островского мог выдвинуть на первый план незначительную, по-видимому, личность Тихона Кабанова и заслонить ею и Катерину (которую играла несколько устаревшая, но хорошая актриса Никулина-Косицкая), и Кабаниху, и Дикого-Садовского и проч.

Исполнение Кабанова Васильевым казалось настолько естественным и правдивым, что в нем нельзя было заметить ничего произвольного, навязанного замыслу автора. Кабанов в этом исполнении не был ни глупым, ни достойным презрения; он вызывал только сожаление и сочувствие. Достаточно, как мне кажется, внимательно прочесть роль Тихона, взвесить все, что он говорит, вдуматься в его положение, разобрать значение авторских ремарок, чтобы понять, насколько исполнение Васильевым этого лица приближалось к пониманию его автором⁴⁵.

«Гроза» была хорошо сыграна и прекрасно принята зрителями. Надо заметить, что сам Островский в день премьеры обычно волновался, переживая, как будет воспринято его новое детище. Из воспоминаний М.И. Писарева:

Во время первого представления своих пьес Александр Николаевич страшно волновался и никогда не сидел в зрительном зале. Бледный и раскрасневший, он бродил за кулисами, переходя с одной стороны сцены на другую, шепча что-то, принужденно улыбаясь и невпопад отвечая на вопросы. Если пьеса имела успех, то на шестом-седьмом представлении Александр Николаевич шел в кресла смотреть...⁴⁶

Но вот в премьеру «Грозы» А.М. Африканову, капельдинеру Малого театра, Островский запомнился иным:

В директорской ложе сидел в тот вечер сам автор А.Н. Островский. Как сейчас вижу: выбежит на минуту из ложи в коридор, передернет нервно плечами и снова скроется. Это было перед началом спектакля, а уж как кончился первый акт и стали кричать «автора» и громко аплодировать, А.Н. сделался таким сумеречным. Я ему в ложу воду в стакане приносил. В антрактах публика горячо так обсуждала пьесу, некоторые даже громко спорили⁴⁷.

Таким образом, представленная реконструкция игры актеров в «Грозе» позволяет скорректировать акценты в понимании героев и персонажей пьесы. Перед исследователями открываются сценические контексты пьесы, вне постижения которых вряд ли возможно приблизиться к авторскому замыслу. Через игру актеров проявляется еще одна особенность драматического текста, на которую в свое время указал В.В. Розанов:

...инсценирование (постановка на сцене), в своей необыкновенной яркости, страшно подчеркивает текст словесного творения. Слова точно приобретают растяжение, будучи соединены с действием, с картиною, сопровождаемые музыкой и зрелищем⁴⁸.

Примечания

¹ Варнеке Б.В. А.Н. Островский и сценические исполнители // Творчество А.Н. Островского. Юбилейный сборник / под ред. С.К. Шамбинаго. М.; Л., 1923. С. 171.

² Стахович А.А. Ключки воспоминаний. М., 1904. С. 254.

³ В частности, Б.В. Варнеке писал: «Л.П. Косицкая помогла успеху пьесы на сцене. Позволительно думать, что не меньше она помогла драматургу и в самую полосу его работы над пьесой, когда ее характер послужил основным образцом для его создания Катерины». – Варнеке Б.В. А.Н. Островский и сценические исполнители // Творчество А.Н. Островского. Юбилейный сборник / под ред. С.К. Шамбинаго. М.; Л., 1923. С. 181.

⁴ Дурьлин С.Н. Островский на сцене Московского Малого театра. Л.; М.: ВТО, 1938. С. 15.

⁵ Григорьев Ап. Воспоминания / издание подгот. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 1988. С. 276.

⁶ Романтически-приподнятая манера исполнения уходила в прошлое еще до постановок пьес Островского, на что указал еще в 1845 году

Ап. Григорьев, делясь с читателями своими впечатлениями от постановки «Гамлета» Шекспира на Александринской сцене и Каратыгина в роли датского принца: «Но вот начался пятый акт. Боже! Как смешны и жалки казались мне эти намалеванные декорации, эта луна на проволоке, эти деревянные могилы, этот рисующийся Гамлет, не удостоивающий даже взять в руки черепа и поднимающий его на мече, этот смешно-плачевный тон восклицания “Бедный Йорик!” Как гадки были мне те люди, которые в силах смеяться глупым, животненным смехом над страшными, леденящими душу речами могильщиков, когда и эти речи, и появление на кладбище Гамлета с его вопросами о жизни и смерти, и погребение светлой, чистой Офелии, и вырвавшаяся наружу любовь к ней Гамлета – все наполняет сердце страданием невыносимым, после которого так понятно становится примирение смерти... И как сказаны были эти слова актером, о мой Боже! Мне стало слишком скверно... Я ушел и не дождался смерти Гамлета...» – *Григорьев Ап.* Воспоминания / изд. подгот. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 1988. С. 176.

⁷ *Николаев Н.И.* А.Н. Островский и его значение в русском театре // Театр и искусство. 1911. № 23. С. 458.

⁸ *Островский А.Н.* Полное собр. соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 10. С. 203–204. Далее все цитаты даются по этому изданию, в скобках указываются номер тома и страницы.

⁹ *Ник[олаев?].* «Гроза» на сцене // Театр. 1909. № 528. 15–16 ноября. С. 11. Здесь же: «Через несколько лет, в 1863 г., Ф.А. Снеткова в той же роли, сыгранной в бенефис, простилась с Петербургом, и совсем со сценою. Выйдя замуж, молодою, лет 27-ми, Ф.А. Снеткова оставила театр, где так быстро взошла ее звезда, где ждало ее самое славное будущее и где Катерина дала ей одну из очень громких побед».

¹⁰ Для сравнения из статьи Добролюбова о Катерине: «...у Катерины, как личности непосредственной, живой, все делается по влечению натуры, без отчетливого сознания... Бедная девочка, не получившая широкого теоретического образования...» – *Добролюбов Н.А.* Луч света в темном царстве // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. / под общ. ред. Б.И. Бурсова, А.И. Груздева, В.В. Жданова и др. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 344. (Замечу: а получи Катерина Снетковой «широкое теоретическое образование», пошла бы в подружки к самому Добролюбову). Совершенно справедливо указано в комментариях к этой статье, что «образ Катерины получил для Добролюбова символическое значение...» – Там же. С. 539.

¹¹ Подробнее о Катерине Никулиной-Косицкой см.: *Куликова К. Ф.* Л.П. Никулина-Косицкая. Л.: Искусство, 1970. С. 191–203; *Мясникова Е. С.* Островский и Л.П. Никулина-Косицкая // А.Н. Островский. Литературное наследство. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 2 / ред. В.Г. Базанов, Д.Д. Благой, А.Н. Дубовиков и др. М.: Наука, 1974. С. 122–129.

¹² *Соловьев С.* Отрывки из памятной книжки отставного режиссера // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895/1896. Приложения. Кн. 1-я. СПб., 1896. С. 149.

¹³ *Добролюбов Н.А.* «Темное царство» // Современник. 1859. №№ 7 (июль), 9 (сентябрь); *Добролюбов Н.А.* Луч света в темном царстве («Гроза»). Драма в пяти действиях А.Н. Островского. СПб., 1860) // Современник. 1860. № 10 (октябрь); *Григорьев Ап.* После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Русский мир. 1860, №№ 5 (16 января), 6 (20 января), 9 (30 января), 11 (6 февраля).

¹⁴ «Гроза» впервые была опубликована в конце января 1860 года в «Библиотеке для чтения», позднее отдельным изданием – в Санкт-Петербурге в 1860 году в типографии Карла Вульфа.

¹⁵ Позволю себе предположить, что подзаголовок в этой статье Ап. Григорьева – «Письма Ивану Сергеевичу Тургеневу» – указывает на общность их восприятия личности Добролюбова, за которым закрепилось прозвище «очковая змея». Думаю, что Островский относился к Добролюбову приблизительно так же. Во всяком случае, мне не удалось найти у самого Островского свидетельств того, что «статья Добролюбова были для Островского большим душевным событием», как утверждает известный, я бы сказала, «канонизированный» исследователь жизни и творчества драматурга. – *Лакишин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1976. С. 365.

¹⁶ «Гроза» на сцене // Театр. 1909. № 528. 15–16 ноября. С. 12.

¹⁷ *Захарьин И.Н.* Артистическая жизнь Москвы в 70 гг. // Исторический вестник. 1902. XI. С. 508–509.

¹⁸ *Лакишин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1976. С. 346.

¹⁹ Там же.

²⁰ Неизданные письма к А.Н. Островскому / пригот. к печати М.Д. Прыгунов, Ю.А. Бахрушин, Н.А. Бродский. М.; Л.: Academia, 1932. С. 456.

²¹ К сожалению, в ГЦТМ документы, из которых можно было бы почерпнуть сведения о Златопольской, игравшей эту роль, находились на момент работы написания этой статьи на реставрации. То же самое касается Кремнева, Рябовой.

²² Она всегда специально подчеркивала, что на роль Феклуши была назначена по желанию Островского. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Л. ф. (С.А. Чернявского, режиссера Малого театра) 299. Д. 18. Л. 1.

²³ Цит. по: *Ярцев А.А.* Записки / ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 324. Д. 132. Лл. 28–29.

²⁴ «Гроза» на сцене // Театр. 1909. № 528. 15–16 ноября. С. 11.

²⁵ *Коротчевский Д.А.* Пров Михайлович Садовский. Из «Воспоминаний о Московском театре» // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894/1895 г. Приложения. Книга 2-я. СПб., 1895. С. 50.

²⁶ Там же. С. 31–32. Некоторые характеристики игры Садовского см. в кн.: *Полякова Е.И.* Садовские. М.: Искусство, 1986. С. 128–130.

²⁷ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 172. Д. 372; Ф. 324. Д. 133.

²⁸ См.: *А. П-ий (Пальховский)*. «Гроза», драма А.Н. Островского // Московский Вестник. 1859. № 49; *Дараган М.И.* «Гроза», драма г. Островского // Русская газета. 1895. № 8 (23 декабря); *Павлов Н.Ф.* Разбор драмы г. Островского «Гроза» // Наше время. 1860. № 1; *Н. Н-ский*. Новая драма г. Островского // Московские ведомости. 1860. № 1 (1 января).

²⁹ «Гроза» на сцене // Театр. 1909. № 528. 15–16 ноября. С. 12.

³⁰ *Юрьев Ю.М.* Записки: В 3 ч. Ч. 1 / ред. и вступ. статья Евг. Кузнецова. Л.; М.: 1948. С. 116.

³¹ *Кара-Мурза С.Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. 1891–1924. М.: Издание автора, 1924. С. 25.

³² *Лобанов М.* Островский. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 141.

³³ *Максимов С.В.* А.Н. Островский. (По воспоминаниям) // Драматические сочинения А.Н. Островского, Н.Я. Соловьева и П.М. Невежина / со вступ. статьей С.В. Максимова «А.Н. Островский по моим воспоминаниям». Т. 1. СПб.: Книгоиздательское Товарищество «Просвещение». Б/д. С. 130.

³⁴ Русская старина. 1884. № 6. С. 656.

³⁵ *Варнеке Б.В.* А.Н. Островский и сценические исполнители // Творчество А.Н. Островского. Юбилейный сборник / под ред. С.К. Шамбинаго. М.; Л., 1923. С. 180–181.

³⁶ Из рассказов Рыкаловой Надежды Васильевны, записанных Ярцевым Алексеем Алексеевичем со слов Н.В. Рыкаловой / ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 324. Д. 133. Лл. 14, 14 об.

³⁷ Из рассказов Рыкаловой Надежды Васильевны, записанных Ярцевым Алексеем Алексеевичем со слов Н.В. Рыкаловой / ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 324. Д. 133. Л. 38.

³⁸ По воспоминаниям С. Соловьева, «он был человек очень умный, хорошо образованный и специально изучивший механику; в своих работах он ничего не делал на авось, но всегда с строгим математическим расчетом. – от того-то при нем представления волшебных пьес почти никогда не сопровождалось несчастными случаями; все машины его отличались новизной вымысла, грациозной формой, легкостью и прочностью. Очень жаль. Что смерть очень рано отняла у театра этого весьма полезного деятеля». – *Соловьев С.* Отрывки из памятной книжки отставного режиссера // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895/1896. Приложения. Кн. 1-я. СПб., 1896. С. 125.

³⁹ Из рассказов Рыкаловой Надежды Васильевны, записанных Ярцевым Алексеем Алексеевичем со слов Н.В. Рыкаловой / ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 324. Д. 133. Л. 38.

⁴⁰ «Гроза» на сцене // Театр. 1909. № 528. 15–16 ноября. С. 11.

⁴¹ *Садовский М.П.* Записки (конец 60 – 70-е годы) / ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 240. Д. 705. Л. 17 об.

⁴² ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 172. Д. 309. Лл. 8–9.

⁴³ *Стахович А.А.* Ключки воспоминаний. М., 1904. С. 110.

⁴⁴ Театральная ложа, в которую билеты продавались отдельно на каждое место.

⁴⁵ *Корочевский Д.А.* Сергей Васильевич Васильев. Из «Воспоминаний о Московском театре» // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895/1896 гг. Приложения. Кн. 3-я. СПб., 1897. С. 12–15.

⁴⁶ Странички воспоминаний об А.Н. Островском [Е.К.] // Театр и искусство. 1911. № 22. С. 446.

⁴⁷ «Гроза» на сцене // Театр. 1909. № 528. 15–16 ноября. С. 13.

⁴⁸ *Розанов В.В.* Что сказал Тезею Эдип? (Тайна сфинкса) // Розанов В.В. Собрание сочинений. Во дворе язычников / под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1999. С. 287.

О. В. Зырянов

**«ГРОЗА» А. Н. ОСТРОВСКОГО
В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ
(к вопросу о гендерном аспекте
трагедийной коллизии)**

Полуторавековой юбилей литературного произведения (в нашем случае пьесы «Гроза») – казалось бы, достойный временной рубеж, позволяющий рассмотреть ее в контексте «большого времени» (термин М.М. Бахтина), в перспективе глобальных задач исторической поэтики. Обнаруживающиеся при этом «странные сближения», какими бы отдаленными, на первый взгляд, они ни казались, не должны смущать. К такой достаточно «свободной» ассоциативной параллели следовало бы отнести сближение пьесы «Гроза» А.Н. Островского с традицией классицистического и предромантического театра и, прежде всего, с «Вадимом Новгородским» Я.Б. Княжнина и «Фингалом» В.А. Озерова. Закономерную логику подобного сближения мы попытаемся обосновать в данной статье.

Может показаться, что «народная трагедия» Островского, взятая из сферы частного быта, безнадежно далеко отстоит от классицистического театра и жанровой традиции высокой политической трагедии. Напомним, что чаще всего текст «Вадима Новгородского» Я.Б. Княжнина привлекается для уяснения эволюции жанра русской исторической трагедии (от «Дмитрия Самозванца» А.П. Сумарокова до «Бориса Годунова» А.С. Пушкина), а также осмысления политической концепции, например, поэтов-декабристов, их предшественников и последователей. Но в нашем случае (скажем об этом со всей определенностью) речь пойдет не об идеологических основах трагедийного конфликта, разыгрываемого в пьесе, прежде всего, мужскими персонажами (с одной стороны, посадник и полководец Вадим Новгородский, с другой – Новгородский князь Рурик), а о трагическом положении женского персонажа – Рамиды (дочери посадника Вадима), т. е. о *гендерном аспекте* самой трагедийной коллизии.

Положение героини в силу ее особого статуса – дочери Вадима и одновременно возлюбленной Рурика – оказывается особенно непреодолимым в своем трагизме. Об этом же свидетельствуют и монологи героини, ориентированные на ситуацию Гамлета, и сама проблема самоубийства – центральная для разрешения исходного трагического конфликта. Если мужские герои в пьесе Княжнина заняты решением исключительно политических вопросов (предпочтение монархического или республиканского типа правления) и в этом противостоянии идей могут доходить (и доходят) до очевидного фанатизма, то женский персонаж (в этом состоит важнейшая гендерная особенность трагедийной коллизии) выдвигает на первый план природу экзистенциального конфликта (ср.: «На то ль герои вы, чтоб только истребляться?..»¹)

Действительно, образ Вадима поражает своей фанатической преданностью одной идее. «Одна, но пламенная страсть» съедает его изнутри, имя этой страсти – стремление к свободе, понимаемое героем как фундамент чести и достоинства человеческой личности. Герой обосновывает своего рода *онтологию свободы* – идею того, что принципиально отличает человека от животного:

Так должно на богов нам только полагаться

И в стаде человек без славы пресмыкаться?

Но боги дали нам свободу возвратить:

И сердце – чтоб дерзать, и руку – чтоб разить! (с. 102)

В другом месте Вадим прямо признается: «Что может нас терзать, коль слава предстоит?» (с. 117) В этом утверждении героя при желании можно обнаружить то, что применительно к пушкинской поэме «Цыганы» было точно охарактеризовано как «трагически-недоуменное противоречие» (М.И. Каган): герой Алеко, все время стремившийся к свободе, мечтал именно о счастье; что касается Вадима Новгородского, то этот герой-гражданин выше счастья ставит честь и славу. Во имя вожделенной свободы (читай: славы) он готов пожертвовать буквально всем на своем пути: и личным счастьем, благополучием семьи, и собственной жизнью, равно как счастьем и жизнью дочери Рамиды.

В несколько ином положении находится правитель Рурик. Поначалу в нем подчеркиваются черты обожествленного героя. Ср. слова Рамиды в начале 2-го действия:

Коль может человек подобен быть богам,
Конечно, Рурик им единый только равен... (с. 108).

Но, как мы узнаем позднее, ничто человеческое герою не чуждо и в обожествленном герое приоткрываются чисто человеческие черты, вплоть до некоторых душевных слабостей. Так, высочайшей ценностью для Рурика выступает все-таки не политическая амбиция, или тщеславие, а счастье, которое вряд ли гарантируется достижением высоких и абстрактных политических целей. Ср: «Я счастливым себя еще не почитаю» (с. 111). Отсюда и основной психологический конфликт в душе Рурика:

Искоренно любви из сердца всю отраву.
Мне должно сохранить приобретенну славу,
И не любовником – монархом здесь пребыть,
И имя даже сей Рамиды позабыть;
Мне должно одолеть толь гнусное терзанье... (с. 125)

В этом контексте Рамида также являет собой глубоко противоречивую и страдающую натуру, предстает как носительница традиционного (по крайней мере, для европейского классицизма) психологического конфликта, который в душе героини сводится к противостоянию (борению с переменным успехом) долга и страсти. Для начала приведем признание самой Рамиды, обращенное к напернице Селене:

Селена! все мое почувствуй ты терзанье!
О доля лютая! о, страшно состоянье!
О, долг, долг варварский! мне должно жизнь хранить
И не для Рурика, а для иного жить,
Мне должно, как врага, того возненавидеть,
В ком дух плененный мой привлек блаженство видеть... (с. 121)

Показательно также следующее откровение героини перед лицом Рурика:

Ах, что я делаю?.. Рассудок погубя,
Стремлю смятенный дух в сладчайше иступленье.
Все то, что льстило мне, все стало преступленье. (с. 124)

Не случайно именно любовное объяснение Рамиды и Рурика (4-е действие) составляет кульминацию пьесы. Два равнодостоинных героя в своих диалогических репликах (психологическом дуэте) не столько корят друг друга, сколько ропщут на свою несчастную судьбу. Из уст Рамиды это звучит так:

Я чувствую твой долг, как горько ни стоною;
Я, плача, не тебя, но рок мой обвиняю!
Могу ль порочить то, что, честь твою храня,
Ты славе жертвуешь несчастную меня.
Виновна в том моей судьбины непреложность!
Почувствуй же и ты мою священну должность
И, чести следуя, не воспрещай мне в том! (с. 139)

Показательно, что сценическому монологу Рамиды отводится в пьесе отдельное явление последнего, заключительного, пятого действия. И здесь во всеуслышание героиня произносит уже цитируемую нами подытоживающую фразу, задающую иную (экзистенциальную по своей природе) точку зрения на проблему мужской «геройности»: «На то ль герои вы, чтоб только истребляться?..» Потому и сам акт самоубийства Рамиды, предвещающий самоубийство ее отца, воспринимается не как идеологическая акция, а как единственно возможный в создавшихся обстоятельствах для самой героини исход из непоправимо-трагических противоречий. Именно здесь, как нам представляется, залегают корни поистине трагического душевно-психологического конфликта, выдвигающего женский персонаж – Рамиду – на роль не просто героя-статиста, а центрального трагического характера, в качестве основного носителя трагедийной коллизии.

Выдвижение героини на первый план, или, точнее, дублирование основной трагедийной коллизии, связанной с мужским персонажем, достигается за счет параллелизма двух сюжетно-тематических линий – соответственно, социально-политической и экзистенциально-психологической. При этом следует отметить, что линия социально-политическая так и не получает в пьесе Княжнина своего однозначного разрешения².

Нечто подобное наблюдается и в пьесе В.А. Озерова «Фингал». Трагическое положение главной героини – Моины – определяется традиционным «треугольником» с заданным характером мужских партий (соответственно, Старна-отца и возлюбленного Фингала). У каждого мужского персонажа свое представление о чести (ср. признание Старна: «И чрез кого я стал без чад моих, без чести, / С одною грустию, с одним желаньем мести»³ и одновременно слова Фингала: «Коль сердцу Старнову всегда приятна мечь, / Мне столько же всегда священна будет честь» – с. 401). Но парадокс заключается в том, что осуществляемая Старном мечь не отменяет кодекса чести, а им же инспирируется. В образе этого героя как бы сходятся две роли: с одной стороны, инфернального злодея сродни сумароковскому Дмитрию Самозванцу («Погибни вся страна, пушай погибну сам, / Лишь бы мой враг погиб, пал мертв к моим ногам», «И пусть со мною здесь погибнет весь мой род!» – с. 383, 402), а с другой – принципиального защитника идеи долга (именно как следование священному долгу понимает Старн мечь Фингалу – убийце своего сына). Отсюда его положение в пьесе оценивается весьма неоднозначно – как позиция «неистового» и «горестного отца», в конце концов *жертвы* собственного *гнева*.

Что касается позиции Фингала, то она уже не укладывается в идеологическую схему классицистического конфликта. В сравнении со Старном Фингал не являет собой противоположный полюс идеологического противостояния. Он поистине великодушен (как Рурик в пьесе Княжнина), но им владеет не идея долга или, иначе говоря, политического честолюбия, а чувство любви (ср.: «О мужественный Старн! ты зришь опять Фингала, / которого пред сим лишь слава занимала, / Которого на брань кипела в сердце кровь, / Которого сюда ведет теперь любовь»; «В любви ручаюся я жизнию моею; / Моине жизнью сей пожертвовать готов». – с. 376, 377). Отсюда – основная мечта героя о счастье и семейной гармонии. Мечта, которая изначально инспирируется женским персонажем Моиной. Движение центрального мужского героя-протагониста навстречу «женской» аксиологии – в этом, собственно

говоря, состояло художественное открытие Озерова, напрямую связавшего театральную эстетику в России со сферой предромантического конфликта.

Однако у данного художественного решения имелась своя оборотная сторона: женский персонаж лишался внутренней раздвоенности, объективной основы для трагической душевной коллизии. В отличие от образа Рамиды Моина – цельная натура, не разрываема душевными противоречиями, характерной для классицистического конфликта неустранимой борьбой между страстью и долгом. Исповедуемая ею позиция любви – это то, что противостоит любой форме идеологии и честолюбия. Моина любит отца и свято чтит память о своем брате, но это не мешает ей столь же искренно и самоотверженно любить Фингала. В этом плане показательны ее слова, с известной долей укоризны обращенные к возлюбленному в один из самых кульминационных моментов сценического действия: «Ты жизнь хотел пожертвовать Моине, / И самолюбием не жертвуешь мне ныне» (с. 391). Даже сама смерть Моины (от руки «неистового отца») выступает не как идеологическая акция, а воспринимается как жертва во имя любви и спасения своего возлюбленного (ср.: «О радость! за тебя я упаваю мертва». – с. 402).

В свете исторической поэтики выглядит вполне логичным, что характерное для «Вадима Новгородского» и «Фингала» доминирование женского персонажа и, соответственно, экзистенциального дискурса «живой жизни» и «любви» вступает в противоречие с традицией классицистической трагедии – с ее верностью устоявшимся канонам драматического действия. Но, как свидетельствует отмеченный опыт, на излете высокого классицизма, когда начинают ощущаться веяния предромантической эпохи, формируется такая ситуация, когда гендерный аспект драматической коллизии обнаруживает богатейший потенциал дальнейшего развития. Это оказывается чреватой новой концепцией трагического характера и новой природой трагедийного конфликта. Именно данный потенциал (конечно, уже на новом витке литературной эволюции) реализует А. Островский в пьесе «Гроза», обнаруживая, как

ни странно, типологическую близость структуре драматического действия своего далекого предшественника – «Вадима Новгородского» Княжнина.

Сошлемся на опыт П. Вайля и А. Гениса, которые в своем провокационном литературно-критическом эссе «Мещанская трагедия: Островский» декларировали идею о «классицистичности» пьесы, которая, с их точки зрения, определяется «не только традиционным трагическим конфликтом между долгом и чувством, но более всего – системой образов-типов», которые «предстают с самого начала законченными типами – носителями того или иного характера – и уже не меняются до конца»⁴. С обоими положениями авторов (особенно вторым – о системе образов-типов) можно было бы серьезно поспорить⁵. Но в утверждении о «классицистической» природе конфликта в «Грозе», как нам представляется, есть свой резон. Однако здесь важна не сама идея тождества, или прямого уподобления конфликта «Грозы» устоявшейся классицистической коллизии (пресловутый конфликт между долгом и чувством), но уже отмеченный нами гендерный аспект трагедийной коллизии.

Природа жанра «Грозы» (народная трагедия) не случайно потребовала от художника воплощения сильного женского характера, выражения не только социальной, но прежде всего экзистенциальной природы конфликта. Углубление трагедийности у Островского (отметим, что это один из редких случаев «чистой» трагедии в творчестве драматурга) заключается в выдвигании на авансцену истории «горячего сердца», а также в укоренении женского характера в стихии самой «живой жизни», противостоящей всякой идеологии.

В пьесе обрисованы два мира (старый, патриархальный, и новый, с его просветительскими воззрениями) и, соответственно, две идеологии, выразителями которых поочередно выступают странница Феклуша и часовщик-самоучка Кулигин. Вот как характеризует их современный исследователь: «И если Кулигин – своеобразный архаический “прогрессист” и почти западник... то в Феклуше можно увидеть доведенную до абсурда “самобытническую”

(славянофильскую) позицию»⁶. Но эти миры представлены у Островского в ситуации исторического кризиса. При этом идеология старого патриархального мира осложняется мотивами новой буржуазной морали (колоритная фигура Дикого), а система ценностей Нового времени, или эпохи Просвещения (особенно показателен в этом отношении образ Кулигина) обнаруживает зависимость от народно-религиозных представлений.

Одна Катерина – и этим, собственно говоря, объясняется ее особое положение в структуре трагического конфликта пьесы – оказывается как бы между двумя лагерями, в ситуации поистине гамлетовского выбора. «Катерина не может отказаться ни от того, что ей кажется согласным с Божьей волей, ни от того, что этому закону противоречит и представляется ей “грехом”»⁷. Отсюда, между прочим, вытекает «первая» кульминация пьесы, которая приходится на сцену покаяния Катерины (последнее явление 4-го действия)⁸. Попеременно в душе героини (показательна оценка, данная Д.И. Писаревым: «Вся жизнь Катерины состоит из постоянных внутренних противоречий; она ежеминутно кидается из одной крайности в другую...»⁹) преобладает то сила патриархально-религиозного откровения, то романтическое представление о свободе индивидуального любовного чувства.

Доказывают это развернутые монологи Катерины: поворотный по своей сути монолог «с ключом» (д. II, явл. 10) и разрешающий трагическое положение героини – предсмертный монолог (д. V, явл. 4). И в том, и в другом монологе сквозным концептообразующим мотивом выступает мотив «греха», побеждаемый, однако, душевным порывом индивидуального любовного чувства героини: «А теперь еще этот грех-то на меня. <...> Да какой же в этом грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то!»; «Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...»¹⁰

Таким образом, если говорить о типологической общности структуры конфликта в пьесе «Гроза» и классицистической трагедии, то следует иметь в виду не статичность характера, но именно «равновесность» своего рода маятникообразных движений, которым можно было бы уподобить душевные терзания централь-

ной героини. Содержание трагедийной коллизии при этом заключается в раскачивании данного душевного «маятника»: от полюса дочернего долга к полюсу любовной страсти («Вадим Новгородский» Княжнина) или от крайности нравственно-религиозного долга к столь же крайним романтическим представлениям о свободе любви («Гроза» Островского). Вот только определяющий вектор душевного движения у героини Островского иной: смысл самоубийства Катерины определяется уже не идеей долга, а концепцией свободной любовной страсти – совсем как в «Бедной Лизе» Н. Карамзина или «Фингале» В. Озерова. Но и за этой моделью культурно-исторического поведения, с нашей точки зрения, просматриваются контуры известной литературной традиции, невольно выводящей к историческим горизонтам нового предромантического мироощущения.

Примечания

¹ *Княжнин Я. Б.* Избранное. М., 1991. С. 141. Далее в тексте цитируется это издание с указанием в скобках соответствующей страницы.

² Применительно к трагедии Я. Княжнина исследователь И. Гурвич даже предложил говорить о диалогизации конфликта, или претворении в структуре драматического действия полифонической концепции. См.: *Гурвич И.* Необычная трагедия (О «Вадиме Новгородском» Княжнина) // *Вопр. лит.* 1987. № 4. С. 175–188.

³ *Озеров В. А.* Фингал // *Макферсон Джеймс. Поэмы Оссиана.* Л., 1983. С. 381. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием в скобках соответствующей страницы.

⁴ *Вайль П., Генис А.* Родная речь: Уроки изящной словесности. 3-е изд., испр. и доп. М., 1999. С. 151. По мнению этих авторов, «“Гроза” – классицистическая трагедия» и «потому так настойчиво Островский апеллирует к классицизму, что стремится придать значительность мещанской драме». Там же. С. 151, 152–153.

⁵ Критически-взвешенная оценка концепции П. Вайля и А. Гениса представлена в статье: *Тамарченко Н. Д.* Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А. Н. Островского // *Автор и текст. Петербургский сборник. Т. 2.* / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. С. 193–212.

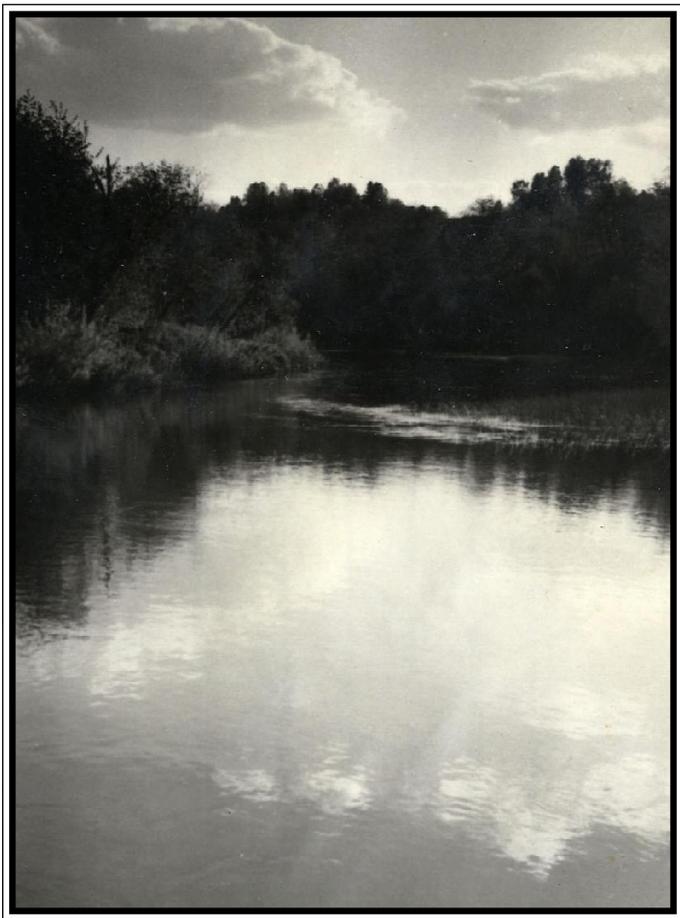
⁶ Там же. С. 209.

⁷ Там же. С. 208.

⁸ Принародное признание Катерины в совершенном грехе (равно как и «окончательная катастрофа, самоубийство»), которое «точно так же происходит экспромтом» (*Писарев Д.И.* Мотивы русской драмы // Драма А.Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990. С. 254), при желании можно рассматривать как «ложную» кульминацию в развитии драматического действия. Но данный акт, вполне органичный для внутренне раздвоенной души героини, роднит ее, между прочим, с импульсивно-религиозной выходкой Дикого. – см. рассказанную им самим историю, случившуюся о Великом посте (д. III, явл. 2).

⁹ *Писарев Д.И.* Мотивы русской драмы. С. 255. По достоинству оценить данное положение помогает мысль В.И. Мильдона, высказанная в его устном докладе (передаем лишь общий смысл): «Мужские герои Островского не трагичны, они укоренены в социальном быте, тогда как женские героини, напротив, трагичны, так как не принимают законов социума, готовых правил поведения».

¹⁰ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1974. Т. 2. С. 235, 263.



ПОЭТИКА ПЬЕС
А. Н. ОСТРОВСКОГО

Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью..

Александр Островский

Ю. В. Лебедев

**ГЕНЕТИЧЕСКИЕ КОРНИ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ
А. Н. ОСТРОВСКОГО**

Нет ничего удивительного в том, что А. Н. Островский начинает свой писательский путь с очерка «Записки Замоскворецкого жителя» и что первые его пьесы сбиваются на циклы бытовых сцен, обладающих множеством еще не развернутых, но уже созревающих конфликтов, которые захватываются в тяготеющих к эпосу сценах во всей их полноте. Уже в раннем периоде творчества определяется характерная особенность драматургического таланта Островского, которая дала впоследствии Добролюбову повод называть сцены, комедии и драмы писателя «пьесами жизни».

Генетически раннюю драматургию Островского принято связывать с прозой «натуральной школы», с физиологическим очерком в период кризиса этого жанра. И действительно к концу 1840 годов рассказчик в очерках и повестях «натуральной школы» решительно изменяется. Он уже не спешит высказать свою точку зрения на происходящие события, не вмешивается в живой поток жизни. Напротив, он предпочитает «стушеваться», превратиться в хроникера, объективно и беспристрастно воссоздающего факты. Художественный мир реалистической прозы становится все более и более драматизированным, изменяется соотношение между описанием и сценкой. «Сценки» входили и в традиционные физиологии, но там они играли подчиненную роль. Очеркист-физиолог иллюстрировал ими свои итоговые наблюдения над жизнью, свои типологические характеристики.

К 1850 годам ситуация изменяется. В повествовательных жанрах все более сокращается удельный вес эпизодов «от автора» и все более нарастает собственно художественный, изобразительный, сценический элемент. Например, в цикле Н. Полякова «Москвичи дома, в гостях и на улице. Рассказы из народного быта» (М., 1858) еще довольно ощутима традиция физиологических очерков. Однако стоит присмотреться к сборнику внимательнее, как

тотчас обнаружишь в нем веяние нового времени, новой стадии в развитии литературы. Очерк «Сваха», например, открывается обычными рассуждениями автора о назначении свахи на Руси, о ее хитростях и повадках. Затем, по традиции, идут живые сценки, призванные проиллюстрировать обобщенную характеристику. Но тут-то и происходит поворот. Сценка непомерно разрастается, превращаясь в самостоятельную драматическую миниатюру. Причем, сценический диалог в этой миниатюре теряет обобщенно-иллюстративную установку. Приобретает индивидуально-личностные оттенки и речь персонажей. Автор стремится к максимальной конкретизации, к изображению неповторимой индивидуальности *этой* свахи, Матрены Артемьевны. Драматизация очеркового жанра распространяется в книге так далеко, что захватывает даже авторский комментарий: «Занавес опускается; подождем, пока время переменит декорации; антракт будет непродолжительный». И сразу же за этой авторской ремаркой начинается следующая глава, причем, что особенно замечательно, начинается она с ответной реплики персонажа, столь типичной в поэтике драм Островского: «Ну что, Марья Васильевна, что-с, каково сходствие-то-с? Я живой, да и полно...»¹

Однако формирование драматургической системы Островского влиянием «натуральной школы» не ограничивается. Еще в начале XX в. А.А. Фомин и Б.В. Варнеке обратили внимание на связь его драматургии с бытовой комедией второй половины XVIII века, «с Фонвизиным и Капнистом во главе и с их последователями Лукиным, Плавильщиковым и целой плеядой так называемых второстепенных писателей...»². В отличие от господствовавшей на русской сцене классицистической традиции В.И. Лукин, М.И. Веревкин, П.А. Плавильщиков, А.О. Аблесимов впервые обратились в драматургии к поиску национально-самобытных начал: «Бытовая комедия XVIII века, слабая и робкая в первых своих проявлениях, сыграла крупную роль в развитии нашего театра, подготовив возможность появления Островского, изучение которого получает историческую перспективу только после сопоставления его пьес с первыми попытками в этом направлении, а именно с быто-

выми комедиями XVIII века. Несмотря на, всю дальность расстояния, между ними существует непосредственная связь, и не будь сделано в XVIII веке этих слабых попыток, и в XIX не было бы возможно появление гораздо более крупных произведений»³.

Уже современная Островскому критика указывала также на следование драматурга гоголевской традиции. Первую комедию «Свои люди – сочтемся!» (1850), принесшую Островскому славу и заслуженный литературный успех, современники ставили в ряд произведений Гоголя и называли купеческими «Мертвыми душами». Влияние гоголевской традиции в «Своих людях...» действительно велико. На первых порах ни один из героев комедии не вызывает никакого сочувствия. Кажется, что, подобно «Ревизору» Гоголя, единственным «положительным героем» у Островского является смех.

Однако по мере движения сюжета к развязке появляются новые, не свойственные Гоголю мотивы. В пьесе сталкиваются два купеческих поколения: «отцы» и «дети». Различие между ними сказывается даже в «говорящих» именах и фамилиях, Большов – от крестьянского «большак», глава семьи – купец первого поколения, мужик в недалеком прошлом. Он голицами торговал на Балчуге, добрые люди Самсошкой звали и подзатыльниками кормили. Разбогатеv, Большов растратил народный нравственный «капитал».

Но смешной и пошлый в начале комедии, Большов вырастает к ее финалу. Когда осквернены детьми родственные чувства, когда единственная дочь жалеет десяти копеек кредиторам и с легкой совестью спроваживает отца в тюрьму, – в Большове просыпается страдающий человек: «Уж ты скажи, дочка: ступай, мол, ты, старый черт, в яму! Да, в яму! В острог его, старого дурака. И за дело! Не гонись за большим, будь доволен тем, что есть <...> Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем...» (ПСС, I, 147). Сквозь пошлый быт пробиваются в финале комедии трагические мотивы. Поруганный детьми, обманутый и изгнанный, купец Большов напоминает короля Лира из одноименной шекспировской трагедии.

Наследуя гоголевские традиции, Островский шел вперед. Если у Гоголя все персонажи «Ревизора» одинаково бездушны, а их бездушие взрывается изнутри лишь гоголевским смехом, то у Островского в бездушном мире открываются источники живых человеческих чувств⁴. Реализм Островского движется в общем русле историко-литературного процесса конца 1840-х – начала 1850-х гг. В этот период Тургенев своими «Записками охотника» добавляет к галерее гоголевских «мертвых душ» галерею душ живых, а Достоевский в романе «Бедные люди», полемизируя с «Шинелью» Гоголя, открывает в бедном чиновнике Макаре Девушкине богатый внутренний мир.

Одновременно со своими литературными собратьями Островский возвращает на сцену сложные человеческие характеры, страдающие души, «горячие сердца». Конфликт «самодура» и «жертвы» дает возможность Островскому психологически обогатить характеры персонажей. Комедия «Бедная невеста» (1851) перекликается с «Женитьбой» Гоголя – и тут, и там осуждение бесчеловечных браков. Но если у Гоголя бездушие всех персонажей взрывается изнутри лишь силой смеха, то у Островского появляется человек, страдающий от этого бездушия. Драматический конфликт в пьесе изменяется: происходит столкновение чистых желаний людей с темными силами, преграждающими путь этим желаниям.

Психологически усложняя характеры действующих лиц, наполняя драму богатым лирическим содержанием, Островский идет не за Гоголем, не за писателями «натуральной школы», а за Пушкиным и Шекспиром. К великому английскому драматургу эпохи позднего Возрождения Островский испытывал особое почтение на протяжении всего творческого пути. Об этом свидетельствуют письма, театральные заметки, переводы Шекспира, а также отголоски шекспировских приемов и мотивов в пьесах Островского. Символично, что даже смерть застала Островского за переводом драмы Шекспира «Антоний и Клеопатра». В речи на обеде в честь итальянского артиста Э. Росси, прославившегося исполнением главных ролей в пьесах Шекспира, 12 апреля 1877 г. Островский

сказал: «Желанным гостем вы были и у русских, которые если не более, то уж никак не менее других народов чтут Шекспира. Мы – нация молодая; никакие национальные предубеждения не ослепляют нас, и мы открытыми глазами смотрим и открытою душой воспринимаем великие создания великого поэта. Пусть самые совершенные произведения драматические написаны англичанином, пусть их достойно воспроизводит перед нами итальянец; но тут – красота, сила и правда, и мы высоко чтим поэта-творца и щедро сыплем рукоплескания и лавры артисту-исполнителю. Искусство единит народы и роднит. Росси – Гамлет, Лир, Отелло, Макбет, Ромео не иностранец, даже не гость: он свой человек между всеми людьми, преданными искусству, и между всеми, кому дороги минуты эстетического наслаждения» (ПСС, X, 110).

Однако Островский воспринимал Шекспира сквозь русскую традицию его творческого освоения, связанную с именем Пушкина, который «первый понял его настоящую художественную ценность и сам пошел по его пути. С этого момента Шекспир уже прочно и навсегда связан и с русской сценой и с русской драматической литературой»⁵. В «Набросках предисловия к “Борису Годунову”» Пушкин утверждал: «Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов...»⁶. «Я твердо уверен, – говорил родоначальник новой русской литературы, – что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина...» (VII, 165). В «Письме к издателю “Московского вестника”» Пушкин уточнял: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, и едва сохранил последнее. Кроме сей пресловутой тройственности есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость), единство слога – сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого извлек театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете,

что и я последовал столь соблазнительному примеру» (VII, 72). Пушкина восхищало в творчестве Шекспира «изобилие жизни» и «язык сообразный условиям и месту и времени». Наконец, Пушкин заимствовал у Шекспира и передал Островскому многогранность раскрытия человеческого характера на сцене. В «Исторических записях» он писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер – потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (VIII, 90–92).

Пушкин, а вслед за ним и Островский унаследовали от Шекспира и особую точку зрения на жизнь, позволявшую беспристрастно охватывать поэтическим взором ее «цветущую многосложность». В статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» Пушкин писал об этом так: «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба <...> не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (VII, 218). Островский вслед за Шекспиром и Пушкиным сдерживает авторский нажим и эмоцию, не спешит с суровым приговором. Стремясь сохранить полное беспристрастие, он облачает этот приго-

вор в форму пословицы, освобождая его от всякой «самости», от примеси эгоизма и авторской субъективности. Пушкин как будто «предчувствовал, что не пройдет и десяти лет, как вслед за ним появится первая пьеса его первого, такого же гениального ученика, который, как и он, преклонит голову пред творчеством Шекспира и еще с большей настойчивостью устремится по проложенному пути, и так же, как и Пушкин, легко и свободно считаясь с новыми уже условиями русской жизни и художественного творчества, использует основные достижения Шекспира»⁷.

Однако, заимствуя у английского гения многосторонность раскрытия человеческого характера, утонченную речевую индивидуализацию героев, авторское беспристрастие и связанное с ним неспешное драматургическое движение, стремящееся охватить всю полноту живой жизни, Островский вслед за Пушкиным существенно перестраивает драматургическую систему Шекспира. Эта перестройка наиболее отчетливо просматривается в исторических хрониках Островского, в которых он следует не традиции Шекспира, а традиции «Бориса Годунова», хотя в орбиту этой художественной системы попадают и «светские» пьесы Островского.

«Пушкинская драматическая система явилась величайшим после Шекспира художественным открытием – и величайшим национальным вкладом русской культуры в культуру мировую, – отмечает В.С. Непомнящий. – Она вобрала в себя все лучшее, что было достигнуто европейским театром со времен античности, и сообщила этому лучшему новые качества. Пушкинская энергия событий, рождаемая властью идеала, действует непреодолимо, как греческий Рок; но она не слепо фатальна, а ценностно направлена. <...> Шекспир смотрит на отношения человека с Истиной “со стороны” человека, и притом человека, разобщенного с другими людьми, предоставленного самому себе и поэтому обреченного употреблять огромные усилия для того, чтобы сохранять в своей одинокой душе то общечеловеческое, что делает людей людьми, или – вовсе отвернуться от этого общечеловеческого. Разобщенность людей у Шекспира порождает дефицит общече-

ловеческих идеалов и совести (или просто пренебрежение ею) у многих героев. <...>

Человек иного времени, чем Шекспир, Пушкин смотрит на взаимоотношения человека с Истиной не со стороны отдельного и отъединенного от других человека, не сквозь его эгоистические природные страсти, а “со стороны” того общего, что объединяет людей (даже Бориса с народом объединяет раненая совесть) и делает их, несмотря на все различия и ужасы, людьми. Это *общее*, что объединяет людей, даже врагов, есть существующий в их сердце, и более или менее осознанный идеал правды и совести. У Пушкина Истина не столь плотно отгорожена от человека “природой”. Не случайно в драматургии Пушкина как театре (это относится и к “Борису Годунову”, и к “маленьким трагедиям”) различим дух средневековой мистерии – действия, имеющего предметом не “судьбу”, а ценности – незыблемые и безусловные – и разворачивающегося... перед лицом всего мира и вечности. <...> Открытия, сделанные в “Борисе Годунове”, явились зерном, из которого растет все зрелое творчество Пушкина, ставшее, в свою очередь, основой великой русской классики XIX века как принципиально нового и эпохального явления мировой культуры и человеческой истории»⁸.

Как и у Пушкина в «Борисе Годунове», в исторических хрониках Островского помимо воли человеческой, действует сверхчеловеческая Воля, по-своему направляющая развитие действия. Эта Воля невидима, но она принимает решительное участие в центральном событии пьесы. В исторических хрониках она более открыта, чем в пьесах, посвященных событиям современности. Островский историчен в передаче характеров русских людей начала XVII столетия: в то время все значительные национальные события принимали в сознании людей ярко выраженное религиозное осмысление. В драмах на современные темы эта Воля, как правило, почти не осознается людьми. Но она, тем не менее, проявляет себя. Над всеми героями и событиями царит у Островского не подвластный им полностью ход живой жизни, вносящий неожиданные и непредвиденные коррективы в действия и поступки

героев его драм. Здесь драматург верен историософским взглядам Пушкина, который утверждал: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оногo глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия Провидения» (VII, 144).

Интерес у Островского не ограничивается судьбами отдельных героев, а устремляется далее, к общему ходу вещей, к движению живой жизни. Название своей русской трагедии Островский, нарушая классический канон, переносит от лица главной героини Катерины Кабановой к сверхличным силам и стихиям жизни – «Гроза». Провидение действует помимо сознательной воли отдельных лиц, оно не считается с их личными желаниями и целями. Оно пользуется ими для достижения своих целей. Движение жизни не зависит напрямую от сознания героев, хотя все они ему служат, его подталкивают. Это движение отзывчиво на действия людей, тут есть диалог, тут своя «драматургия», идущая поверх драматических столкновений героев между собою. В статье «Луч света в темном царстве» Н.А. Добролюбов замечал: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров, а нечто новое, чему мы дали бы название “пьес жизни”, если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определено. Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни»⁹.

Результат у Островского не адекватен действиям героев: между действиями и результатом есть зазор, воспринимаемый человеком как игра случая. Но эта игра не слепа, случай справедлив, разумен, мудр. За ним скрывается дыхание высшей правды, через него открывается человеку высшая совесть. На эту особенность драматургической системы Островского обратил внимание

П.С. Коган: «В каждой из его пьес два смысла, один непосредственный, реальный, заключающийся в ходе развертывающихся событий, раскрывающийся в столкновении интересов, в борьбе страстей и характеров. Другой – глубокий и скрытый смысл, неожиданно предстающий зрителю и не вытекающий из хода событий. Но именно эта внутренняя драма всегда важнее для Островского, чем та, которая воспринимается из слов и жестов зрителем»¹⁰.

Островский выступает одновременно со своими русскими собратьями по перу первооткрывателем нового периода в развитии мировой литературы, отмеченного кризисом ренессансного гуманизма и преодолением его. Сияющему неземным светом идеалу жизни вечной, в лучах которого оказываются относительными земные комедии, драмы и трагедии, вновь появляется доступ в мир Островского, открывающего в европейской драматургии эпоху, получившую в философских трудах Н.А. Бердяева определение «нового Средневековья»¹¹.

Примечания

¹ *Поляков Н.* Москвичи дома, в гостях и на улице. Рассказы из народного быта. М., 1858. С. 65.

² *Фомин А.А.* Связь творчества Островского с предшествовавшей драматической литературой // Творчество А.Н. Островского. Юбилейный сборник. М.; Пг., 1923. С. 10.

³ *Варнеке Б.В.* История русского театра. Издание 2-е. Пб., 1916. С. 195.

⁴ См.: *Скафтымов А.* Белинский и драматургия А.Н. Островского // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 457–526.

⁵ *Фомин А.А.* Связь творчества Островского с предшествовавшей драматической литературой. С. 20.

⁶ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VII. М., 1964. С. 164. Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.

⁷ *Фомин А.А.* Связь творчества Островского с предшествовавшей драматической литературой. С. 21–22.

⁸ *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983. С. 246–250.

⁹ *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М.; Л., 1963. С. 321.

¹⁰ Коган П.С. Темные лучи в светлом царстве // А.Н. Островский. М., 1929. С. 204.

¹¹ Бердяев Н.А. Новое средневековье // Бердяев Николай. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С.406–485.

Г. В. Мосалева

ХРАМОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В ДРАМАТУРГИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Молитвенно-иконический тип русской культуры обуславливает **инаковость** художественного пространства русской классики, его исхождение из общей духовной системы координат – православно-христианской антропологии. Практически любой текст русской классической словесности стремится к строительству внутри себя пространства Идеала, или, если это невозможно, к указанию на него, стремлению к нему. Русский текст, изначально рожденный в монастырях и монастырской культурой, движимый через времена и стили, сохраняет свою родовую генетическую тягу к Храму¹.

Между тем, в советском и постсоветском академическом литературоведении, наследующем своего рода матричной либерально-прогрессистской модели сознания, пространство рассматривалось и рассматривается, в основном, с позиции атеизма и эмпиризма². Отсюда до сих пор живучее представление о пространстве пьес А.Н. Островского, показывающих жизнь купеческого сословия, как «темном царстве», отсюда и суждение об изображенном Островским русском быте как внешнем контексте сюжета, как правило, негативно отрефлексированном в подобных исследованиях.

Вместе с тем отдельные голоса благожелательной и беспристрастной в идеологическом отношении критики звучали как при жизни А.Н. Островского (А.В. Дружинин, А.А. Григорьев, Н.Н. Страхов, К.Н. Леонтьев), так и после смерти драматурга вплоть до 1930 годов XX века (Варнеке, Марков, Евстафиев, Филонов, Селин)³, А.Р. Кугель⁴, П. Коган⁵.

Вступаете за Островского и за купеческое сословие И.С. Шмелев, еще один гениальный выходец из Замоскворецкого царства. В своей маленькой «памятке» «Душа Москвы» (1930) Шмелев пишет: «Нет, не только “темное царство”, как с легкой руки критика повелось у нас называть русского купца XIX века – излюбленного героя комедии А.Н. Островского в России – в Москве особенно – жило и делало государственное и, вообще, великое жизненное дело воистину именитое купечество – “светлое царство” русское. Не о промышленности и торговле речь: российское купечество оставило добрую память по себе и в духовном строительстве России»⁶. Шмелев называет купечество «великим древом жизни» (символ креста, жизни и вечности) и вспоминает о своей поездке «по глухим углам»: «Помню в Глазове, Вятской губернии, среди лесов и болот, встретил... дворец-гимназию. “На капиталы Солодовникова”. На пустыре, в глуши, во тьме, чудеснейший «дворец света», воистину – свет из тьмы. И это – “темное царство”! Нет: это свет из сердца» (2, 506).

Широта изображения храмового пространства у Островского говорит о «национальности содержания» и «художественном значении» (Анненков) его драматургии, свидетельствует о нем как «народном поэте» (Ор. Миллер)⁷, создателе национально-поэтического эпоса⁸. Духовно-эстетическая значимость храмового пространства Островского позволяет иначе определить статус художественного бытия героя, устремленного тайниками своей души к «Царству Веры», к «Господнему Царству», а к стати, и позволяет непредвзято поименовать (откорректировать в сравнении с позитивистскими) сущностные топосы драматургии Островского.

Пространство в пьесах Островского неоднородно и многообразно: оно и реально (в картинах «московской жизни», в сценах «из деревенской жизни», «из захолустья», «на постоялом дворе»); и волшебно в «весенней сказке», и исторично; и сакрально: во многих пьесах Островского, и в особенности в его исторической стихотворной драматургии действие происходит возле монастырей и храмов, а подчас и в них самих. Предельно выраженными пространственными символами русской жизни у Островского яв-

ляются монастырь и храм по той простой причине, что для русской культуры вообще идеальным пространством является *монастырь*, по точному замечанию И.В. Киреевского, – «духовное сердце России»⁹.

Как известно, история русской словесности тесно связана с тремя монастырями – центрами духовного просвещения России: Киево-Печерской Лаврой (Киевский период), Троице-Сергиевой Лаврой (Московский период) и с Оптиной пустыней (XIX век).

Как москвич, конечно, в большей степени А.Н. Островский тяготел к Троице – истинной духовной столице России. О столичности Троице-Сергиевой Лавры, по сравнению с которой все является Провинцией, писал в свое время П. Флоренский в работе «Троице-Сергиева Лавра и Россия»¹⁰. Однако в репликах персонажей вспоминаются и Киево-Печерская Лавра и другие монастыри России. В эпосе А.Н. Островского оживает сама история в ее значимых духовных и культурных центрах.

Так, в исторической драме «Василиса Мелентьева» (1868), написанной в соавторстве с Геденовым, Андрей Кольчев, предавший царицу Анну, испытывает муки совести и решает идти в монахи: «Прощусь в монахи к Евфимию в Суздаль» (7, 287).

Время, изображенное в драме, – XVI век, эпоха Ивана Грозного. Сам монастырь был основан в середине XIX века по просьбе суздальско-нижегородских князей Бориса и Андрея Константиновичей во имя Преображения Господня. Князья обратились к настоятелю Нижегородского Печерского монастыря преподобному Дионисию, который благословил на это дело своего ученика Евфимия, будущего преподобного Евфимия Суздальского. С XVI века – Спасо-Евфимиев монастырь становится сильнейшей крепостью Владимирской земли.

Но, конечно, с особой любовью Островский изображает *Троице-Сергиеву Лавру*, наделенную особой значимостью в двух его пьесах из трилогии о Смуте: в «Минине» и «Тушино».

В «Минине» Островский изображает «чудесное посещение» Преподобным Сергием Радонежским «в одежде схимника» Выборного всея Руси во время его молитвы и благословляет его на

подвиг. Островский изображает явление Св. Сергия как чудесное и вместе с тем реальное событие, а вовсе не как вымышленное и фантастическое. Знаками чудесного явления служат излияние света, соборный благовест, благоуханье. Его «чуждость» в том, что оно «реально».

В «Тушино» Троице-Сергиева Лавра – пространственный центр хроники, ее пространственная икона. Островский изображает годичную осаду тушинцами Троицкого монастыря как поединок Добра и Зла. Тушинцы находятся под стенами монастыря, а его защитники, монахи – «на стенах», почившие угодники, – «в сиянии небесном». Участие тушинцев в войне против «святого места» не проходит для них бесследно: кого-то из них оно меняет и приводит к покаянию, кого-то так и оставляет «разбойниками», «чертями», «окаянными», восстающими против самого Бога.

«Святая война», на которой монахи «Живоначальной Троицы» борются с разбойниками каждением, молебнами, крестным осенением, водосвятием, – изображается Островским как историческое и в то же время как чудесное событие. Но и здесь «чуждое» – свойство реального или, скорее, реальнейшего мира. Можно сказать, что Островский – единственный автор в русской драматургии, кто был способен воплотить или, по меньшей мере, обозначить *пространство высшей (иной) реальности – небесное пространство*, показать его «сияние небесное». Совершенно замечательно и совершенно точно, на наш взгляд, один из критиков первой половины XX века называет в качестве «первого основания стиля» Островского «ясность»¹¹.

В драматической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» *храмовое пространство* еще более сакрализовано: главные события происходят в знаменитых соборах Кремля – в Архангельском, Успенском, в Золотой и Грановитой палатах. Но с появлением в нем Антихриста-Самозванца святое пространство становится безблагодатным.

В «Минине» пространство *нижегородского Кремля* организует и структурирует самые важные действия в пьесе. Нижегородский Кремль замещает собой *московский* и символизирует та-

ким образом главную идею пьесы – соби́рание сил народных на «святое дело» – защиту православной веры. Герои пьес Островского всегда живут «под Богом», и это **небесное пространство**, как правило, **одомашнено и обжито**:

«Ангелы-то с небеси, чай, смотрят да радуются»¹². Небесное пространство у Островского – это пространство света, радости и красоты.

Юродивый Гриша говорит только тогда, когда вспоминает «про красоту обитателей святых». В финале четвертого действия юродивый рассказывает о своем видении, символизирующем Святую Русь:

Обители, соборы, много храмов,
Стена высокая, дворцы, палаты,
Кругом стены посады протянулись,
Далеко в поле слободы легли,
Все по горам сады, на церквах главы.
Все золотые. Вот одна всех выше
На солнышке играет голова,
Река, как лента, вьется... Кремль!.. Москва!.. (д. 4, явл. 9)

Сам образ юродивого уже обозначает пространство святости, но если в «Минине» этот образ усиливает нарастание святости, то в «Дмитрии Самозванце» образ юродивого Афони указывает на ее убыль.

В «видении» Гриши, представляющем собой *экфрасис*, монастыри и храмы – самая существенная часть ландшафта России. Святая Русь защищена высокой стеной, она богата (дворцы, палаты), ее пространство протяженно (посады, слободы, горы, поле, река, сады). Видение юродивого завершается образами златоглавых церквей, из которых одна «выше всех» – «на солнышке играет» – это образ московского Кремля. И здесь возникает метафорический ряд: Солнце – Церковный купол (глава) – Москва, из которого возникает символический образ: Россия – Храм.

В этой же пьесе упоминается *Воскресенский монастырь*, куда решает уйти «святая женщина» Марфа Борисовна. Своим названием монастырь углубляет общую для всей хроники тему «воскрешения» православной веры, идею духовного возрождения на-

рода. Народ, оживший для веры, можно вести на битву, в «монастырь честной» или «на небо». В названии монастыря звучит и личная тема «святой женщины» – Марфы Борисовны, решившей умереть для мира и ожить для вечности.

Нередко события у Островского происходят в «келье» монастыря. В *одном из московских монастырей*, в келье нашел пристанище герой пьесы «Не так живи, как хочется» – Илья Ильич, благочестивый отец запутавшегося сына. Он оставляет монастырь для того, чтобы помочь своему сыну выбраться из беды.

Келья у Островского *светоносное* пространство. В силу своего предназначения оно и наиболее молитвенное.

Казалось бы, упоминание о Симоновом монастыре – одном из знаменитейших монастырей дореволюционной России в «Семейной картине» (1847) связано с ироническим смыслом. Путешествие в *Симонов монастырь*, на «вечерню» является и для сестры, и для жены Антипа мнимым предлогом для увеселительной прогулки.

О Симоновом монастыре известно, что он был основан в XIV веке, в 1370 году, племянником и учеником преподобного Сергия Радонежского – святителем Феодором. Монастырь был основан в честь Рождества Пресвятой Богородицы и первоначально назывался Рождественским. Симонов монастырь прочными нитями связан с историей России. Он хранит в себе надгробия могил героев Куликовской битвы – Александра Пересвета и Андрея Осляби. В XVII веке стены монастыря, хотя и были деревянными, отразили набег крымского хана Казы-Гирея. К началу XIX века это был один из богатейших монастырей России, неподалеку от которого находился еще и златоглавый Данилов монастырь¹³.

В пространстве русской литературы Симонов монастырь связан прежде всего с повестью Н.М. Карамзина «Бедная Лиза».

Герои «Семейной картины» к этим историческим, культурным и духовным смыслам Симонова монастыря оказываются безразличны, но не автор, судящий героинь своей пьесы-картины этими смыслами. Под предлогом путешествия в Симонов монастырь героини стремятся осуществить свои личные планы. На одном

полуше у Островского оказывается святое пространство, на другом – заведомая ложь героинь.

Храмовое молитвенное пространство преобладает в пьесах-«сценах из московской жизни» А.Н. Островского. Прежде всего это относится к пьесе «Не все коту масленица» (1871), пронизанной духом «великорусской русскости»¹⁴.

Пословица, положенная в название пьесы, имеет, как известно, и вторую часть: «Не все коту масленица, бывает и Великий Пост». Именно это название воплощает основную мысль автора о неустойчивости человеческой жизни, о действии в ней Промысла, о неотвратимости наказания за грехи.

Коллизия в пьесе проста: вдова Дарья Федосеевна Круглова воспитывает дочь, двадцатилетнюю Агнию. Она влюблена в племянника богатого старика-купца Ермила Зотыча Ахова, слышущего за жестокого и порочного человека. Неожиданно сам купец сватается к Агнии, рассчитывая на благодарность к себе. Однако в финале пьесы Ахов получает отказ. Перед тем, как принять решение, мать Агнии решает вначале помолиться и лишь затем делает свой выбор. Результатом материнской молитвы становится окончательное решение, о котором Дарья Федосеевна сообщает своей дочери: «...мало будет убить меня, если я отдам тебя за него» (3, 383). Центральные события в пьесе происходят в доме вдовы Кругловой, поддерживающей в доме атмосферу благочестия и народной религиозности. Ключевым в этом плане является первое явление второй сцены, представляющее собой диалог Кругловой и Феоны, ключницы Ахова:

К р у г л о в а. Ты, Феонушка, от обедни?

Ф е о н а. От обедни, матушка.

К р у г л о в а. Где стояла?

Ф е о н а. В Хамовниках.

К р у г л о в а. А далеко ведь?

Ф е о н а. Конечно, что не моим бы ногам, только что усердие, так уж... (3, 354).

В Хамовниках, в районе старой Москвы находилась церковь Николы-Угодника, куда, несмотря на больные ноги, не ленится пойти Феона.

Храм Николая Чудотворца в Хамовниках был построен в конце XVII века, но сгорел во время Отечественной войны 1812 года. Полностью был восстановлен в 1849 году. Главной святыней храма является чудотворный список иконы Божией Матери «Споручница грешных». Образ написан неизвестным иконописцем в 1848 году. Икона прославилась впервые в Николаевском Одрине Орловской епархии в 1844 году, когда мать двухлетнего парализованного мальчика Тимофея Почепина отслужила молебен перед образом Богородицы, и мальчик выздоровел. Для приобретения ризы на икону из монастыря в Москву был послан иеромонах. Он остановился в Москве у благочестивого подполковника Д.Н. Бонческула. Ему-то вскоре в благодарность за прием из монастыря прислали точный список с чудотворной иконы. Вскоре икона замироточила, и некоторые больные получали от нее исцеление. В 1848 году подполковник передал мироточивую икону в храм святителя Николая Чудотворца в Хамовниках. Особенно чудотворный образ прославился во время разразившейся в Москве в 1848 году холеры, когда от нее исцелялось множество безнадежных больных. До сего дня в Николо-Хамовническом храме сохранились настенные росписи 1845 года и внутреннее убранство¹⁵.

Возможно, Феона идет помолиться чудотворному образу Божией Матери «Споручница грешных». Другое дело – Ахов, о котором Феона сообщает важную в плане характеристики подробность: «Он еще до заутрени чаю-то напился» (3, 354). Благочестивый человек не мог себе позволить напиться чаю до конца церковной службы. Не случайно кухарка Кругловой простодушно сокрушается: «Ишь ты, как его...» (3, 354). Самого Ахова нельзя назвать неблагочестивым человеком. Речь Ахова – это речь христианина. Например, он спрашивает Круглову: «Ты каким это угодникам молилась, что тебе такое счастье привалило?» (3, 368). Он же советует Кругловой сходить помолиться Святой Параскеве Пятнице, чтобы Бог послал ее дочери женихов. Но набожность Ахова внешняя, о чем свидетельствуют его поступки. Он тот же «законник», «фарисей», что и Марфа Игнатьевна Кабанова. Закон Божий

Ахов знает, но не исполняет, зато требует его беспрекословного исполнения от других:

А х о в. Ты закон знаешь?

А г н и я. Какой закон?

А х о в. Обыкновенно, какой, как родителей почитать, как старших?

А г н и я. Знаю.

А х о в. Да мало знать-то, надобно исполнять (3, 366).

Вереницу героев-фарисеев в драматургии А.Н. Островского пополняет Крутицкий («Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872).

Отставной чиновник Михей Михеич Крутицки – своеобразный герой-двойник, «бедный богач», наподобие Семена Ивановича Прохарчина. Он морит голодом жену, попрошайничает, «у Казанского собора с нищими стоит» (3, 396) и прячет от близких деньги, которые ему не идут впрок. О Казанском соборе известно, что он был построен в самом начале на пожертвования князя Дмитрия Пожарского в честь Казанской иконы Божией Матери. Собор вскоре сгорел и был заново построен уже на средства царского дома Романовых. В 1930 годы он был уничтожен и восстановлен в начале 1990 годов.

И в этом случае, как и в «Семейной картине», близость к «святому месту» яснее высвечивает греховность героя.

Крутицкий в конце концов теряет свои деньги и, не вынеся этой потери, удаляется в соседском саду. Так А.Н. Островский в сюжете этого героя воплощает историю евангельского Иуды.

Страшную молитвенную клятву испрашивает у своей бывшей возлюбленной Мавры Тарасовны Сила Ерофеич Грознов в пьесе «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1877): «С час она у меня молилась, все себя заклинала, потом сняла образ со стены...» (4, 293). История Мавры и Грознова представляет собой существенную сюжетную линию. Эта история случается в далеком прошлом, когда Грознов и Мавра Тарасовна были молодыми людьми и жили «в Гавриковом, у Богоявленья» (4, 316) (знаменитый Богоявленский, или, как его называют москвичи, Елоховский собор).

Любовь красавицы Мавры к безродному Грознову заканчивается печально: Грознова забирают на войну с турками, Мавра тя-

жело заболевает, а затем ее выдают замуж за богатого купца. Вернувшись с войны на побывку, Грознов пытается шантажировать уже замужнюю женщину, а уходя, берет с нее «самую страшную клятву», от которой освобождает в конце жизни. Мавра Тарасовна, как о ней сообщается в авторских ремарках, «одевается по-старинному, но богато; в речах и поступках важность и строгость (4, 263). Она слывет умной женщиной, потому что «все с совету делает» (4, 310), причем, следует она не советам людей, а слову «блаженненького» Кирилушки. Нянька ее внучки Филицата по этому поводу остроумно замечает: «Какая ж бы она умная была, кабы с дураком не советовалась» (4, 310). Ум уму рознь. Фелицата передает это народно-православное противопоставление ума человеческого и премудрости Божией (не от мира сего).

В сюжете героини явно прослеживается связь с тем местом, где жила Мавра Тарасовна – «у Богоявления».

В XIV–XVII веках на месте знаменитого собора находилось село Елохово, в котором родился юродивый Василий Блаженный, поэтому собор чаще называют Елоховским. «Елох», «елоха» – это ольха. Когда-то будущий грандиозный собор был простой деревянной церковью, затем в начале XIX века на частные пожертвования был построен уже каменный храм, в котором в 1799 году был крещен Александр Сергеевич Пушкин. Строительство ныне существующего храма велось с 1837 по 1853 годы. Собор назван так в честь одного из великих двенадесятых праздников – Богоявления.

Явно не случайно в сюжете Мавры Тарасовны появляется и «блаженненький Кирилушка», напоминающий блаженного Василия и развивающий тему божественной мудрости.

Обратим внимание на важный с этой точки зрения эпизод в ранней пьесе «Свои люди – сочтемся!», связанный с храмовым странством.

В конце пьесы Самсон Большов, обманутый своим же приказчиком Подхалюзиним, приходит к нему в дом, чтобы в последний раз попросить о милости. Он раскаивается в том, что «за большим погнался», что совесть продавал за деньги; пытается воз-

звать к христианскому чувству зятя и дочери, рассказывая о своем позоре:

«А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то идти. Что ж мне, зажмуриться, что ли? Мне Ильинка-то теперь за сто верст покажется. Вы подумайте только, каково по Ильинке-то идти. Это все равно что грешную душу дьяволы, прости Господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской: как мне взглянуть-то на нее, на Матушку?..» (1, 147). Покаяние Большова искреннее и глубокое, ему стыдно и страшно взглянуть на образ Иверской Божией Матери, находящийся на вратах знаменитой московской часовни.

Образ Иверской Божией Матери – один из самых почитаемых москвичами. Ей молились перед началом любого дела, список чудотворного образа был помещен в карету, запряженную шестеркой лошадей, и с утра до вечера он путешествовал от дома к дому, благословляя дела и начинания москвичей, что в главе «Царица Небесная» в своем знаменитом романе «Лето Господне» описал И.С. Шмелев. Не случайно так тепло Большов обращается к любимому образу – «Матушка». Возможно, и его дом когда-то посещала икона Иверской Божией Матери.

Этот эпизод – один из многих, характерных для Островского эпизодов, в котором проявляется одна из ярких способностей драматурга «доискиваться человечности в непривлекательных фигурах»¹⁶, обнаруживать веру «в добрую природу человека»¹⁷. Еще замечательнее об этом высказался Филонов: «Герои драматических произведений Островского, как бы ни было глубоко их нравственное и умственное падение, никогда не забывают долга совести, требований высших христианских добродетелей, или иначе – высшего нравственного закона, повелевающего каждому помнить, что он человек, существо разумно-свободное, обязанное паче всего быть нравственным в христианском смысле слова»¹⁸.

Герои Островского живут подле монастырей и храмов, а иногда и в монастырских кельях, они находятся в постоянстве литургического Богообщения, то есть живут органичной для дореволюционной России церковной жизнью.

Из Церкви и церквей они несут в свои дома, в свои семьи Божье Слово. Кто-то пытается строить свою жизнь в соответствии с услышанным в Церкви Словом, кто-то о нем забывает, кто-то остается фарисеем.

В любом случае **Дом** для героев Островского тоже оказывается той малой Церковью, в которой они учатся хранить верность Слову.

Дом героев Островского является продолжением Храма. А.Н. Островский в каждой своей пьесе изображает нераздельно-цельный мир русской жизни. Свойства целостности этого мира Островский передавал определениями: Царство веры, Царство покаяния, Русь святая.

Во всех пьесах Островский предстает как певец русской жизни и нигде как обличитель «темного царства». Нет ни одной пьесы Островского, где бы свет евангельской Истины не коснулся сердец его героев.

Помимо Церкви и Дома, Островский показывает своих героев в общении с **Природой**. И здесь, как известно, Островский предстает глубочайшим новатором русской драматургии, расширяя ее пространственные возможности, посягнув на эпическую территорию – введя в драму цельный мир природы: лесное (Берендеево царство), волжские просторы, купеческие дома и постоялые дворы, дворянские сады и поместья.

Церковь (Храм) – Дом – Природа – это и есть тот цельный мир, присутствующий в той или иной степени всей русской классике. Дом и Природа – это тоже храмовые пространства. Природа в русской классике по преимуществу космична и литургична, и эти свойства в полной мере проявляются в национально-поэтическом эпосе Островского.

Изображает ли Островский нехрамовое пространство? Безусловно. Но храмовое пространство – сущностное, субстанциональное, духовно-значимое как для всей русской классики, так и для творчества Островского, проявляющее неповторимый лик России.

Примечания

¹ Мосалева Г.В. «Храмостроительство» русской словесности // Духовная традиция в русской литературе: сборник научных статей. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2009. С. 74–96.

² Есаулов И.А. Категория соборности в русской словесности. Петрозаводск, 1995. С. 3–27.

³ Авторы сборника историко-литературных статей «Александръ Николаевичъ Островскій. Его жизнь и сочиненія. Составилъ В. Покровскій». М., 1912.

⁴ Кугель А.Р. (Homo Novus). Утверждение жанра. М.: Театр и искусство, 1923. Эта работа известного театроведа важна в теоретическом аспекте. А.Р. Кугель пишет о быте как воплощении жизни, о быте как предмете поэзии (91).

⁵ Коган П. Темные лучи в светлом царстве // А.Н. Островский / Литературно-критическая библиотека. М.; Л., 1930. В частности, читаем: «Царство Островского – светлое царство. Его поэзия – одна поэма, где все части образуют гармоническое целое» (141).

⁶ Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга, 1998. Ссылки на это издание передаются обозначением тома в тексте арабской цифрой. Здесь Т. 2. С. 503.

⁷ Авторы сборника статей об А.Н. Островском. См. ссылку 3.

⁸ Об эпичности, народном характере драматургии Островского читаем у многих известных критиков, начиная с А.А. Григорьева и А.В. Дружинина. В советский период Е.Г. Холодов отмечал своеобразие писательской манеры Островского в «эпическом течении драмы» См. его книгу: Мастерство Островского. М., 1963. С. 19. Мы склонны определить эпос Островского как национально-поэтический. Его творчество включает в себя три литературных родовых стихии (эпос, лирику, драму), но преобладающей стихией творчества Островского, на наш взгляд, является эпос и эпос поэтический. Не случайно критики говорили о развитии в творчестве Островского традиций Шекспира и Пушкина. См. работу: Мосалева Г.В. Русская духовная традиция и ее воплощение в национально-поэтическом эпосе А.Н. Островского // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры. Сборник статей. Кострома: Авантитул, 2008. С. 5–18.

⁹ Киреевский И.В. В ответ А.С. Хомякову // Разум на пути к Истине. М., 2002. С. 16.

¹⁰ Флоренский П. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Флоренский П.А. Христианство и культура. М., 2001. С. 491–493.

¹¹ *Шамбинаго С.* Стиль Островского // Островский / Литературно-критическая библиотека. М.; Л., 1930. С. 156.

¹² *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1976. Далее указание на это издание с обозначением тома и страницы в тексте. Здесь Т. 6. С. 78.

¹³ *Истомин С.В.* Московские храмы и монастыри России. М., 2007. С. 122–128. При советской власти он был закрыт, а затем, в 1930 году, был взорван главный храм монастыря. Из шести церквей, находящихся на территории монастыря, к моменту его передачи Русской Православной Церкви в 1995 году оставался лишь храм в честь Тихвинской иконы Божией Матери.

¹⁴ *Ильин И.А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 337. Говоря о И.С. Шмелеве, И.А. Ильин пишет о Москве как об источнике «национальной почвенности» писателя. Слова эти не в меньшей мере можно отнести и к А.Н. Островскому: «Он пишет как бы из подземных пластов Москвы, как бы из ее вековых подвалов... И, читая его, чувствуешь, будто время вернулось вспять, будто живет и дышит перед очами исконная Русь, ее израненная историей и многострадальная, но истовая и верная себе, певучая и талантом неистощимая душа» (338).

¹⁵ *Истомин С.В.* Московские храмы и монастыри России. С. 224–227.

¹⁶ Евстафиев. Бытовое и художественное значение комедии Островского «Свои люди – сочтемся» // Александрь Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Цит. соч. С. 48.

¹⁷ *Коган П.* А.Н. Островский. Темные лучи в светлом царстве. С. 134.

¹⁸ *Филоновъ.* Нравственный закон в героях Островского // Александрь Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. С. 41.

Л. В. Чернец

О РОЛИ ИНТРИГИ В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

«Пьесам жизни» (по определению Н.А. Добролюбова)¹ Островского часто противопоставляются «хорошо сделанные пьесы» западноевропейских мастеров сцены, преимущественно французских (Э. Скриб, В. Сарду, Э.М. Лабиш, Э. Ожье и другие), не порывавших и в постромантический период с традициями классицизма (не случайно все они стали членами Французской Академии). Изобретение термина (фр.: *pièce bien faite*) и самого жанра, основанного на виртуозной интриге и четкой композиции, приписывается Скрибу. Важнейший принцип такой пьесы – «непрерывное,

последовательное и плотное развертывание мотивов действия»². Наряду с мелодрамой и водевилем «хорошо сделанная пьеса» господствовала на французском театре второй половины XIX века; по своему содержанию она нередко была поверхностной.

Противопоставление сугубо развлекательных пьес, где внимание зрителя поддерживалось главным образом развитием интриги, ее неожиданными поворотами, драмам Островского, с их глубоко жизненными конфликтами и характерами, в недавнем прошлом было «общим местом» литературоведческих работ. «С точки зрения условной поэтики классической комедии, – утверждала, например, А.И. Дубинская в 1974 году, – пьесы Островского написаны в полном “пренебрежении” к ее формам. Никакие искусственные препятствия не воздвигаются на жизненном пути его героев. Основное препятствие к их счастью заключается в социальной несправедливости...»³ Не избежал подобного трюизма даже Е.Г. Холодов, увидевший в мелодрамах («начиная с родоначальника этого жанра Гильбера Пиксерекура и кончая Александром Дюма»), в водевилях и в комедиях интриги Скриба и Сарду лишь «разрыв между сценой и жизнью»⁴, которого нет у Островского, и этим ограничившийся.

Определенные резоны данная антитеза, конечно, имела. Не только по глубине реализма, но и по сюжетно-композиционным особенностям (обстоятельная экспозиция, введение эпизодов и побочных лиц, не участвующих в действии, иной ритм и пр.), по своему жанровому репертуару драматургия Островского сильно отличалась от современного ей французского театра. Писатель называл свои пьесы «комедиями» (22 произведения), «сценами» или «картинами» (16), «драмами» (3), «драматическими хрониками» (4), но никогда – «водевилями», «мелодрамами», «опереттами»⁵. А об интриге в драме оставил следующую запись (очевидно, сделанную в 1870-е годы): «Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэзии – истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы про-

исшествие даже невероятное объяснить законами жизни»⁶. Сквозной мотив статей, служебных записок, писем Островского – горечь по поводу засилия на русской сцене «навязанного» иностранного репертуара. Его последовательная борьба за постановку русских пьес во многом объяснялась заботой о демократическом зрителе, «дичке»: «Мы должны начинать сначала, должны начинать свою родную, русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу. Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы; зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие», – писал он в «Записке о положении драматического театра в России» в 1881 году⁷.

Но в целом антитеза иностранного «шаблона» и самобытности русских пьес неубедительна, искажает реальную картину. Во-первых, потому что «хорошо сделанная пьеса» может быть глубокой по содержанию и реалистичной (ведь само по себе «хорошее построение» и занимательность пьесы – ее достоинство, а не недостаток). Во-вторых, интрига во многих пьесах Островского присутствует, а мастерство композиции постоянно совершенствуется. Наконец, следует разграничивать репертуарную политику Островского и его ценностную шкалу современных ему иностранных драматургов. «Как ставятся в Париже пьесы Дюма, Сарду, Зола и др.? Там ничто не упущено, до последних бутафорских мелочей. Там автор имеет счастье видеть созданных им лиц в той правдивой, жизненной обстановке, в какой он их себе воображал»⁸, – с обидой за русский театр отмечал Островский. Он ценит Скриба: «А во Франции какое громадное значение имели такие знатоки сцены, как Скриб и многие другие!»⁹

Но начнем по порядку. Термин «интрига» восходит к латинскому глаголу «intricare», означающему «запутывать». В терминологических словарях под интригой понимается «сложный и напряженный узел событий, особенно характерный для *фабулы* авантюрных драмы и романа», порождаемый столкновением интересов персонажей и их «продуманной, упорной, нередко тайной борьбой»¹⁰; отмечается, что интрига, «которой неизменно сопутству-

ют *перипетии*, придает произведению занимательность»¹¹; указывается, со ссылками на работы О.М. Фрейденберг и М.М. Бахтина, на зарождение интриги в эллинистический период¹², по другой версии – в римской паллиате (Плавт, Теренций), где часто ее создает «хитрый раб»¹³. Согласно П. Пави, интрига «ближе к английскому слову *plot*, чем к слову *story*», поскольку «акцентирует причинность событий»; в отличие от «актантной модели» и действия в целом интрига составляет их внешнюю, «конкретную реализацию»¹⁴. Классическими комедиями интриги считаются наряду с пьесами Плавта и Теренция «Плутни Скапена» Мольера (где использован сюжет «Формиона» Теренция), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.О. Бомарше, «Стакан воды, или Причины и следствия» Скриба.

В пьесе с интригой смену ситуаций определяет борьба персонажей, среди которых первенствующая роль принадлежит создателю интриги, или интригану (в данном случае нужно отвлечься от негативных коннотаций слова). Интрига ведется умело или неумело, обманщик может быть сам обманут – как в комедии А. Лесажа «Тюркаре», вероятно, повлиявшей на сюжет «Игроков» Гоголя¹⁵. Интрига, как в «Ревизоре» Гоголя, может быть «миражной»: именно «в непреднамеренности – “сила” Хлестакова»¹⁶. Обычно инициатор интриги преследует конкретную цель, причем им движет не обязательно корысть, личная выгода: он может заботиться о других (Формион, Скапен, Кочкарев в «Женитьбе» Гоголя).

В любом случае искусство (или неумелость) плетущих сети для своих жертв коренится в их характерах: нужны определенная смелость, изобретательность, выдержка (или комическая претензия на эти качества). Поэтому в литературной классике комедия интриги одновременно является и комедией характеров, чему яркий пример – драматургия Гоголя, непосредственного предшественника Островского. Ведь важнейшая функция сюжета (хода, системы событий) – характерологическая; герои остаются в значительной мере «вещью в себе», если они не раскрываются в действии. «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь, смешной или не смешной, но русский чисто анекдот.

Рука дрожит написать тем временем комедию», – просит Гоголь Пушкина (в письме от 7 октября 1835 года)¹⁷.

К использованию интриги тяготеют пьесы, где преобладают «конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей»¹⁸. Такие конфликты явно идут на убыль в драматургии «новой волны» рубежа XIX–XX века, активно осваивающей устойчивые конфликтные состояния и «внутреннее» действие (Г. Ибсен, М. Метерлинк, А. Стриндберг, А.П. Чехов, Б. Шоу и др.). В драмах Островского, особенно поздних, есть и то, и другое, не случайно многие его поздние «комедии» сегодня интерпретируются как «психологические драмы»¹⁹. Финалы пьес «Таланты и поклонники», «Последняя жертва» неоднозначны и в любом случае печальны для главных героинь.

Все же в сюжете большинства пьес в той или иной мере присутствует интрига. Ее ведут многие персонажи, добиваясь успеха или обманываясь в своих расчетах вследствие не только собственной ошибки, но и неожиданной реакции намеченной жертвы. По большей части инициаторов интриги можно отнести к плутам, преследующим личную выгоду: таковы Подхалюзин («Свои люди – сочтемся!»), Вихорев («Не в свои сани не садись»), Поль Прежнев («Не сошлись характерами!»), Евгения Мироновна («На бойком месте»), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Дульчин («Последняя жертва»), Аполлон Окоемов («Красавец-мужчина»). Есть сложные сюжеты, где плетут интригу почти все герои (в «Волках и «овцах» – все «волки»: Мурзавецкая, Чугунов, Глафира, Беркутов). Однако среди интриганов не только плуты, есть и бескорыстные изобретательные посредники, искренне желающие помочь другим: Аграфена Платоновна («В чужом пиру похмелье»), Досужев («Тяжелые дни»), Филицата («Правда – хорошо, а счастье лучше»), Лотохин, Сосипатра Семеновна, Сусанна, вместе выводящие на чистую воду Окоемова («Красавец-мужчина»). Свахи и сводни: Устинья Наумовна («Свои люди...»), Красавина (трилогия о Бальзаминове), Глафира Фирсовна («Последняя жертва») – все интригуют по «профессии» и по призванию. К хитро-

сти прибегают, защищая свое достоинство, Оленька («Старый друг лучше новых двух»), Ипполит («Не все коту масленица»).

Перечень этот, далеко не полный, уже дает представление о роли интриги в пьесах. Она велика, хотя Островский интригу мало ценил. Придумывая или подбирая интригу для очередной пьесы, он поступал вполне в духе многовековой традиции драматического творчества: использовал испытанные мотивы и приемы, свободно комбинировал их, прибегал к контаминациям, обычно, по наблюдениям Н.П. Кашина, вводя в текст упоминание, цитату, реминисценцию из источников. Например, в «Доходном месте» Жадов поет песню из «Ябеды» В.В. Капниста, в пьесе «Без вины виноватые» Кручинина играет главную героиню в трагедии К. Гуцкова «Ричард Севедж, или Сын одной матери». Заимствуя мотивы и приемы, Островский часто создавал «по контрасту» характеры: так, «личность Кручининой вышла полной противоположностью леди Микельсфильд»²⁰. К самому же факту заимствования мотива Островский относился спокойно, видя не в интриге, вообще не в фабуле главное достоинство пьесы. «Оригинальным признается всегда такое драматическое произведение, в котором сценариум и характеры вполне оригинальны. Этого довольно; фабула в драматическом произведении дело неважное, но только фабула, а не сюжет. Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, т.е. сценариум со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок. Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было, — это дает жизнь, история, легенда; его главное дело — показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе...»²¹, — писал он в «Проекте “Правил о премиях” дирекции императорских театров за драматические произведения».

Но интрига, как бы мало она ни ценилась драматургом, в пьесах была и требовала соответствующего словесного действия, диалога. И в его пьесах именно интрига порождает многочисленные эпизоды, заполненные «диалогами-поединками» (по опреде-

лению В.М. Волькенштейна). В таком диалоге слово, реплика персонажа – «удар в борьбе или парирование удара»²², ведь говорящему нужно добиться цели: убедить, перехитрить, обмануть собеседника. Поэтому в таких диалогах «нельзя верить на слово ни одному драматическому герою; надо проверить, отчего и, главное, для чего он говорит, проверить обстоятельства, в которых он действует, его отношения с партнерами, прежде всего его единое действие»²³. Иллюстрацией к этому тезису могут служить разговоры Подхалюзина со свахой, стряпчим, самим Большовым во втором действии «Своих людей...», речевые маски, которые меняет Глумов в зависимости от собеседника – Мамаева, Крутицкого, Городулина, Турусиной («На всякого мудреца довольно простоты»).

Однако этот вид диалога далеко не единственный в пьесах Островского: интрига у него невездесуща. Наряду с эпизодами, продвигающими действие, в его пьесах много диалогов, действие тормозящих, с ним не связанных, их можно назвать «досужими разговорами», вводящими в повседневное житейское бытие (сквозные темы этих неторопливых бесед: деньги, угощение, мода, сны, слухи, ворожба, карты и др.)²⁴ Чередование диалогов-поединков с «досужими разговорами», с этикетными долгими вступлениями в беседу, с искренними диалогами и монологами исповедального характера подчинено определенному ритму, разнообразие эпизодов – важнейшая задача «сценариев» Островского.

В «хорошо сделанной» пьесе французских драматургов такие отступления от интриги, разумеется, не поощрялись. Недостатком считалось, в соответствии с классицистической традицией, и введение избыточных, с точки зрения развития действия, персонажей.

В пьесах Островского 1850-х годов «бездействующих» лиц как раз немало. В частности, критики спорили об уместности в «Грозе» таких побочных персонажей, как Феклуша и Кулигин. Не только Добролюбов, но и П.И. Мельников-Печерский доказывал необходимость этих типических лиц в пьесе: «...г. Островский с высоким поэтическим тактом противопоставил темной личности Феклуши светлую личность Кулигина». Их слабая вовлеченность в действие критика не смущает: «Хотя Феклуша, по-видимому,

и лишнее лицо в драме, но «Гроза» много бы потеряла, если б в ней не было Феклуши!»; «Кулигин так хорош, тип, созданный в нем г. Островским, так нов в нашей литературе, что мы невольно о нем заговариваемся побольше, чем следовало бы при разборе пьесы, ибо *классические* критики поучали когда-то нас отмеривать на долю каждого действующего лица такое количество строк и букв, какое сообразно с мерою участия того действующего лица в движении драмы»²⁵.

Однако самого Островского «постройка» (как тогда говорили) «Грозы» не удовлетворяла, в чем он признался И.С. Тургеневу в письме от 14 июня 1874 года, в ответ на предложение напечатать во Франции перевод Э. Дюрана, пришедшего от пьесы «в восторг»²⁶. «Напечатать “Грозу” в хорошем французском переводе не мешает, – писал Островский Тургеневу, – она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену – над этим можно задуматься. Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы, и боюсь оскорбить их вкус своей ужасной неумелостью. С французской точки зрения, постройка “Грозы” безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал “Грозу”, я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме <...>. Теперь я смею сделать пьесу немного хуже французов и, если хотите, пришлю Вам оригинал «Грозы», переделанной для французской сцены»²⁷. Эта переделка, по-видимому, не осуществилась, но о самокритике Островского косвенно свидетельствует написанное им оперное либретто, на музыку В.Н. Кашперова (премьера состоялась 30 октября 1867 года в Мариинском театре). Список действующих лиц в либретто «Грозы» сокращен (конечно, это связано и с жанром оперы)²⁸.

В больших пьесах конца 1860-х – 1880-х годов, названных автором «комедиями» или «драмами» («На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Последняя жертва», «Беспреданница» и др.) «постройка» отвечает самым строгим требованиям: искусно сведены несколько сюжетных линий, завязан и развя-

зан общий узел интриги, действие в целом развивается стремительнее, чем в ранних пьесах, имеющих те же жанровые подзаголовки. Колоритные побочные персонажи, создающие нравоописательный фон, по-прежнему вводятся, но, как правило, они вовлечены в действие. Таковы Манефа («На всякого мудреца довольно простоты»), Пивокурова («Последняя жертва»), Робинзон («Бесприданница»), Шмага («Без вины виноватые») и др. В «Бесприданнице», как отметил А.Л. Штейн, линия Счастливецва–Робинзона «не существует... самостоятельно. Она вплетается в драматическую линию Ларисы и усиливает ее»²⁹. За обедом у Карандышева он, как и хотел Паратов, спаивает хозяина дома; в финале сообщает Карандышеву об «орлянке» и подводит его к Ларисе. При этом основная функция образа – все-таки «сверхсюжетная», о чем метко сказал Б.О. Костелянец: «С Робинзоном уже произошло то, что хотят сделать с Ларисой. Он *уже* превратился в вещь...»³⁰

С годами Островский уделял «постройке» пьес, в том числе развитию интриги, все большее внимание. При этом сюжетно-композиционные различия произведений имели для драматурга жанровое значение. Особое внимание он придавал «сценариуму», расположению эпизодов, в своих больших пьесах, названных «комедиями» или «драмами». Он писал А.С. Шабельской (15 июня 1885 года): «...представлять целый ряд событий, разделенных большими промежутками времени, не должна драма, – это не ее дело; ее дело – одно событие, один момент, и чем он короче, тем лучше»³¹. Заметим, что «Пучина», где между «сценами» проходит много лет, имеет жанровый подзаголовок «сцены из московской жизни». К композиции «сцен» драматург не предъявлял строгих требований. Так, он успокаивал Н.Я. Соловьева (в письме от 15 сентября 1879 года): «Сцены “Прославились” пишите, главное дело, набросайте побольше комических положений; это сцены, и потому сценариум для них не важен; был бы материал, а там уж сладить немудрено»³².

Островский писал в разных жанрах, поэтика его пьес разнообразна. Он осознавал себя наследником различных традиций (в том числе жанровых) европейской драматургии, чему способствовали

широкий круг его чтения, переводческая деятельность. Так, он следовал традиции романтической исторической хроники в «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском», использовал поэтику итальянских и испанских интермедий (а не только драматических очерков «натуральной школы») в своих маленьких «сценах» и «картинах», в особенности в трилогии о Бальзаминове. И часто вводил в свои пьесы интригу, опираясь как на многовековой опыт, так и на удачные образцы современной ему французской «хорошо сделанной» пьесы. Он творил свободно.

Примечания

¹ *Добролюбов Н.А.* Луч света в темном царстве // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1987. Т. 3. С. 302.

² *Пави П.* Словарь тетра / Пер. с фр. М., 1991. С. 423–424.

³ *Дубинская А.И.* Драматургическое мастерство Островского. Характеры и конфликты // Наследие А.Н. Островского и советская культура. М., 1974. С. 225.

⁴ *Холодов Е.Г.* Драматург на все времена. М., 1975. С. 19.

⁵ См. подробнее: *Чернец Л.В.* Жанры пьес Островского // Русская словесность. 2009. № 1.

⁶ *Островский А.Н.* О литературе и театре. М., 1986. С. 237.

⁷ Там же. С. 82.

⁸ Там же. С. 132.

⁹ Там же. С. 159.

¹⁰ *Шпагин П.И.* Интрига // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 3. М., 1966. Стлб. 155.

¹¹ Интрига [Б. п.] // Литературоведческий энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. С. 130.

¹² *Ваховская А.М.* Интрига // Энциклопедия литературных терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 311–313.

¹³ *Ищук-Фадеева Н.И.* Интрига // Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 83.

¹⁴ *Пави П.* Словарь театра. С. 126.

¹⁵ *Падерина Е.Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009. С. 56.

¹⁶ *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 216.

¹⁷ Переписка Н.В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 146.

¹⁸ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 133.

¹⁹ Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 25.

²⁰ Кашин Н.П. Этюды об А.Н. Островском. М., 1912. Т. 1. С. 46, 55.

²¹ Островский А.Н. О литературе и театре. С. 157.

²² Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1923. С. 67.

²³ Там же. С. 82.

²⁴ Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги, монологи в пьесах А.Н. Островского / А.Н. Островский. Материалы и исследования / Отв. ред., сост. И.А. Овчинина. Шуя, 2006. Вып. 1. С. 75–76.

²⁵ Мельников-Печерский П.И. «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского // Русская трагедия. Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и в литературоведении / сост., вступ. ст. И.Н. Сухих. СПб., 2002. С. 135–137.

²⁶ Переписка И.С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 13.

²⁷ Там же. С. 14.

²⁸ Рахманькова Е.А. Об оперном либретто А.Н. Островского «Гроза» // Русская словесность. 2008. № 3.

²⁹ Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве А.Н. Островского. М., 1972. С. 353.

³⁰ Костелянец Б.О. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л., 1982. С. 153–154.

³¹ Островский А.Н. О литературе и театре. С. 332.

³² Там же. С. 286.

А.В. Павлов

МОДЕЛЬ СКАЗОЧНОГО МИРА

В ТРИЛОГИИ О БАЛЬЗАМИНОВЕ

Три комедии А.Н. Островского о Бальзаминове рассматриваются в современном литературоведении как драматический цикл, хотя сценическое воплощение его исследователи считают проблематичным¹. Тем не менее, зачем-то потребовалось драматургу создать трилогию, которая объединена не только образом главного героя. Ответы нужно искать в особенностях поэтики Островского.

Уже в раннем его творчестве обнаруживается стремление создавать не изолированные сюжеты, которые исчерпывают себя в рамках одной пьесы, а имеющие продолжение на уровне темы, образа, мотива, повторяющихся сюжетных ситуаций. Такой под-

ход наблюдается еще в «Записках замоскворецкого жителя», которые можно рассматривать как эстетическую программу начинающегося писателя. В этих очерках есть явная ирония в адрес «натуральной школы»². И здесь же закладываются собственные принципы художественного исследования действительности.

Для Островского важен угол зрения на изображаемый мир, о котором нужно дать читателю полное представление. В «Записках замоскворецкого жителя» в обращении к читателю он пишет: «Остановится ли путник на высоте кремлевской, привлеченный неопи́санной красотой Москвы – и он глядит на Замоскворечье, как на волшебный мир, населенный сказочными героями тысячи и одной ночи. Таинственность, как туман, рассыпалась над Замоскворечьем; сквозь этот туман, правда, доносились до нас кое-какие слухи об этом Замоскворечье, но они так сбивчивы, неясны и, можно сказать, неправдоподобны, что ни один еще благомыслящий человек не мог из них составить себе сколько-нибудь удовлетворительного понятия о Замоскворечье. Эти слухи такого рода, что многие пришли в недоумение, верить им или нет»³. Последние слова напоминают обращение сказочника к слушателям: «Хотите верьте, хотите – нет». И далее, рассказывая о заслуге собственного открытия, писатель останавливается на чудесах, творящихся за Москвой-рекой. А жанр, якобы, найденной рукописи он определяет как рассказ, наполненный «наивной правдивостью», где собраны «и сплетни замоскворецкие, и анекдоты, и жизнеописания».

Мир Замоскворечья сказочный в том отношении, что он живет не по законам обычной логики, а в соответствии с особым типом архаического сознания. Такое сознание долго удерживает сложившиеся стереотипы. Происходит сближение прошлого и настоящего, возникает особое ощущение времени, близкое к фольклорному. Замоскворецкая традиция сохранила веру в необычное, фантастическое, чудесное. Замоскворецкое «царство» показано как особая модель мира, где регламентированы нормы жизни и направлены на «семейное счастье». В этой модели нет условий для развития. Основная книга, которую здесь изучают, – азбука. Она сообщает ученику, что есть «пять чувств» и не требует ума: «...ум

был для Замоскворечья вещь не только не нужная, но иногда и опасная». Трилогия о Бальзаминове во многом продолжает идеи «Записок...» Но «сказочный» мир Замоскворечья передан здесь не словами стороннего наблюдателя, как в очерках, а с помощью сценического действия. Поскольку Островский ставит перед собой цель открыть «волшебный мир», населенный «сказочными героями», закономерно, что он использует в трилогии элементы поэтики русской народной сказки.

Обратимся к особенностям сюжетостроения. В каждой комедии из трех сюжет завершен, так как исчерпано событие, лежащее в его основе. Но гораздо интереснее развивается суммарная сюжетная линия. В ней явно просматриваются элементы сказочной модели сюжетостроения, которая имеет трехчленное деление. Сказка, прежде всего волшебная, в начале своем всегда указывает на какую-либо недостачу (ума, например) и желание что-либо иметь (часто невесту). Первые слова комедии, открывающей бальзаминовскую трилогию, произносит мать героя. Они соответствуют сказочному началу: «Все счастье себе хочет составить, прельстить кого-нибудь. <...> разумом-то он у меня больно плох. <...> Уж и жаль его». Здесь есть даже указание на жалость к герою, которая часто возникает у читателя или слушателя сказки в самом начале.

В следующей части в судьбе сказочного героя возникают неожиданные, на первый взгляд, но на самом деле predetermined перипетии. В бальзаминовской трилогии это неудачное сватовство («Праздничный сон – до обеда»), неудачное ухаживание и соперник («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!») и неудачное похищение невесты («Зачем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзамина)»).

Третья часть сюжета волшебной сказки – счастливая развязка, где герой получает богатство, невесту в придачу и внешне преобразуется, что указывает и на внутреннее преображение. Счастье и богатство героя в бальзаминовской трилогии представлены в лице вдовы Белотеловой. Она для Миши в определенной степени неожиданная невеста. Если раньше он говорил, что все бога-

тые невесты кажутся ему красавицами, то здесь вдруг «разглядел»: «Уж оченно они полнь». Неожиданность невесты тоже вполне в духе волшебной сказки: герой часто не ведает, в каком облике ее обретет – красавицы или лягушки.

Трехчленная сюжетная схема волшебной сказки отражает в себе трехчленность как модель фольклорного мира, но используемая в жанре комедии, она позволяет драматургу создать уникальную форму сценического действия, где бытовые коллизии на фоне сказочной мечты героя создают особые комические ситуации. С другой стороны, сказка уводит сюжет комедии Островского от банальной бытовой истории.

Развитие действия в бальзаминовской трилогии, как и в волшебной сказке, направлено от бедности к богатству, что в фольклористике называется поисками «инога царства», в результате которых герой «воцаряется». «Иное царство» – это некий идеал благополучия и самоутверждения, что означает наступление эпохи справедливости. С именем царя в фольклоре связывались надежды на счастье и благополучие. Бальзаминов в третьей комедии тоже представляет себя то царем, то генералом. В наивных мечтаниях он даже пытается сформулировать справедливый закон о заключении брака: «...чтоб богатый женился на бедной, а бедный – на богатой; а кто не послушается, тому смертная казнь». Но каждый раз его мечтания грубо обрываются то Красавиной, то Чебаковым.

Поиск невесты в трилогии ведется по двум линиям. Одну неутомимо развивает главный герой (Бальзаминова: «Другой бы бросил давно, а мой все не унимается»), вторую как бы «за кадром» – сваха. Линия Миши начинается не просто с неудач, а с объявления о его глупости, когда героя еще нет на сцене. Причем он не просто глуп, а демонстративно глуп. Подобная демонстративность является необходимым условием для знакомства с героем в волшебной сказке. Она определяет и динамику действия, и динамику образа. Во второй комедии соперник Бальзаминова в поисках невесты – Устрашимов – пишет в письме к Пионовой: «Спросите хоть у Бальзаминова, у своего нового обожателя. Он столько глуп, что не сумеет солгать, хотя бы и хотел» (II, 341).

Нет умения лгать, значит, нет корыстных побуждений. Значит, стремление к богатству определяется какими-то другими намерениями и образ героя нельзя рассматривать лишь в социальной плоскости. Он смешной, но не пошлый, поэтому не вызывает негативного отношения у зрителя. Бальзаминов, как и сказочный герой, не персонафицирован, так как в достаточной мере оторван от действительности, живет в «волшебном» Замоскворечье. Герои Достоевского, например, воспринимаются как реальные жители Петербурга, а Мишу автор поселил в страну, где «могут жить только медведи да Бальзаминовы...» (II, 366). Медведь в одном ряду с героем для человека 50-х годов XIX века может характеризовать совсем не «дикую сторону», отсутствие цивилизации. Во всяком случае, не только это. Медведь – популярный сказочный персонаж, наивный, простодушный, глупый. Он – «артист» городских ярмарочных увеселений, называемых «медвежья потеха». «Медведи и Бальзаминовы» – это особый пласт низовой культуры, которая пропитана фольклором.

Бальзаминов показан как бы над реальностью. Он поднимается над ней в своих наивных мечтаниях, потому что верит в сказку. Это делает его образ нетривиальным. В нем отражена особая эстетика примитива, характерная для народного лубка. Миша сближается с лубочным героем, когда кем-то воображает себя: «...вдруг я офицер, иду по улице смело... сидит барышня у окна, я поправляю усы». Или: «В мечтах я... высокого роста, полный и брюнет» (II, 349, 380). Герой лубочных картинок обычно изображался рослым брюнетом с пышными усами. Названные характеристики не только раскрашивают образ в сказочный цвет, но и помогают выстраивать сюжетную линию.

Важную роль в этой линии играет сон главного героя. Он определяет содержание первой комедии о Бальзаминове – «Праздничный сон – до обеда». Название сопровождается авторским примечанием: «По народному поверью, сон, виденный под праздник, сбывается только до обеда». Это очень важная установка для понимания комедии. Автор подсказывает, что народное поверье – это угол зрения на содержание, что герои комедии – представители устной народной культуры.

Сон для Миши Бальзамина становится судьбоносным: с него, подобно сказочным, начинаются испытания героя. Пословица в названии комедии звучит как предупреждение и включает в себе фольклорный мотив. «Мотив вещего сновидения определенно соотносится с мотивами вещего предупреждения, предсказания, немотивированного знания беды, выступающими в других формах: в словах матери, встречных...», – писал Б.Н. Путилов⁴. В фольклоре герой чаще всего не верит в сон, игнорирует предсказание и в результате побеждает судьбу. Не хочет верить и Миша: «Хоть бы вот насмех один сон сбылся! Уж сколько я таких снов видел: и денег-то у меня много, и одет-то я очень хорошо – проснешься, хватя, ан нет ничего. Один раз генералом себя видел. Как обрадовался! Нет! Перестану верить снам» (II, 115).

Но появившаяся тут же сваха заставляет героя изменить свое мнение. И делает это со сказочной легкостью: «Ну, уж и кавалер, нечего сказать! С налету бьет! Крикнул это, гаркнул: сивка, бурка, вещая каурка, стань передо мной, как лист перед травой! В одно ухо влез, в другое вылез, стал молодец молодецом. Сидит королевишна в своем новом тереме на двенадцати венцах. Подскочил на все двенадцать венцов, поцеловал королевишну в сахарные уста, а та ему именной печатью в лоб и запечатала для памяти» (II, 116).

Речь свахи, являющая собой фольклорное красноречие, укрепляет веру героя в сказку, в чудо, в возможность чудесного обретения богатства. Лукавое балагурство Красавиной выстроено в духе раешного стиха, театрализовано и напоминает приговоры свадебного дружки, который в поздней традиции заменил скоморохов⁵. В скоморошьем иносказании всегда звучали оценки происходящего. В этой связи сваха тоже выражает определенную мораль социальной среды, которую обслуживает. В первой комедии она ловко руководит Бальзаминовым, хорошо зная этот тип замоскворецкого жителя. Ублажая наивные мечтания героя, сваха в духе сказки называет его победителем. В порыве чувств Миша даже бросается к ней на шею.

Сон в трилогии не только то, что привиделось Бальзаминову, когда он спал. Сном можно назвать и то эмоциональное состояние

героя, в которое вводит его сваха, и его мечтания в сумерках. Он сам иногда ставит в один ряд мечты и сон (II, 341). Навязчивая идея чудесного обретения богатства, «по щучьему велению», затуманивает сознание героя, рождает видения наяву: «...я точно в тумане был; мне все казалось, что... вдруг сама собой явится коляска... что у нас дом свой, каменный, на Тверской» (II, 386). Бальзаминовым словно руководит какая-то неведомая сила, влечет его к цели. И это неудержимое стремление сродни тому фатализму, который ведет сказочного героя к удаче.

В последней картине третьей комедии детально рассказан другой сон. Его видит Павла Петровна Бальзаминова. Происходит смещение сходного по теме сна на другого героя, выбор которого не случаен. Согласно народному поверью (вспомним примечания автора к первой комедии), сон несет в себе вещие знания. По наблюдениям Б.Н. Путилова, вещими знаниями в фольклоре обычно наделяются женщины, чаще мать⁶.

Этот сон нужен Островскому и как элемент сюжетной структуры, создающий кольцевую композицию, и как важный компонент содержания: он замыкает общее сценическое действие, подчеркивает художественное единство трилогии.

Миша не мог видеть подобный сон еще раз, так как разочарован последствиями «праздничного» сна. Герой к финалу в некоторой степени «просыпается». На это указывает тот бытовой комментарий, который он дает сну своей матери: «Что сон! Со мной наяву то было, что никому ни в жизнь не приснится». И просто объясняет символику сновидения: «У Белотеловой лавка в Китай-городе, вот и весь ваш сон» (II, 377, 378). Признаки пробуждения есть и в последнем видении Миши. Он вообразил, что богат, едет с женой «на гулянье», взял с собой пятьдесят тысяч, чтоб дома без него не украли, и вдруг в Эрмитаже обнаруживает пропажу. Авторская ремарка сообщает: «В испуге вскакивает и ходит в волнении» (II, 380). Герой перебирает разные варианты хранения денег и не находит надежного. За шаг до обретения богатства он говорит о деньгах: «...об чем не задумаешь, все они мешают». Впервые в трилогии появляется мысль, что богатство приносит больше бес-

покойства, чем стремление к нему. Богатство рождает реальные заботы, а не сказочные, значит, герой не будет избавлен от проблем. Но это где-то в будущем, за пределами данного сюжета.

Последнее испытание героя, наиболее потрясшее его, – похищение невесты. Это традиционный элемент свадебных обрядов. Он нередко используется в фольклоре, в том числе и в волшебной сказке. В комедии умыкание дано в пересказе самого Бальзамина, причем он воспроизводит диалог с Чебаковым, беседует с матерью и делает собственный комментарий тому, что произошло. В этом кратком пересказе, в одном явлении, заключена целая история, событий которой хватило бы на самостоятельную пьесу. Как в прозе нередко встречается рассказ в рассказе, так здесь можно говорить о пьесе в пьесе или о комедии в комедии. Функция этого приема – предмет отдельного разговора, но одно бесспорно: он использован в трилогии по законам сказочного сюжетостроения. В волшебной сказке часто возникает такая ситуация: герой обретает богатство и счастье тогда, когда все средства и возможности использованы и кажется, что нет уже больше ресурсов для достижения цели. История с похищением невесты завершается полным разочарованием Бальзамина. Она начинается словами: «Таким дураком меня поставили, что легче бы, кажется, сквозь землю провалиться», а завершается – «...счастья нет мне ни в чем» (II, 385, 386). И вот после этого неожиданно появляется сваха, и ее речь в форме присказки настраивает на необычный, чудесный, волшебный финал: «Ох, далеко я ехала, насилу доехала! <...> Ехала я селами, городами, темными лесами, частыми кустами, быстрыми реками, крутыми берегами; горлышко пересохло, язык призямлся» (II, 387).

В последнем коротком явлении третьей комедии происходит концентрация фольклорной тематики, прежде всего связанной со свадебными обрядами и со сказкой. Свадебное – в речах свахи о «стрельце», «лебеди белой» и т. д. Сказочное – в характере финала. Герой волшебной сказки, как правило, перерождается. Иван-дурак, запечник, неряха становится умным, красивым, получает «полцарства» и невесту в придачу. Окрыленный предстоящей же-

нитьбой, Бальзаминов восклицает: «Я теперь точно новый человек стал. Маменька, я теперь не Бальзаминов. Я кто-нибудь другой!» Но и в этом состоянии он не претендует на ум: «На что мне теперь ум?» Мораль сказки в том, что счастье герою дается по заслугам за испытанное. Подобным образом рассуждает и мать Миши Бальзаминова: «Это тебе за долгое твое терпение счастье выходит». Обладая архаическим сознанием, она может оценивать происходящее в духе народной традиции, не вдаваясь в содержательную глубину этой традиции. В первом своем монологе первой комедии она высказала надежду: «Сторона-то у нас такая, богатых невест очень много, а глупы ведь. Может, Мише и посчастливится по их глупости» (II, 112). В финале трилогии ее слова «дуракам счастье» звучат как закономерный итог. В зрительском понимании они могут относиться не только к Бальзамину, но и к Белотеловой.

Сваха предлагает завершить все пляской. И это закономерно. Пляска или коллективное веселье, праздник – важнейший компонент финалов ряда фольклорных жанров, прежде всего сказки и народной драмы. В сказке это выражено словами «И я там был, мед, пиво пил...» Народная драма часто попросту заканчивалась общей пляской, что было в духе городского зрелищного фольклора, разыгрываемого в праздничные дни. Действие первой комедии начинается в праздник, вся трилогия тоже завершается праздником. Праздник обрамляет сюжет и в финале утверждает возможность полного счастья, что является фольклорной ситуацией, лучше всего реализованной в сказке.

Примечания

¹ Журавлева А.И. Проблема цикла в творчестве А.Н. Островского.

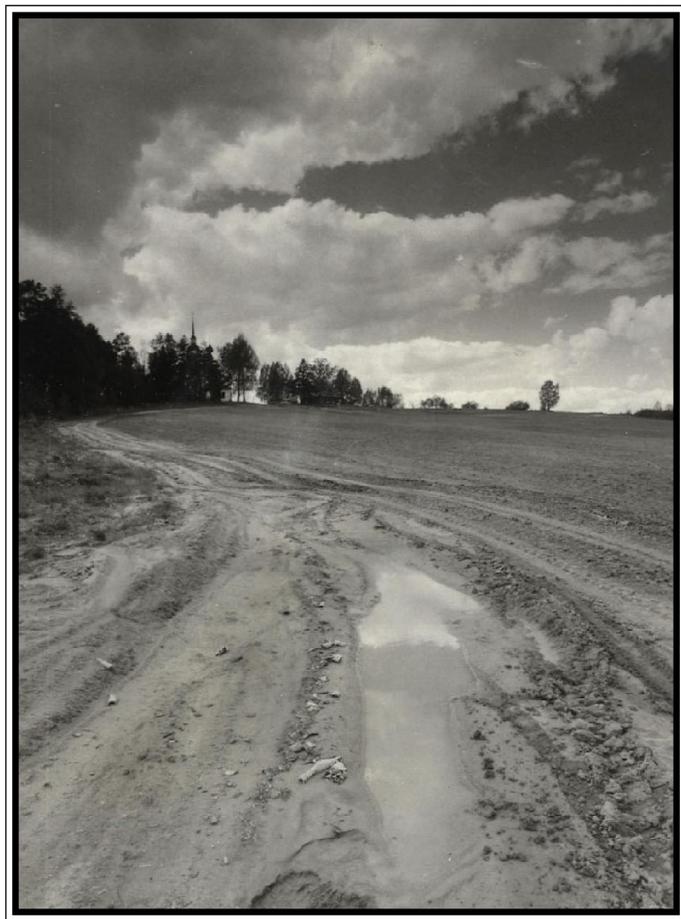
² Павлов А.В. О жанровых особенностях «Записок замоскворецкого жителя» А.Н. Островского // Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в новом тысячелетии. Кострома, 2003. С. 44–48.

³ Островский А.Н. Полн собр. соч.: В 12 т. Т. II, 1973. С. 32–33. Далее ссылки на это издание, первая цифра – том, вторая – страница.

⁴ Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 2003. С. 193.

⁵ Там же. С. 145.

⁶ Там же. С. 193.



**А . Н . ОСТРОВСКИЙ
И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ**

Русская оригинальная драматическая литература в своих пьесах положительно бедна ролями, написанными талантливо и с твердым знанием дела... В этом отношении в иностранных репертуарах, при отсутствии в настоящее время произведений вполне художественных, есть все-таки много хорошего и пригодного для нашей сцены...

Александр Островский

В.В. Тихомиров

**ТВОРЧЕСТВО А.Н. ОСТРОВСКОГО
И НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
1840-Х – 1850-Х ГОДОВ**

В большинстве отечественных исследований раннего творчества А.Н. Островского принимается за истину положение о его тесной связи с традициями натуральной школы в русской литературе 1840-х годов и о развитии этих традиций в дальнейшем. Особенно настойчиво эта мысль утверждалась в работах советских литературоведов, когда русская натуральная школа, возглавлявшаяся В.Г. Белинским, воспринималась как основа и источник всего последующего развития русского реализма, особенного того его направления, которое называлось критическим. Пожалуй, наиболее настойчиво близость Островского натуральной школе подчеркивалась в работах Л.М. Лотман, начиная с ее кандидатской диссертации 1946 года «А.Н. Островский и натуральная школа 40-х годов». Еще раньше менее подробно, но более категорично об этом заявил А.Г. Цейтлин в книге 1923 года «Повести о бедном чиновнике Достоевского»: «Натуральная школа – огромный горн, где выковывается будущий реалистический стиль Тургенева, Гончарова и Островского»¹. В дальнейшем почти во всех работах об Островском это принималось как должное.

Подобные суждения основывались прежде всего на укоренившемся под влиянием Белинского представлении о тождественности натуральной школы и гоголевского направления в русской литературе середины XIX века² и о близости раннего творчества Островского «с повествовательной физиологической литературой» натуральной школы³. В современном исследовании Е.К. Созиной, посвященном анализу поэтики русского реализма XIX века, близость раннего творчества Островского натуральной школе аргументируется общностью «реалистических мотивировок» характеров, их нормативностью, которая «выражается через типажность персонажей пьес, во многом общую для произведений натуральной школы»⁴. Таковую мотивировку можно объяснить, в частности,

тем, что, как это ни странно, до сих пор у наших литературоведов нет четких представлений о русской натуральной школе, о ее границах и эстетических основаниях, хотя неоднократно имели место попытки прояснить это несомненно интересное явление в истории русской литературы первой половины XIX века. Еще П.В. Анненков в свое время справедливо заметил, что натуральная школа «созрела под влиянием Гоголя, объясняемого тем способом, каким объяснял его Белинский»⁵.

Неправомерно отождествлять натуральную школу с гоголевским направлением в русской литературе, которое, несомненно, и глубже, и шире того изображения жизни «без покрова», по существу основанного на позитивистской эстетике натурализма, на которой базировалась литературная программа позднего Белинского. Сам Белинский прекрасно это сознавал, о чем свидетельствуют его признания в письме К.Д. Кавелину от 22 ноября 1847 г.: «...все, что Вы говорите о различии натуральной школы от Гоголя, по-моему, совершенно справедливо, но сказать этого печатно я не решаюсь: это значило бы наводить волков на овчарню...»⁶

Защищая социальную функцию литературы, Белинский в тот период, когда он формулировал и пропагандировал программу натуральной школы, предпочитал видеть в творчестве Гоголя «действительность как она есть» и игнорировать его авторскую тенденцию, которая явно не совпадала с идеологией самого критика. Для Белинского в это время важнее всего общественная функция литературного произведения. В одной из последних своих статей «Взгляд на русскую литературу 1847 года» критик утверждает, что «исключительное обращение искусства к действительности» у Гоголя «могло совершиться... помимо всяких идеалов», что Гоголь избежал «всякого влияния какой бы то ни было теории»⁷. Действительно, теоретиком в политике или социологии Гоголь, очевидно, не был, во всяком случае, в его художественном творчестве идеология непосредственно не проявлялась, но трудно не заметить этические и религиозные идеалы писателя в его произведениях. Они-то и не устраивали Белинского, который подчеркивал гносеологическую роль искусства, призванного помочь познать

жизнь и найти способы ее совершенствования, прежде всего в социальной сфере.

Позитивистская «эстетика познавательного» и была теоретической основой программы натуральной школы, сформулированной Белинским в последние годы жизни при некотором редуцировании интереса к собственно художественной стороне литературного произведения и актуализации качеств «дельного направления» литературы, по существу утилитарного⁸. Формулировка «дельное направление», «дельная литература» заменила в словоупотреблении Белинского прежнюю формулу «поэзия действительности». Воспринимать русский литературный процесс конца 1840–1850 годов как нечто целостное и развивающееся исключительно под знаком натуральной школы Белинского значит значительно упрощать представление о его своеобразии и путях развития русского реализма. Натуральная школа – это скорее манифестированная программа ее теоретика и вдохновителя, чем реальность. Не случайно почти все исследователи этого периода в развитии русской литературы констатируют «отход» или «преодоление» тем или иным писателем норм и установок натуральной школы, как будто она являлась некой обязательной точкой отсчета: это обнаруживается и в «Записках охотника» Тургенева, и в «Бедных людях» Достоевского, и у Гончарова, Григоровича, даже у В. Даля. Может быть, лишь в творчестве Герцена, который в это время был фактическим единомышленником Белинского в философии, политике, эстетике, наиболее полно реализовывалась программа натуральной школы с ее установкой на приоритет мысли над художественным образом.

Вернемся к раннему творчеству А.Н. Островского в его отношении к натуральной школе. Автор самого полного исследования об этом явлении в русской литературе В.И. Кулешов осторожно констатирует, что «в 40-х годах не все реалисты и натуралисты входили в натуральную школу; таковы, например, А.Н. Островский, А.Ф. Писемский...»⁹, хотя, продолжает исследователь, «легко отыскать такие черты в творчестве этих писателей, которые роднят их с натуральной школой». Кулешов отмечает влияние на Ост-

ровского физиологических очерков, которые были популярны в русской литературе 1840 годов – вслед за европейской, прежде всего французской¹⁰. Неясно только, почему «физиологии» признаются атрибутом именно натуральной школы, ведь они использовались и в других литературных «школах» – и в кругах «Москвитянина», и «Северной пчелы» Ф. Булгарина. Бездоказательным представляется вывод Кулешова о значении школы для творчества Островского: «Островский в духе заветов натуральной школы поднял целый пласт русской жизни – купечество»¹¹.

Тематический уровень сопоставления, который здесь проявляется, явно недостаточен, так же как несправедливо только в натуральной школе признавать единственно возможный путь развития русской художественной литературы в направлении реализма в эпоху 1840–1850 годов: ведь крупнейшие русские писатели этого времени – от С.Т. Аксакова до Л.Н. Толстого – не укладываются в ее рамки, даже в виде «заветов». Натуральная школа – одно из направлений в русском литературном процессе своего времени, в силу своей публицистичности и политической ангажированности ставшее наиболее известным и авторитетным. Эта школа не обладала монополией на художественную истину (хотя Белинский явно пытался ее закрепить), на использование жанра физиологий, на внимание к повседневному быту, к народной жизни. По справедливому мнению С.П. Шевырева, дело «не в материале, не в предметах, а в способе изображения самих предметов»¹². В этом ключе следует рассматривать и творчество молодого Островского. Очень корректно пишет об истоках его драматургии Ю.В. Лебедев, упоминая о развитии гоголевских традиций и об использовании опыта очерковых жанров – вне рамок натуральной школы¹³.

Бытовой материал интересует драматурга преимущественно со стороны его национальной специфики и используется с целью художественного осмысления народного характера. Социальная проблематика, естественно, тоже присутствует в раннем творчестве Островского, но по значимости и художественной выразительности она уступает духовно-нравственному пафосу, доминирующему во всех его произведениях. Тенденция Белинского сближать

искусство с наукой, прежде всего с социологией, с целью познания действительности и ее преобразования явно не была близка Островскому, у которого сформировались собственные представления о природе и целях литературного творчества. Установка теоретика натуральной школы на эстетизацию факта, документа, отказ от творческого вымысла (он даже утверждал, что вершинным достижением современного романа будет мемуар), от авторской утопии – в том случае, если она не совпадала с идеологией самого Белинского – тоже не соответствовала эстетическим принципам создателя русского национального театра. Сближение его творчества с русской натуральной школой представляется неубедительным и может быть объяснено лишь некритическим и расширенным представлением об этой школе, которое давно требует пересмотра.

Справедливости ради следует напомнить, что из литературного окружения самого Островского в то время тоже звучали упреки в некоторой натуралистичности его творчества. В 1856 году, уже после распада «молодой редакции» «Москвитянина», в статье по поводу драмы «Не так живи, как хочется» («Русская беседа», №1) Т.И. Филиппов упрекал драматурга в том, что ему «как будто мешает ложный стыд и робкие привычки, воспитанные в нем *натуральным направлением*. Оттого нередко он затеет что-нибудь *возвышенное* или *широкое*, а память о *натуральной* мерке и спугнет его замысел; ему бы следовало дать волю счастливому внушению, а он как будто испугается высоты полета, и образ выходит какой-то недоделанный»¹⁴. Критик явно хотел бы видеть в творчестве Островского прямую идеализацию патриархальной жизни, в то время как в его пьесах постоянно возникали острые конфликтные ситуации, разрушавшие установку на «возвышенное». Упреки в следовании традициям «натурального направления» не означают обязательной близости писателя натуральной школе, поскольку, как уже было сказано, эта школа не обладала монополией на изображение жизненной правды даже во времена Белинского.

Сам Островский уже в 1880 году в статье «Причины упадка драматического театра в Москве» пишет: «Наши бытовые пьесы

одной стороной принадлежат к изящной словесности, а другой – к этнографии... Общество любителей естествознания избрало меня, за мои пьесы, своим членом по отделу этнографии»¹⁵. Это признание знаменательно: действительно, творчество Островского с полным правом можно отнести к тому направлению русской литературы середины XIX века, которое было близко этнографии. Этнографическое направление (такой термин только еще завоевывает признание в отечественном литературоведении, свидетельством чему являются, например, исследования молодого саратовского ученого А.Л. Фокеева) активно развивалось в России в постромантический период русской литературы. В определенной степени это литературное течение соприкасалось с натуральной школой, прежде всего в интересе к повседневному быту, к изображению характеров простолюдинов, в демократизации литературы в целом, но эстетика, целевые установки, да и художественные достижения писателей, которых можно назвать этнографами, сильно отличались от сформулированной Белинским программы натуральной школы. Одним из основателей этого направления был, несомненно, В.И. Даль (Казак Луганский), близкими к нему в определенный период творчества оказались и И.С. Тургенев с «Записками охотника» и другими крестьянскими рассказами, и А.Ф. Писемский с рассказами и очерками, и Д.В. Григорович, и С.В. Максимов, и братья А.А. и Н.А. Потехины, и П.И. Мельников (Печерский), и Н.С. Лесков. Эта линия прослеживается в творчестве писателей-демократов: Марка Вовчка, Ф.М. Решетникова, В.А. Слепцова, Н.В. Успенского, А.И. Левитова – и так далее, вплоть до советских писателей-деревенщиков второй половины XX века. А.Н. Островский занимает в этом ряду подобающее место. Его творчество сближается с этнографическим направлением русской литературы именно теми качествами, которые до сих пор неправомерно отождествляются с натуральной школой.

Естественно, творчество Островского несводимо к этнографизму, да и всякая типология по отношению к творческому методу или направлению страдает односторонностью. Все названные писатели различны по своим литературным позициям, однако всех

их объединяют упомянутые выше особенности, отличающие их от программных установок натуральной школы.

Примечания

- ¹ Кулешов В.И. *Натуральная школа в русской литературе*. М., 1965. С. 164.
- ² Лотман Л.М. *Драматургия А.Н. Островского // История русской драматургии (Вторая половина XIX – начало XX в.)*. Л., 1987. С. 43.
- ³ Лотман Л.М. *А.Н. Островский и русская драматургия его времени*. М.; Л., 1961. С. 44.
- ⁴ Созина Е.К. *Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика*. Екатеринбург, 2006. С. 48.
- ⁵ Анненков П.В. *Литературные воспоминания*. М., 1983. С. 234.
- ⁶ Белинский В.Г. *Собр. соч.: в 9 томах*. Т. 9. М., 1982. С. 682.
- ⁷ Белинский В.Г. *Собр. соч.: в 9 томах*. Т. 8. С. 351, 352.
- ⁸ Белинский В.Г. *Собр. соч.: в 9 томах*. Т. 7. С. 7.
- ⁹ Кулешов В.И. *Натуральная школа в русской литературе*. С. 27.
- ¹⁰ Там же. С. 51.
- ¹¹ Там же. С. 285.
- ¹² Там же. С. 286.
- ¹³ Лебедев Ю.В. *История русской литературы XIX века. Часть 2*. М., 2007. С. 315–318; 23.
- ¹⁴ Скафтымов А.П. *Нравственные искания русских писателей*. М., 1972. С. 518.
- ¹⁵ Островский А.Н. *Полн. собр. соч.: в 10 томах*. Т. 10. М., 1978. С. 184.

В. А. Вакулин

ОСТРОВСКИЙ И ГОГОЛЬ: ПРИБЛИЖЕНИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ

Можно ли два этих имени объединить в одну литературную школу? Или тема отталкиваний пересилит равнодействующую силу литературного направления, и мы будем воспринимать их антиподами? Поверяя «алгеброй гармонию», применив принцип эквивалентов в искусстве, разглядывая творчество как форму, содержание, стиль, замыкая все в метод, с удивлением увидим, что из алгебраической статистики вырастают два чудесных ярких цвет-

ка, например, роза и георгин. Растут они, правда, на разных грядках, но одинаково радуют глаз. Критерием проверки становится один – как говорил Паратов из «Бесприданницы»: «Кто любит арбуз, а кто свиной хрящик»¹. А еще один известный человек увековечил себя следующей флористической максимой: «Пусть расцветут сто цветов».

Одно для меня бесспорно по отношению к этим двум драматургам, то, что так точно высказал В. Набоков в отношении одного из них: «Пьесы Гоголя – это поэзия в действии, а под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи»². Пьесы Островского – это тоже поэзия в действии. Хочется привести еще одну цитату из В. Набокова: «Плохая пьеса скорее может быть хорошей комедией или хорошей трагедией, чем невероятно сложны произведения таких писателей, как Шекспир или Гоголь. В этом смысле пьесы Мольера (чего бы они не стоили) – комедии, то есть нечто такое, что усваивается легко, как сосиска на футбольном матче; они существуют в одном измерении и напрочь лишены того огромного, бурлящего, высокопоэтического фона, который и создает подлинную драму»³. Жаль, что Набоков не указал, в чем измерять стоимость пьес Мольера, но в любом случае, вряд ли пьесы Островского можно причислить даже к самым изысканным деликатесам колбасно-сосисочного цеха.

И последняя цитата из Набокова, посвященная Гоголю, но применимая, как мне кажется, к обоим писателям: «Его произведения, как и вся великая литература, – это феномен языка, а не идей»⁴.

Одной из самых парадоксальных «схожестей», декларированных писателями, именно декларированных, но не исполненных в лучших своих художественных произведениях, это необходимость социально-нравственной, дидактической, воспитательной составляющей в литературном произведении. Островский начинал с этого свое творчество. Вот письмо Назимову молодого Островского:

Главным основанием моего труда, главную мыслью меня побудившею, было добросовестное обличение порока, лежащее долгом на всяком члене благоустроенного христианского общества, тем более на человеке,

чувствующем в себе прямое к тому призвание. Такой человек льстит себе надежду, что слово горькой истины, облеченное в форму искусства, услышится многими и произведет желанного плодотворное впечатление, как все в сущности правое и по форме изящное...

Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не писать. Смее уверить ваше превосходительство, что недостатки моей комедии, как первого произведения, могли произойти единственно от неопытности; основною мыслию было желание, чтоб порок был смешон и гадок и чтоб торжествовали добро, правда и закон (XI, 16–17).

Потом он пересматривает эту свою позицию:

Некоторые критики называют тенденциозные пьесы честными, и это неверно. Они нечестны, потому что не дают, что обещают – художественного наслаждения, то есть того, зачем люди ходят в театр. Но вместо наслаждения они приносят пользу, дают хорошую мысль? И всякое художественное произведение дает мысль – и не одну, а целую перспективу мысли, от которых не отделаешься. Голые тенденции и прописные истинны (сюда же можно привнести и идеи) не долго удерживаются в уме: они там не закреплены чувствами. Сказать умное, честное слово не мудрено: их так много сказано и написано; но чтоб истины действовали, убеждали, умудряли, – надо, чтоб они прошли прежде через души, через умы высшего сорта, то есть творчески, художнически. Иметь хорошие мысли может всякий, а владеть умами и сердцами дано только избранным. Это, конечно, досадно, но уж нечего делать (X, 194).

А вот Гоголь, наоборот, уже в зрелом возрасте, в своих «Избранных местах из переписки с друзьями» приходит к такому умозаключению в разговоре о театре:

Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра (про кафедру мы потом долго будем слушать, начиная с революционных демократов, и заканчивая развитым социализмом). Отделите только собственно называемый высший театр от всяких балетных скаканий, водевилей, мелодрам, и тех мишурно-великолепных зрелищ для глаз, угождающих разврату вкуса или разврату сердца, и тогда посмотрите на театр. Странно и соединить Шекспира с плясуньями или с плясунами в лайковых штанах. Что за сближение? Ноги – ногами, а голова – головой <...>. Частые повторения высокодраматических сочинений, то есть истинно классических пьес,

где обращено внимание на природу и душу человека, станет необходимо укреплять общество в правилах более недвижных, заставит нечувствительные характеры более устоиваться в самих себе, тогда как все это наводнение пустых и легких пьес, начиная с водевилей и недодуманных драм до блестящих балетов и даже опер, их толь разбрасывает, рассеивает, становится легким и ветреным общество. Развлеченный миллионами блестящих предметов, раскидывающий мысли во все стороны, свет не в силах встретиться со Христом. Ему далеко до небесных истин христианства <...>. Театр и театр – две разные вещи, равно как и восторг самой публики бывает двух родов: иное дело восторг от того, когда какая-нибудь балетная танцовщица подымет ногу повыше, и опять иное дело восторг от того, когда могущественный лицедей потрясающим словом подымет все высокие чувства в человеке. Иное дело – слезы от того, что какой-нибудь заезжий певец расщекотит музыкальное ухо человека, – слезы, которые, как я слышу проливают теперь в Петербурге и немусыканты; и опять иное дело – слезы от того, когда живым представлением высокого подвига человека весь насквозь просвежается зритель и по выходе из театра принимается с новою силою за долг свой, видя подвиг геройский в таковом его исполнении. Друг мой? Мы призваны в мир не за тем, чтобы истреблять и разрушать, но, подобно самому Богу, все направлять к добру, – даже и то, что уже испортил человек и обратил во зло. Нет такого орудия в мире, которое не было бы предназначено на службу Бога. Те же самые трубы, тимпаны, лиры и кимвалы, которыми славили язычники идолов своих, по одержании над ними царем Давидом победы, обратились на восхваленье истинного Бога, и еще больше обрадовался весь Израиль, услышав хвалу ему на тех инструментах, на которых она дотоле не раздавалась⁵.

Притом, что драматургия не проза, она должна быть больше похожа на жизнь. Драматургу требуются иррациональные чувства подлинной, не выдуманной реальности, ощущение ее нерва – а умение разработать увлекательную фабулу как раз вторично. Выдающиеся художественные достоинства целого зависят не оттого, **что** сказано, а от того, **как** это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частных. Притом, что эти частности, эти частицы воссозданного бытия становятся почти невидимыми. Об этом, в частности, Андрей Белый пишет: «В художественных произведениях “что”, или смысловая тенденция, не более одной десятой полного смысла; девять десятых лежат в “как” выполнения»⁶.

Сравнивая творчество Гоголя и Островского, мы не можем отступить от соблазна привлечь к этому анализу не только драматургию, но и прозу Гоголя, также как и в исследовании творчества Чехова здесь необходим синтез.

Ведь невозможно пройти мимо «показавшегося» (пусть только показавшегося) Сыся Пафнутьевича из «Мертвых душ» и Сыся Псоича из «Банкрота». Вспомним Мокия Кифовича из «Мертвых душ» и Мокия Парменыча из «Бесприданницы». Дальше тоже будут встречаться имена, удивляющие своей концептуальной зоологичностью и даже почти просто персонажи из мира рыб и растений. Вспомним Собакевича с лицом «молдаванской тыквы, называемой горлянкой», Тигрия Львовича, Карпа и Зайчиху из «Грех да беда на кого не живет», нескольких Павлинов, один из них даже Павлин Павлиныч Курослепов («Горячее сердце»), Кабаниху, Улилу, заканчивая Галчихой и даже Огуревной («Сердце не камень»), кстати, лицо жены Собакевича «узкое, длинное, как огурец».

Двух драматургов весьма красноречиво сближает и тема воплощения драматического произведения на сцене. Оба по воле или по неволе мечтали о точном в стилевом отношении исполнении ролей актерами, без шаблонов и отсебятины. Об этом писали письма актерам. Островский – более скупое, Гоголь – более развернутое. Островский сам любил «пройти» пьесу с актерами. Из письма Бурдину:

Скажи Федорову, что распределение ролей я привезу сам; я приеду в Петербург в самом начале декабря. Мне хочется самому прочесть пьесу артистам и поставить <...> Завтра я читаю «Снегурочку» артистам в третий раз, потом буду проходить роли с каждым отдельно⁷.

А вот письмо «любезному Федяше» (Федору Бурдину) о спектакле «Шутники» в постановке которого принимал участие сам Островский:

У нас делается вот как: почти у самой занавеси надворная сторона Новгородского Подворья (декорация писана с натуры) посередине ворота в натуральную величину с значительной толщиной, за воротами Ильинка, на задней занавеси Гостиный двор. Все входят в ворота сзади, а не перед зрителями, чего и допустить нельзя. Я и не воображал, чтобы вы догадались между зрителями и действующими лицами пустить лиц без слов,

которые только мешают. Когда входят Оброшенов и Гольцов, толпа редет и остаются только человек 6 необходимых. Оброш. и Гольц. остаются под воротами а не на отлете, как у вас. Разумеется, они впереди, Гольцов несколько выдается к зрителям и стоит прислоняясь к углу ворот, для того чтобы его слова слышал только один Оброшенов, он говорит как бы на ухо. Потом к концу их речи под ворота понемногу набираются новые люди. Таким образом 2-й акт выигрывая в правдоподобию и жизненности ничего не теряет в живости. – Нельзя же всякую пиэсу ставить самому, а для чего же у вас режиссер?⁸

Любезнейший друг Федор Алексеевич, извини, что долго не писал к тебе; занят пиэсой по горло, и, кроме того, много хлопот по хозяйству, роль учителя едва ли подойдет к тебе, она требует особенной подвижности: нужно петь, плясать, гримасничать... От чего бы тебе не играть Потрохова? Эта роль хороша и требует отделки.

Если актер в этой сцене примет саркастический тон и будет насмешливо улыбаться, то уж он сделает ошибку, а не я; надо играть человека сконфуженного и озадаченного⁹.

Но великая тайная мысль, о которой всегда думалось и говорилось с воодушевлением, с жаром выплеснулась в письме к тому же Бурдину:

Сколько я страданий перенес о театре. Я пять лет только о нем и думаю, и чуть с ума не сошел: писал записки о частном театре, писал проекты для императорского театра, заседал в Комиссии, исписал горы бумаги; и все-таки меня никто не слушал, искусство падало да падало, тратились даром миллионы, и театр уходил от меня все дальше и дальше. И вдруг у меня театр, мой театр, совсем мой, и я в нем полный хозяин, ни от кого не зависимый, кроме министра, разумеется. И опять я совершенно успокоюсь только тогда, когда дело будет подписано и утверждено; ну уж этого ждать недолго (XII, 288).

Как видим, в своих письмах Островский довольно скупое дает указания постановочного характера. А вот Гоголь оживляет своих персонажей, создавая законченный тип или портрет оживающей в раме пьесы на театральных подмостках. Ломая обычную перспективу тогдашних традиций, Гоголь режиссерски развивает панораму действия:

Хлестакова должен играть Живокини. Дайте непременно от себя мотив другим актерам, особенно Бобчинскому и Добчинскому. Постарай-

тесь сами сыграть перед ними некоторые роли. Обратите особенное внимание на последнюю сцену. Нужно непременно, чтобы она вышла картинной и даже потрясающей. Городничий должен быть совершенно потевшимся и вовсе не смешным. Жена и дочь в полном испуге должны обратить глаза на его одного. У зрителя училищ должны трястись колени сильно, у Земляники также. Судья, как уже известно, с присядкой. Почтмейстер, как уже известно, с вопросительным знаком к зрителям. Бобчинский и Добчинский должны спрашивать глазами друг у друга объяснения этому всему. На лицах дам – гостей ядовитая усмешка, кроме одной жены Луканчика, которая должна быть вся – испуг, бледна как смерть и рот открыт. Минуту или минуты две непременно должна продолжаться эта немая сцена, так чтобы Коробкин, соскучившись, успел попотчевать Растаковского табаком, а кто-нибудь из гостей даже довольно громко сморкнуть в платок. Что же касается до прилагаемой при всем «Развязки “Ревизора”», которая должна следовать тот же час после «Ревизора», то вы прежде чем давать ее разучать актерам, вчитайтесь хорошенько в нее сами, войдите в значение и в крепость всякого слова, всякой роли так, как бы вам все эти роли пришлось сыграть самому, и, когда войдут они вам в голову все, соберите актеров и прочитайте им, и прочитайте не один раз, – прочитайте раза три – четыре или даже пять. Не пренебрегайте, что роли маленькие и по несколько строчек. Строчки эти должны быть сказаны твердо, с полным убеждением в их истине, потому что это – спор, и спор живой, а не нравоучение. Горячиться не должен никто, кроме разве Семена Семеновича; но слова произносить должен всяк несколько погромче, как в обыкновенном разговоре, потому что это спор. Николай Николаевич должен быть даже отчасти криклив; Петр Петрович – с некоторым заливом. Вообще было бы хорошо – если бы каждый из актеров держался сверх того еще какого-нибудь ему известного типа. Играющему Петра Петровича нужно выговаривать свои слова особенно крупно, отчетливо, зернисто. Он должен скопировать того, которого он знал говорящего лучше всех по-русски. Хорошо бы, если бы он мог несколько придерживаться американца Толстого. Николаю Николаевичу должно, за неимением другого, придерживаться Николая Филипповича Павлова, потому что у него самый ровный и пристойный голос из всех наших литераторов, при том в него нетрудно попасть. Самому Семену Семеновичу нужно дать более благородную замашку, чтобы не сказали, что он взят с Николая Михайловича Загоскина. Вам же вот замечание. Старайтесь произносить все ваши слова как можно тверже и спокойнее, как бы вы говорили о самом про-

стом, но весьма нужном деле. Храни вас Бог слишком расчувствоваться. Вы расхныкаетесь, и выйдет у вас черт знает что. Лучше старайтесь так произнести слова, самые близкие к вашему собственному состоянию душевному, чтобы зритель видел, что вы стараетесь удержать себя от того, чтобы не заплакать, а не в самом деле заплакать. Впечатления будет от того несколько раз сильнее. Старайтесь заблаговременно во время чтения своей роли выговаривать твердо всякое слово, простым, но понимающим языком, – почти так, как начальник артели говорит своим работникам, когда выговаривает им или попрекает в том, в чем действительно они провиновались. Ваш большой порок в том, что вы не умеете выговаривать твердо всякого слова: от этого вы не полный владелец собою в своей роли. В Городничем вы лучше всех ваших других ролей именно потому, что почувствовали потребность говорить выразительнее. Будьте же и здесь, и в «Развязке “Ревизора”», тем же Городничим. Берегите себя от сентиментальности и караульте сами за собою. Чувства явятся у вас само собою, за ними не бегайте; бегите за тем, как бы стать властелином себя¹⁰.

Такую разницу в подходах Островского и Гоголя можно объяснить следующими индивидуальными свойствами характера: Островский любил публику и любил выступать перед публикой, Гоголь же, наоборот, приехав на какой-нибудь званый вечер и увидев множество народу, часто сбежал, даже не поздоровавшись с хозяевами.

Сравнивая творчество Островского и Гоголя, хочется отметить новые приемы, новые формы бытования второстепенных персонажей, которые оживляют фон действия. Такие персонажи в «Мертвых душах» вроде полового или лакея Чичикова – создания вполне реальные. Вместе с Чичиковым и помещиками, с которыми он встречается, эти лица занимают «авансцену» книги, хотя мало разговаривают и не оказывают видимого влияния на похождения героев. В пьесе «Ревизор» жизнь побочных персонажей ограничивалась тем, что о них упоминали действующие лица. Живым доносится лишь возглас ямщика: «Эй, вы, залетные!», когда тройка увозит главного героя – Хлестакова.

А вот «августовская ясная ночь на площадке клубного сада» из третьего действия «Последней жертвы» бурлит и пузырится благодаря странным персонажам, создающим только фон действия, но никак это действие не развивающим. Есть искушение

даже назвать этих действующих лиц манекенами (у них нет имен), так вот, эти манекены, заведенные «ключиком» драматурга, создают ауру этого клубного места. Диалоги ведутся короткими фразами в следующей последовательности:

- Разносчик вестей.
- Один из группы.
- Разносчик вестей.
- Один из группы.
- Голос из второй группы.
- Голос из третьей группы.
- Разносчик вестей.
- Наблюдатель.
- Разносчик вестей.
- Иногородний.
- Москвич.
- Наблюдатель.
- Иногородний.
- Москвич и т. д.

Очень похожее мы встречаем в «Театральном разезде после представления новой комедии» у Гоголя:

- Автор пьесы.
- Первый *comme il faut*.
- Второй *comme il faut*.
- Первый офицер.
- Другой офицер.
- Светский человек, щеголевато одетый.
- Тоже светский человек, поплотнее.
- Автор пьесы.
- Чиновник средних лет.
- Господин, несколько беззаботный насчет литературы.
- Другой.
- Один из двух зрителей.
- Две бекешы (одна другой).
- Другая бекеша.
- Первый.
- Второй.
- Неизвестно какой человек.

- Литератор.
- Господин А.
- Господин Б и т. д.

В творчестве Островского можно обнаружить одну «подпольную» черту. Помимо речевой характеристики, он еще и одевает героя, согласно своему видению, но делает это естественно, не в тексте пьесы, ибо скуп на ремарки, а в письмах к постановщику. Открывается еще одна грань таланта драматурга – художника по костюмам. В тексте мы встречаем только перечисление нарядов. Реплика Олимпиады Самсоновны из «Банкрота»:

А вот считай... два газовых да креповое; три атласных да три грогроновых; гроденаплевых да гродафриковых семь; три марселиновых ,два муслинделиновых, два шенероялевых, крепрошелевых четыре – это тридцать одно. Ну, там еще кисейных, буфмуслиновых да ситцевых до штук двадцати... Да вот недавно из персидской материи сшила (I, 141).

А вот что пишет Островский – художник Бурдину в письме от 21 октября 1871 года:

Любезнейший друг, Федор Алексеевич, я не знаю, что у вас в Петербурге называется поддевкой. Если ты называешь поддевкой кафтан со сборками сзади, который застегивается на одну сторону на крючках; то именно так должны быть одеты Восьмибратов и Петр. Сукно на кафтанах должно быть новое, черные глянцевиные сапоги бутылками, отлично вычищенные. Восьмибратову нужно шляпу обыкновенную, но не модную, а Петру фуражку, черную суконную с широким донышком и с широким бархатным околышем, формы вроде тех белых фуражек, в которых катаются по Невскому офицеры. И носить он должен ее ухарски, сколько возможно набекрень¹¹.

Еще одно точное описание костюма Манефы в письме к тому же Бурдину:

Любезнейший друг, Федор Алексеевич, спешу отвечать на твои два вопроса: 1) Манефа: голову повязать черным платком по-старушечьи, т.е. намотать побольше; платье темное с подвязным на поясе карманом из разноцветных шелковых лоскутков, на плечах черный (кашемировый или драдедамовый) плащ, вроде капюшона от салопы на маленькой гладкой (блузе) кокетке прямой со сборками (т.е. к блузе) кокетке пришить сборки, длиною до колен, без рукавов; на ноги башмаки, плетенные из покровок, какие носят богомолки (XI, 293).

Гоголь пишет «Приложения к комедии Ревизор», в котором помимо распределения ролей есть раздел «Характеры и костюмы, замечания для господ актеров». Заметно, что Гоголь довольно сдержанно описывает костюмы персонажей. Городничий «одет, по обыкновения, в своем мундире с петлицами и ботфортах со шпорами». Об Анне Андреевне только и сказано: «Она четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пьесы». Хлестаков «одет по моде» (всего-то!). Ляпкин-Тяпкин и Почтмейстер остаются вовсе без костюмов. Гости на радость модернистам выглядят весьма своеобразно: «В дамских костюмах та же пестрота: одни одеты прилично даже с притязаниями на моду, но что-нибудь должны иметь не как следует: или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь странный. Другие в платьях, уже совершенно не принадлежащих ни к какой моде: с большими платками и чепчиками в виде сахарной головы и проч.»¹² Истинную поэзию описании ткани и одежды мы встречаем только в прозаических произведениях. Вот Чичиков выбирает себе ткань для костюма:

Чичиков вошел в лавку.

– Покажите-ка мне, любезнейший, суконца.

– Какого рода сукон-с? Английских мануфактур или отечественной фабрикации предпочитаете?

– Отечественной фабрикации, – сказал Чичиков, – но только именно лучшего сорта, который называется аглицким.

– Каких же цветов пожелаете иметь? – спросил купец, все так же приятно колеблясь на двух упершихся в стол руках.

– Цветов темных, оливковых или бутылочных с искрою, приближающихся, так сказать, к бруснике, – сказал Чичиков.

– Могу сказать, что получите первейшего сорта, лучше которого нет в обеих столицах, – говорил купец, потащившись доставать сверху штуку; бросил ее ловко на стол, развернул с другого конца и поднес к свету. – Каков отлив-с! Самого нового последнего вкуса!

– Порядочное, – сказал Чичиков, слегка погладивши. – Но знаете ли, почтеннейший? Покажите мне сразу то, что вы напоследок показываете, да и цвету больше того... больше искрасна, чтобы искры были.

– Понимаю-с: вы истинно желаете такого цвета, какой нонче в Петербургу в моду входит. Есть у меня сукно отличнейшего свойства. Предуведомляю, что высокой цены, но и высокого достоинства.

– Давайте¹³.

Как видим, этот диалог прекрасного драматического качества. Так что и на этом примере очень хорошо заметно, чем отличается творчество Гоголя от творчества Островского.

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 тт. / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 5. С. 45. Далее все цитаты из текстов А.Н. Островского даются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

² *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. М., 1998. С. 68.

³ Там же. С. 68.

⁴ Там же. С. 131.

⁵ *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. М., 1978. Т. 6. С. 243.

⁶ *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 215.

⁷ А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин. Неизданные письма. М., 1923. С. 173.

⁸ Там же. С. 31.

⁹ Там же. С. 195.

¹⁰ *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. С. 278.

¹¹ А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин. Неизданные письма. С. 147.

¹² *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. С. 261.

¹³ *Гоголь Н.В.* Избранные произведения: В 2 т. Киев, 1979. Т. 2. С. 326.

Н. К. Ильина

УТЕРЯННЫЙ ПЕРЕВОД А.Н. ОСТРОВСКОГО (ФЕЕРИЯ «БЕЛАЯ РОЗА»)

Среди переводов пьес, сделанных А.Н. Островским, переводы с английского занимают скромное место: трагедии «Усмирение своенравной», «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира и феерии¹ «Аленький цветочек» и «Синяя борода». Считается, что переводы феерий, предпринятые А.Н. Островским в 1885 и 1886 годах, утрачены². Известно также, что помощницей А.Н. Островского в переделке феерий для рождественских постановок была Анна Дмитриевна Мысовская, нижегородская поэтесса и переводчица с французско-

го и польского языков. Именно в архиве А.Д. Мысовской, который хранится в Нижнем Новгороде, автором статьи была найдена одна из пьес под названием «Белая роза»³. Ни автора оригинальной пьесы, ни имени переводчика в найденной рукописи нет. Рукой А.Д. Мысовской переписаны 6 неполных действий феерии, причем некоторые эпизоды пьесы сохранились в нескольких вариантах, черновом и чистовом. Конец у пьесы отсутствует. Мы знаем, что накануне рокового дня 2 июня 1886 г. А.Н. Островский «составил план для переделки пьесы “Белая роза”, присланной ему А.Д. Мысовской»⁴. Но, к сожалению, никаких эпизодов пьесы среди рукописей драматурга после его смерти не сохранилось, хотя в бумагах оказалось не менее 30 пьес начинающих авторов, присланных Островскому для критической оценки⁵. Остался нереализованным проект драматурга насытить театральный репертуар русского театра детскими рождественскими постановками, общепринятыми в Европе.

Проект этот А.Н. Островский давно лелеял⁶ и, когда А.Д. Мысовская в письме от 6 ноября 1885 г. попросила позволить ей быть его помощницей, драматург, оценив ее «бойкий стих»⁷ и «увлекательное остроумие»⁸, решил поручить ей перелагать на русский лад известные сказочные сюжеты. Он даже сам взялся за переводы драматизированных сказок с английского языка, так как Анна Дмитриевна не знала английского. Среди книг из личной библиотеки А.Н. Островского, хранящейся в Институте Русской литературы (Пушкинском доме), имеется конволют из двух рождественских пантомим⁹ на английском языке: «Синяя борода»¹⁰ и «Красавица и чудовище»¹¹. Обе эти пантомимы Островский перевел, о чем писал А.Д. Мысовской 8 октября 1885 г.: «...в английских феериях я нашел и “Аленький цветочек”, который мы и перевели для Вас»¹², а также 12–15 апреля 1886 г.: «...Я, между делом, кончил перевод, или переделку, феерии “Синяя борода” и окончательную отделку этого труда желал бы поручить Вам...»¹³. Фраза «мы перевели» в отношении «Аленького цветочка», скорее всего, относится к кому-то из домашних или к помощникам Островского в переводе трагедии «Антоний и Клеопатра», над которым он работал в то время, то есть, к Фанни Дэмери или В.Ф. Ватсону.

Мы не знаем, была ли пьеса «Синяя борода» послана Анне Дмитриевне, но 14 мая 1886 г. она пишет: «С нетерпением ожидаю “Синюю бороду” и “Socrate et sa femme”, а также прошу Вас ответить, что прикажете делать с “Волшебной лампой”: оставить ее в резерв на будущее время, переделать на феерию или переслать в Щельково?»¹⁴ Перевод этой феерии Островский дал ей в Москве, когда они встретились один единственный раз в конце декабря 1885 г.¹⁵ Текста перевода нет ни в бумагах Мысовской, ни в архиве Островского, однако можно предположить, что Александр Николаевич перевел и эту пьесу, так как текст ее на английском языке имелся в его библиотеке¹⁶.

Поначалу, когда Мысовская предложила взяться за сказку о розовом кусте, или купеческой дочке, или аленьком цветке, Островский посчитал ее «уж очень невинной»¹⁷. Знакомый всем сюжет о кущи, который, выполняя желание своей младшей, горячо любимой дочери, сорвал для нее розу и этим навлек на себя гнев лелеявшего цветок чудища, в которое злая фея превратила юного принца, в английской пантомиме служит основой дидактической идеи о превосходстве духовной красоты и торжестве истинной любви, которая рождается из сострадания, преодолевает страх и даже отвращение. Многочисленные варианты этого популярного в Европе сюжета восходят к сказке о Красавице и Чудовище. Именно так называлась пьеса Фрэнсиса Джона МакАрдила, известного в Англии создателя рождественских пантомим. Завязка пьесы в споре двух фей, Акониты, повелительницы злых сорняков и ядовитых растений, и Амаранты, королевы бессмертной любви, а также цветов и плодов. Злая волшебница превратила прекрасного принца Амора в чудовище из-за его любви к розам, непримиримости к сорнякам и нежелания служить и повиноваться ей. Так отвергнутая женщина отомстила юному красавцу, который тоже ни у кого не вызовет любви. Добрая фея может лишь помочь принцу избавиться от чар, отыскав девушку, которая полюбит его даже в обличье зверя, потому что живет сердцем и чувствует душевную красоту.

Такая девушка нашлась в семье разорившегося купца, у которого кроме нее были еще две дочери, уродливые и уже не первой

молодости. Старшие сестры ненавидят младшую и помыкают ею, как Золушкой помыкали сестры и мачеха. Однако, если в бедно одетой замарашке-Золушке никто не мог увидеть красавицы и потому ею пренебрегали, то в данной пьесе сестры завидовали красоте Вишенки и ее успеху у мужчин, а потому всячески принижали ее достоинства. Вишенку все звали Красавицей, и это стало ее именем. Девушка не желает выходить замуж по расчету, а за ней активно ухаживают богатые аристократы сэра Лавандовая Карамелька и сэра Шоколадный Крем. Надо сказать, что сцены, в которых действуют эти молодые повесы и члены семейства Пирогов, а именно так зовут купца и его дочерей (сэр Крыжовенный Пирог, мисс Клюквенный Пирог, мисс Малиновый Пирог и мисс Вишневый Пирог), пронизаны иронией, выражающейся как в их речах, так и в пантомимной игре с танцами. В сценах с Чудовищем тоже много буффонады и пантомимы, но смех вызывает не сам зверь а его свита, особенно карлики Стампи и Дампи (Коротыш и Крепыш), и их шутки над незадачливыми путешественниками. Так, эпизод с обедом, которым «кормят» купца и его спутников, должен показать зрителям, что жадность – черта гнусная, а потому жадного надо проучить. Сэр Крыжовенный Пирог – образ явно непривлекательный, он не только жадный, но и мстительный, так как рвет розы не для дочери, а из желания досадить владельцу сада за несостоявшийся обед. В дальнейшем он готов обменять свою жизнь на жизнь своей любимицы. Отводя от себя злую участь, он соглашается привезти дочь: «Ну, что же, переварить ее вам легче будет» («Well, well, she would be easier of digestion»)¹⁸, а дочку успокаивает: «Разок куснет – и все мученья!» («One crunch – ‘twill be all over!»)¹⁹. Несмотря ни на что, Красавица любит своего грубоватого, неудачливого папашу, беспокоится о нем и даже готова умереть за него. Ее сестры думают только о богатых женихах, их не волнует судьба отца, и они не рады его возвращению без обещанных ценных подарков. Отталкивающие персонажи оттеняют образы центральных героев, Красавицы и Чудовища, привлекая к ним и к их судьбе симпатии маленьких зрителей. Зрелищность представления, множество участников и безукориз-

ненное исполнение танцевальных и вокальных вставок отличали подобные феерии и искусно маскировали моральные уроки.

Островский обратил внимание на английские феерии не случайно. Рассуждая о перспективах массовых развлекательных представлений, он писал: «Теперь балет совершенно падает, танцы всегда останутся искусством, достойным серьезной сцены, а мимическая часть своим однообразием уж надоела и кажется чем-то глупым. Феерия должна заменить балет; в ней соединится все: танцы, пение и комедия. Для праздничных спектаклей, когда публика идет в театр не за умственной пищей, а за развлечением, такие спектакли, при роскошной обстановке, должны представлять много интереса. В серьезной Англии уж давно существуют подобные «Рождественские представления»; не мешают их завести и нам»²⁰.

Сравнение оригинала и сохранившейся рукописи свидетельствует о том, что автор переделки в целом близко следовал канве пьесы, однако вносил дополнения, допускал переакцентировки, а подчас намеренно изменял эпизоды. Перелагаемая феерия, с точки зрения А.Н. Островского, не должна ограничивать фантазии автора переделки, так как «это не Шекспир, стесняться буквой подлинника нет надобности и переводить ее можно произвольным размером...»²¹ В этой позиции А.Н. Островского следует искать истоки тех несовпадений, которые в изобилии встречаются в тексте «Белой розы» (см. Приложение 1). Вероятно, переделка А.Д. Мысовской базировалась не на точном переводе оригинальной пьесы МакАрдила, а на развернутом ее плане. Авторы, А.Н. Островский и кто-то из его окружения, сделали перевод некоторых эпизодов пьесы, наметили сюжетные ходы, характеристику основных персонажей и их действий, но количество картин, наполнение диалогов конкретным содержанием оставили на волю автора переделки. Иначе невозможно объяснить, почему пьеса, вышедшая из-под пера А.Д. Мысовской, так отличается от английского оригинала.

А.Д. Мысовская слишком ценила А.Н. Островского, чтобы позволить себе вольно обойтись с его переводом: «...я знаю, что напишу все, что Вы захотите, и так, как Вы захотите!»²² Она точ-

но следовала его указаниям: не отходила от сюжета, но была свободна в выборе деталей (См. Приложение 2). Сообразуясь со своим пониманием жанра феерии, она внесла много эпизодов, привязывающих пьесу к современности с ее атрибутами, например, игрой на бирже, или приобретением банковских билетов, или путешествием на воздушном шаре. Она старалась сохранить имевшиеся комические сцены и вводила свои, например, эпизоды с камердинером Редозуба Размазней или мальчишками из свиты Любима-царевича Ершом и Белкой. Изменениям подверглись те сцены, которые можно отнести к английским «practical jokes», то есть, к жестким шуткам. Вот почему сцена с шутовским обедом у Чудовища в русской версии выглядит как пир у гостеприимного хозяина, ведь в русских сказках Баба Яга сначала потчует героя, а уж потом строит козни. Все персонажи получили новые имена, более приемлемые для русского восприятия: Аконита стала Цикутой, Амаранта – Флорой, красавица Вишенка – Миленой, а принц Амор – Любимом-царевичем. Сэр Лавандовая Карамелька превратился в поэта Пустозвона, сэр Шоколадный Крем – в молодого шалопаю Шато д’Икема, а его камердинера Тримтопса А.Д. Мысовская заменила разносчиком газет Куку. Мисс Клюква и мисс Малина стали Милитрисой (в переводе с греческого «медовая») и Саламатой (слово тюркского происхождения, означающее кашу или кисель), а имя камердинера сэра Крыжовника Грегори Красный Нос заменено на Размазню. Также вместо Белладонны введена Белена, вместо Мака, который в русском сознании не ассоциируется с ядовитым растением, появляется Куколь. Анна Дмитриевна дополнила пьесу стихами в тех местах, где в оригинале стояли указания на музыкальные вставки, но текстов песен не было. 29 вставок вместо указанных в оригинале 25-и украсили феерию и вдвое увеличили ее объем. Александр Николаевич Островский всегда хвалил поэтический дар Мысовской: «Вы превосходно пишете стихи, после смерти гр. А. Толстого никто так не владеет русским стихом, как Вы»²³.

В начале апреля Анна Дмитриевна закончила переделку «Белой розы»: «Вместе с этим письмом высылаю и оконченную фе-

рию. С нетерпением буду ждать, что Вы скажете, и смотря по тому, или начну переделывать “Волшебную лампу”, или от изящных искусств перейду к научным исследованиям и стану заниматься этимологией некоторых иностранных слов...»²⁴ А.Н. Островский дал высокую оценку ее труду: «Не нахожу слов благодарить Вас за Вашу изящную работу. Как только освобожусь от обязательных занятий, так и я, с своей стороны, примусь за ту же пьесу и, когда кончу какую-нибудь часть, пришлю Вам напоказ образчик нашего совместного труда...»²⁵ К сожалению, этому плану не суждено было сбыться, как и другим намерениям, связанным с переделкой феерий «Синяя борода» и «Аладдин и волшебная лампа».

Примечания

¹ Феерия (франц. *féerie*, от *—fée* — фея, волшебница) – жанр театральных и цирковых представлений, основанных на применении различных постановочных эффектов, сценических трюков, «превращений»; в них изображаются фантастические или необыкновенные происшествия, широко используются достижения театральной машинерии, свет, звуковое оформление. Цит. по: БСЭ в 51 т. Т. 44. М., 1956. С. 584.

² *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. IX. М., 1978. С. 661.

³ Центральный государственный архив Нижегородской области. Ф. 768. Оп. 687. Д. 149, 150.

⁴ *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щельковке. М., 1978. С. 224.

⁵ Там же. С. 217.

⁶ *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XVI. М., 1953. С. 235.

⁷ Там же. С. 172.

⁸ Там же. С. 200. Письмо от 12.09.1885.

⁹ Пантомима – вид театрального представления, в котором художественный образ создается без помощи слова, средствами выразительного движения, жеста, мимики... Пантомимическая игра составляла один из основных элементов народных театров... Пантомима ярмарочных театров была одним из жанров, подготовивших появление комической оперы, мелодрамы и т. н. действенного (пантомимического) балета. Цит. по.: БСЭ в 51 т. Т. 32. М., 1955. С. 11–12.

¹⁰ *Reeve W.* Pantomime of Blue Beard, the great bashaw; or Harlequin Stormcloud and the fairy Starlight Queen. Edinburgh, J. Turner, 1875 // Библиотека А.Н. Островского. Описание. Л., 1963. № 856.

¹¹ *McArdle, John Francis.* The entirely new and original grand comic Christmas pantomime presented on a scale of unequalled completeness and magnificence and entitled Beauty and the beast or Harlequin, prince Amor, the wicked weeds and the enchanted flowers of love. With new songs and specialities. Liverpool, Matthews br., 1875 // Библиотека А.Н. Островского. Описание. Л., 1963. № 808.

¹² *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XVI. М., 1953. С. 204. «Мы», скорее всего, относится к кому-то из домашних или к помощникам Островского в переводе трагедии «Антоний и Клеопатра», над которым он работал в то время, то есть, к Фанни Дэмери или В.Ф. Ватсону.

¹³ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XVI. М., 1953. С. 172.

¹⁴ Театральный Музей им. А.А. Бахрушина. Мысовская А.Д. Письма к А.Н. Островскому. Ф. 200. Ед. хран. 1303. С. 1.

¹⁵ Там же. Ед. хран. 1300.

¹⁶ *Spry H.* Aladdin and the wonderful lamp, or Harlequin Ali Baba and the forty thieves. London, Aubert's steam printing works, 1879–80 // Библиотека А.Н. Островского. Описание. Л., 1963. № 898а.

¹⁷ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XVI. М., 1953. С. 200.

¹⁸ *McArdle, John Francis.* The entirely new and original grand comic Christmas pantomime presented on a scale of unequalled completeness and magnificence and entitled Beauty and the beast or Harlequin, prince Amor, the wicked weeds and the enchanted flowers of love. With new songs and specialities. Liverpool, Matthews br., 1875. P. 22.

¹⁹ Ibid. P. 26.

²⁰ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XVI. М., 1953. С. 179. Письмо от 19.06.1885.

²¹ Там же. С. 239. Письмо от 7.05.1886.

²² Центральный государственный архив Нижегородской области. Ф. 768. Оп. 687. Д. 101. Письма А.Н. Островскому. Черновики. б/д.

²³ Там же. С. 186. Письмо от 28.07.1885.

²⁴ Театральный Музей им. А.А. Бахрушина. Мысовская А.Д. Письма к А.Н. Островскому. Ф. 200. Ед. хран. 1299. С. 1. Письмо от 8.04.1886.

²⁵ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XVI. М., 1953. С. 235. Письмо от 12–15.04.1886.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

<p>Дж. Ф. МакАрл «Красавица и Чудовище» (1875)</p>	<p>А. Д. Мысовская «Белая роза» (1886)</p>
<p>Сцена 1</p> <p>Мрачная болотистая местность, где обитает злая ведьма Аконита и ужасные ночные тени</p> <p>Война между Сорняками и Цветами. План страшной мести. Блуждающий Огонек завлекает принца Амора в западню. Ведьмино предложение <u>руки и сердца</u>* отвергнуто принцем. Зловещие чары и неожиданное превращение принца Амора в Безобразного Монстра. Появление Дружественных Цветов. Слишком поздно! Вызов Амаранты. Условия пари. <i>Красивое балетное действие.</i></p>	<p>(ПРОЛОГ) Сцена 1</p> <p>Мрачное ущелье. Занавес поднимается при пении Цикуты; во время её пения вокруг собираются Злые травы и цветы</p> <p>Сорняки не могут проникнуть за границы Восточного царства, где культивируют цветы и служат Красоте. Рождается план мщения. Цикута призывает Болотный Огонек, который завлекает Любима-царевича в мрачное ущелье. Царевич отвергает предложение Цикуты <u>«служить вреду и безобразию»</u>, и ведьма превращает его в ужасного Зверя. Является Флора и волшебные цветы. Цикута и Флора заключают пари.</p>
<p>Сцена 2</p> <p>Апартаменты сэра Крыжовенного Пирога</p> <p>Мисс Клюква и мисс Малина сожалеют, что их ухищрения не помогают привлечь женихов и винят во всем младшую сестру-Красавицу, к которой сватаются благородные женихи. Сестры вспоминают, как были богаты, но теперь отец разорился. <u>Грегори приносит телеграмму</u> с известием о гибели последнего корабля. Купец отправляется спасать товар. По желанию Красавицы женихи едут с ним. Три просьбы. Красавице обещана Чудная Роза.</p>	<p>Действие 1</p> <p>Сцена представляет хорошо убранную гостиную. Милитриса раскладывает карты. Саламата сидит возле неё</p> <p>Они мечтают о развлечениях и женихах, но богатые женихи сватаются к Милене, а она не мыслит брака без любви. <u>Милена подает отцу телеграмму</u>, в которой сообщается, что он разорён: общество страхования мыльных пузырей лопнуло. Ради нее женихи готовы ехать в рискованное путешествие с ее отцом. Просьбы сестер. Милена просит привезти ей белую розу.</p>

*Подчеркивание в тексте оригинала и переделки указывает на расхождения в содержании пьесы.

<p style="text-align: center;">Сцена 3</p> <p style="text-align: center;">Удручающий пейзаж на пустынном морском побережье</p> <p>Аконита и Амаранта осуществляют свои планы: Аконита признается, что подняла бурю, чтобы устроить кораблекрушение, а Амаранта спасла путешественников. <u>Спасенные попадают в снежную бурю</u> и боятся полярного медведя. Неожиданная трансформация: буря утихает, вокруг цветут розы, а вдали виден дворец.</p>	<p style="text-align: center;">Действие 2</p> <p>Долина роз. Большое пространство усажено розами, розовые аллеи, курины и т. д.</p> <p>Спор Флоры и Цикуты о достоинствах женщин. Появляются спасшиеся после пожара на пароходе путешественники. <u>Они опасаются людоедов</u>, но видят розы и надеются на помощь.</p>
<p style="text-align: center;">Сцена 4</p> <p style="text-align: center;">Розарий в саду Чудовища.</p> <p>Таинственный банкет: все кушанья улетают от жадного сэра Крыжовника. <u>В результате все голодны. Из мщения купец рвет розу для Красавицы.</u> Неожиданное появление Чудища! Наказание и Соглашение. Купец должен привезти Красавицу через час, чтобы она умерла вместо него. <u>Молодые люди остаются заложниками</u> у Чудовища.</p>	<p style="text-align: center;">Явления 3-4</p> <p>Пажи Любима-царевича подшучивают над ними, но затем оказывают гостеприимство. <u>Обильное угощение и неблагодарность гостей, которые рвут розы для Милены.</u> Явление Чудовища и угрозы нарушителям. Прощение получают молодые и глупые, но старик умрет, если одна из дочерей не принесет себя в жертву вместо него. <u>Он останется заложником Зверя.</u></p>
<p style="text-align: center;">Сцена 5</p> <p style="text-align: center;">В доме сэра Крыжовенного Пирого</p> <p><u>Возвращение купца.</u> Старшие дочери отказываются жертвовать собой, но Красавица с радостью соглашается спасти своего отца и умолистит Чудовище.</p>	<p style="text-align: center;">Действие 3</p> <p><u>Возвращаются молодые повесы с намерением спровадить к Чудовищу старших сестер,</u> но Размазня выкладывает сестрам правду об отце и его участи. Сестры не желают ехать, но Милена помнит о своем долге и соглашается спасти отца.</p>
<p style="text-align: center;">Сцена 6</p> <p style="text-align: center;">Скалистое ущелье рядом с дворцом Чудовища</p> <p>Красавицу привозят в качестве жертвы. Где все происходит? Чудесное и неожиданное превращение удручающей темноты в светлый зал.</p>	

<p style="text-align: center;">Сцена 7</p> <p style="text-align: center;">Великолепный зал во дворце Чудовища, освещённый для замечательного праздника</p> <p>Вход Королевских Гостей и Придворных Животных. Красавица видит претендентов на свою руку, но они находят предлоги, чтобы избежать печальной участи даже ради любви. Она отвергает обоих и остается с Чудовищем, которое оказывает ей почести.</p>	
<p style="text-align: center;"><i>Весёлый рождественский карнавал!</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Веселье, радость, празднество!</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Участвуют все дети и статисты.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Сцена 8</p> <p style="text-align: center;">В доме купца</p> <p>Вернувшиеся женихи подслушивают, как ливрейный Тримтоп флиртует с обеими сестрами, обещая жениться на них, <u>как только наследует состояние своего хозяина, якобы завещанное ему</u>. Сестры спорят из-за нового жениха, но обращают все в шутку, когда видят прежних. Отец возвращается без Жертвы. Он печален, камердинер подбадривает его.</p>	<p style="text-align: center;">Явление 3</p> <p>Разносчик газет Куку позволил себе без разрешения войти в гостиную, и сестры по привычке ругают его, а когда узнают, что он <u>выиграл 200 тысяч в лотерею</u>, меняют гнев на милость и наперебой предлагают свою любовь. Куку еле вырывается из их объятий и убегает, а сестры бранятся между собой.</p>

<p style="text-align: center;">Сцена 9 Комната отдыха и зимний сад Красавицы</p> <p>Пажи Красавицы мальчишки Джаспер (Яшма) и Джонквил (Канарейка) вспоминают бал накануне, из-за которого они не выспались и плохо себя чувствуют. Они ждут, когда проснется Красавица и <u>решают пропеть ей серенаду</u>. Чудовище не может налюбоваться Красавицей и <u>целует ее спящую</u>. Она пугается его внешнего вида и не может скрыть отвращения. Чудовище просит полюбить его, но Красавица ставит условие: сначала она должна побывать дома, так как <u>видела во сне больного отца</u>. Разрешение получено. Красавица обещает вернуться, так как от этого зависит жизнь Чудовища.</p>	<p style="text-align: center;">Действие 4 Роскошная зала во дворце Царевича</p> <p>Пажи царевича Ерш и Белка вспоминают катание накануне допоздна, постоянные банкеты и праздники, из-за чего они не высыпаются, не могут играть и дурачиться целыми днями, как раньше. Они ждут, когда проснется Милена и развлекаются тем, что <u>Белка учит Ерша, как ухаживать за барышнями</u>. Царевич <u>мечтает о любви</u> Милены, но она не испытывает сильных чувств. <u>Размазня приезжает проведать барышню, сообщая, что отец скучает и хворает</u>. Милена очень хочет повидать отца, и Царевич разрешает ей побыть дома до заката. Если она опоздает, он умрет. Милена обещает вернуться вовремя.</p>
<p style="text-align: center;">См.: Сцена 11 (начало)</p>	<p style="text-align: center;"><i>КАРТИНА 2</i></p> <p>Дикое ущелье. Декорация пролога Сорняки обсуждают последние новости – отъезд Милены. Цикута торжествует победу.</p> <p>Явление 2. Флора и волшебные цветы Флора верит в доброту девушки и настаивает на своей правоте.</p>

<p style="text-align: center;">Сцена 10 Комната в доме сэра Крыжовенного Пирого</p> <p>Красавица возвращается домой с помощью магического кольца. Молодые повесы опять у ее ног. Красавица в песне рассказывает о себе, сестры завидуют ей. Клюква мечтает завладеть кольцом и поит ее сонным напитком. Красавица во сне видит умирающее Чудовище.</p> <p>Комическая пантомима: <u>Клюква и Малина</u> с разных сторон входят в комнату, чтобы украсть кольцо, и в темноте сталкиваются, поднимается шум, все сбегаются. Красавица просыпается и намерена возвратиться к Чудовищу, чтобы спасти его. Женихи не пускают, но кольцо помогает ей исчезнуть. Отец знает дорогу, и все решают последовать за Красавицей.</p>	<p style="text-align: center;">Действие 5 Декорация 1-го действия</p> <p>Милена рассказывает, как хорошо ей живется у Чудовища. Сестры завидуют ей и подливают сонных капель в воду. Она засыпает.</p> <p style="text-align: center;">Явление 6 (5-е в рукописи) На сцене смеркается. Вдали показывается картина: умирающий Царевич. Тихая музыка. Милена спит на диване</p> <p>Комическая пантомима между <u>Милитрисой</u> и <u>Пустозвоном</u>: оба пытаются украсть волшебное кольцо спящей Милены, но наталкиваются друг на друга. Недоразумение заканчивается бурной сценой. В общей неразберихе Милена исчезает.</p>
	<p style="text-align: center;">Действие 6 Небольшая дамская комната во дворце Царевича, роскошно убранная</p> <p>Пажи царевича обеспокоены его странным поведением: он разговаривает сам с собой и будто плачет. Мир взрослых им непонятен.</p> <p style="text-align: center;"><i>Далее рукопись обрывается.</i></p>

<p style="text-align: center;">Сцена 11</p> <p style="text-align: center;">Темный грот в саду Чудовища</p> <p style="text-align: center;">На заднем плане на низкой скамье лежит больное Чудовище</p> <p>Аконита уже не сомневается, что Красавица не вернется и предвкушает победу, но Амаранта уверена, что любовь восторжествует в сердце Красавицы.</p> <p>Умиряющее Чудовище спасено Красавицей, и ему возвращено его прежнее обличье! Триумф любви и Красоты и поражение Злых Сорняков. Аконита склоняет голову перед скипетром Амаранты.</p>	
<p style="text-align: center;">Сцена 12</p> <p style="text-align: center;">Картина грандиозной трансформации, озаглавленная «Воздушный дом Красавицы»</p>	

Купец отправляется в путешествие

<p>А. Д. Мясовская «Белая роза». Действие 1, явление 8</p>	<p>F. J. McArdle «The Beauty and the beast». Scene 2</p>	<p>Подстрочный перевод</p>
<p><i>Милтриса</i> А чего ты мне привезешь, если разбогатеешь? <i>Редозуб.</i> Чего тебе хочется? <i>Милтриса.</i> Персидскую шаль! <i>Саламата.</i> А мне десять выданных билетов! <i>Редозуб.</i> Хорошо! Ну а тебе что привезти, моя милочка? <i>Милена.</i> Мне? Привези мне какой-нибудь хорошенький цветок! Я очень люблю розы. Привези мне белую розу! <i>Саламата.</i> Ха! Ха! Какое скромное желание! Привези ей палаша сулениного розового цветку. Она положит его в спирт и станет употреблять вместо духов! <i>Милтриса.</i> Или сварит зарежь!</p>	<p><i>Scarb</i> What will you bring us back, some present rich? <i>Sir G.</i> If I succeed I'll bring you – what or which? <i>Scarb</i> I'm not exorbitant – oh, not at all – Suppose you buy a hundred guinea shawl. <i>Sir G.</i> A very modest present! <i>Kasp.</i> It a sin is To spend so much – give me the hundred guineas. <i>Sir G.</i> And you, sweet Beauty, what's to fetch for you? <i>Scarb.</i> A cotton frock or anything will do! <i>Beauty.</i> I will not ask so much. Papa well knows How I love flowers – so bring me back a rose!</p>	<p><i>Клюка.</i> Что ты нам привезешь, богатый подарок? <i>Сэр Кръжовник.</i> Если мне все удастся, я привезу вам – чего вам хочется? <i>Клюка.</i> Я не требую многого – вовсе нет – Положим, ты купишь шаль за сто гиней! <i>Сэр К.</i> Очень скромный подарок! <i>Машина.</i> Грех так много трагить – подари мне сто гиней! <i>Сэр К.</i> А тебе, милая Красавица, что привезти тебе? <i>Клюка.</i> Ситцевое платье, а впрочем, ей сойдет что угодно! <i>Милена.</i> Я не попрошу так много. Папб хорошо знает, Как я люблю цветы. – привези мне розу!</p>

П.М. Тамаев

**ДРАМАТУРГИЯ А.А. ПОТЕХИНА 1860-Х ГОДОВ:
ПОИСКИ, ТВОРЧЕСКИЙ РЕЗУЛЬТАТ
(СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)**

Основная проблематика данного исследования и его ведущие идеи содержатся в названии темы, ее ключевых словах. Первая лексема «драматургия» значима тем, что драматические произведения первенствуют в творчестве Потехина данного десятилетия, а главное – в них в полной мере проявился драматический талант писателя. Появившиеся же в этот период в печати повесть и рассказ из народного быта «Бурмистр» («Библиотека для чтения», 1858), «Два охотника» («Библиотека для чтения», 1864) и роман «Бедные дворяне» («Библиотека для чтения», 1861), а также этнографические очерки «Лов красной рыбы в Саратовской губернии» («Морской сборник, 1858»), «Река Керженец» («Современник», 1859), «С Ветлуги» («Век», 1861) вполне укладываются в эстетику «москвитянинского» кружка. О каких же текстах 1860-х годов пойдет речь? Это комедии, созданные в период с 1857 по 1867 годы. Открывает данную группу драматических произведений комедия «Мишура» («Русский Вестник», 1858. №1). Появление этой пьесы в катковском журнале вполне объяснимо: литературный дебют Потехина состоялся в газете «Московские Ведомости» в 1851 году, редактором которой был М.Н. Катков, прекрасно знавший, что в театральном деле Потехин не был новичком. В рецензиях под общим названием «Театральная жизнь» он обстоятельно анализирует репертуар, игру актеров московских театров 1851–1852 годов. И бенефисные статьи, и театральные обзоры свидетельствуют, что молодой критик показал себя человеком не случайным в театре, понимающим его эстетику. Потехин своими критическими выступлениями в «Московских Ведомостях», по существу, утвердил в этом издании отдел, рубрику обзоров театральной жизни.

Доверие редакторов журналов к Потехину-писателю в новый петербургский период будет нарастать. Последующие пьесы: «Но-

вейший оракул» («Современник», 1859. № 3), «Закулисные тайны» («Современник», 1861. № 3), «Вечеринка у бедной родственницы» («Современник», 1863. № 9), «Отрезанный ломоть» («Современник», 1865. № 10) – были опубликованы на страницах некрасовского «Современника». Последняя пьеса этого десятилетия, комедия «Виноватая» («Современное обозрение», 1868. №1), осталась вне рамок некрасовского журнала по объективным причинам – он был закрыт. Примечательно, что, как и в случае с Катковым, Потехин вновь возвращается в издание, в котором он делал первые шаги в большой литературе. В 1852 году в журнале «Современник», №7 был напечатан его очерк-рассказ «Забавы и удовольствия в городке».

Такое писательское постоянство и приверженность к одному изданию показательны, ибо свидетельствуют о личном человеческом уважении и симпатии к его редактору, Н.А. Некрасову, к ведущему журналу времени, идейные, эстетические установки которого вполне разделялись Потехиным, этим, думается, объясняется стремление Некрасова пригласить Потехина в постоянные сотрудники «Современника». Редакторское доверие Некрасова к драматургу Потехину укрепил Н. Добролюбов, отозвавшийся благожелательной статьей-рецензией на отдельное издание комедии Потехина «Мишура». Добролюбовская рецензия занимает существенное место в теоретическом осмыслении реалистической драматической литературы на страницах «Современника». В последующих критических работах («Темное царство», «Забитые люди») Н. Добролюбов будет упоминать имя Потехина-драматурга, и эти отзывы явятся напоминаниями читателям о серьезном драматическом писателе, идущем рядом с А. Островским, печатающемся вместе с ним в некрасовском «Современнике».

Упоминания Добролюбовым имени А. Потехина в проблемных статьях следует назвать вехами особого «сюжета», имеющим начало, продолжение и завершение. Критик своей статьей-рецензией и контекстуальными, а не информационными отзывами укреплял Потехина-драматурга в мысли о необходимости создания общественной комедии. Эта поддержка, по-видимому, и привела молодого драматурга в «Современник». Комедии Потехина

1860-х годов вместе с драматическими произведениями А. Островского, А. Сухово-Кобылина, М. Салтыкова-Щедрина явились своеобразным ответом на призыв Н. Некрасова стать в один ряд с «остальной литературой», отразить «живое и современное в сценических произведениях»¹.

Критики и историки русской драматургии и театра обратили внимание на то, что творчество Потехина 1860-х годов стало иным в идейно-эстетическом плане. Первой попыткой осмыслить изменения художественных исканий писателя предложили авторы «Хроники петербургских театров». В обзоре русской драматической сцены за 1862–1863 год сообщается, что Потехин «почти совсем отрекся от народной драмы и перешел к жанру тенденциозному, то есть стал писать под влиянием злобы дня и заботиться более о либеральном направлении, чем о правдивом изображении жизни». Однако, спустя несколько лет, в обзоре 1865–1866 годов, то же издание коренным образом меняет свою оценку пьес Потехина, отмечая мастерство драматурга в обрисовке помещичьего быта и умение представлять современные типы, которые «взяты прямо с натуры»².

Историк литературы Л.Р. Коган в обстоятельной статье «Драматургия А.А. Потехина» пишет, что в новый период творчества писателя серьезно его меняется идейно-эстетическая позиция: «Начиная с 1857 года, обозначился перелом в творчестве Потехина. Писатель избавляется от своего сентиментального прекраснотушия и славянофильского налета писателя, творчество его постепенно становится крепче, мужественнее, в духе критического реализма <...> Социальная тематика подчиняется наиболее актуальным запросам современности, отчетливо проступают демократические тенденции»³. Все эти изменения в художественных исканиях Потехина происходят, по мнению Когана, под влиянием передовой критики Чернышевского и Добролюбова.

Искусствовед С.С. Данилов, анализируя проблематику драматургии Потехина 1860-х годов, высказал мысль, что группа произведений этого времени представляет собою «цикл пьес», который «посвящен изображению помещичьей и буржуазно-бюрократичес-

кой среды в духе либерально-тенденциозной обличительной драматургии»⁴.

В обзорных главах историй литературы и коллективных монографий по русской драматургии последних двух десятилетий XX века информация о Потехине-драматурге крайне скудна, односторонняя, повторяет одна другую. Чего-то нового, оригинального о драматурге так и не появилось со времен Добролюбова. Более того, вызывают сомнения в достоверности некоторые суждения, из которых следует, что комедии Потехина 1860–1870-годов написаны на одну тему: «Начиная с 1856 года он (Потехин. – П. Т.) создает богатый репертуар обличительного характера, в которых раскрывает пороки чиновников, набивших руку на обмане и ограблении государственной казны («Мишура», 1858; «Новейший оракул», 1859; «Вакантное место», 1869; «Выгодное предприятие», 1877, и др.)»⁵. Создается впечатление, что автор этих строк попросту не знаком с текстами пьес Потехина, ибо они в тематическом плане не повторяют одна другую.

И тем не менее, есть работы, в которых прилагаются усилия объективно осмыслить творческие искания Потехина. К таковым следует отнести, в первую очередь, драматургическую антологию, составителем которой явилась А.И. Журавлева. Факт публикации пьес драматурга «Суд людской – не Божий» и «Мишура» примечателен сам по себе, так как дает возможность современному читателю познакомиться с текстами драматурга непосредственно, а не судить о них по мыслям критика или историка литературы. В методологическом плане важна также мысль составителя антологии, что «наши классики жили в литературе не так уединенно, как это представляется через столетие»⁶. Здесь налицо стремление воссоздать целостную картину становления и развития русской драматургии. Суждение выдающегося исследователя отечественной драмы, конечно же, возникло не на пустом месте. И.Ф. Горбунов в своих воспоминаниях живо, эмоционально и мудро воссоздает атмосферу московской культурной жизни, московского быта, уклад домов, колоритные фигуры их хозяев и гостей. Здесь рождались «новое слово», «новый язык», «новый быто-

вой репертуар». Каждый из персонажей этих мемуаров вносил свой вклад в большое дело: «Были уже сыграны “Бедная невеста”, “Не в свои сани”, “Бедность не порок”, потом появилась пьеса из народного быта А.А. Потехина “Чужое добро впрок нейдет”, в которой Мартынов проявил всю силу гениального таланта. А тут появился граф Соллогуб со своим благородным чиновником, крикнувшим со сцены на всю Россию, что пришла пора «искоренить зло с корнями». А потом чиновник Львова (“Свет не без добрых людей”) простонал “тяжела жизнь бедного чиновника”. Публике так понравились эти пьесы, что последнюю их них просмотрела более двадцати пяти сряду. Затем появилась пьеса Чернышева “Не в деньгах счастье”, затем “Гроза” Островского, в которых Мартынов окончательно убил все приемы старой каратыгинской школы»⁷. В данной оценке Горбунова важна не столько фактография, сколько его мысль о новом эстетическом каноне. Горбунов подметил органическую связь трех звеньев русской художественной школы: сочинителя, его созданий и актеров, воплощающих эмоционально пластически живую личность народа. Такое триединое искусство потрясает русское сердце, свободно и искренне выражает идеалы красоты, таящиеся в душе народной. Заметим, кстати, что взгляд писателя-москвича, артиста, его целостное видение культурной жизни 1850–1870-х годов подчас не вписываются во многие филологические построения, авторы которых помещают названных драматургов, кроме Островского, в разряд «литературных окаменелостей». Так, например, по мнению В.А. Туниманова, «комедии и драмы Потехина остались в “историческом” времени 1860-х годов»⁸. Такое довольно жесткое утверждение как-то не стыкуется с мнениями других исследователей, которые были убеждены, что пьесы драматурга этого десятилетия безукоризненны «в отношении драматической техники, оставляют на сцене и в чтении сильное и вполне определенное впечатление»⁹.

Пьесы «Мишура», «Новейший оракул» «Закулисные тайны», «Вечеринка у бедной родственницы», «Отрезанный ломоть», «Винюватая», «Брак по страсти» представляют собой художественной единство, драматический цикл. Их сопряженность понималась

самим автором. Факт публикации пьес в некрасовском журнале не случаен: при подготовке собрания сочинений в двенадцати томах Потехин также поместил названные произведения в одном томе. Внутренняя сцепленность этих драматических вещей обусловлена не столько тем, что в них изображается помещицья, буржуазно-бюрократическая среда, как заметил С.С. Данилов, сколько проявляется на идейном и тематически-образном, художественно-эмоциональном уровнях. Художественное единство пьес Потехина 1860-х годов объясняет в достаточной мере эпитет «рыцари нашего времени». В 1869 году в некрасовском журнале «Отечественные записки» была опубликована его одноименная комедия. Потехин этой словесной формулой обозначил доминирующую тему и образ своей драматургии 1860–1870-х годов. Художественно-эмоциональная наполненность этого эпитета в его пьесах полярная: в них действуют герои, которые соответствуют званию рыцаря, человека чести и долга, смело выступающего против зла, несправедливости, как защитник униженных и оскорбленных, как защитник дамы своего сердца, даже если она не отвечает ему взаимностью: это чиновник и литератор Зайчиков в комедии «Мишура», мировой посредник Демкин, Николай в «Отрезанном ломте», Петр Акинфич Шабров в пьесе «Виноватая». В свое время Добролюбов небезосновательно сравнил столоначальника Зайчикова с Правдиным и Стародумом, так как тот открыто разоблачает мнимое геройство своего начальника Пустозерова, рядящегося в тогу борца с взяточниками. «Рыцари нашего времени» в потехинской драматургии – инвектива, этот эпитет характеризует персонажей другого плана. Это антагонисты – воплощение зла и порока, в сюжетах пьес Потехина отрицательные герои занимают ведущее место.

Комедия «Мишура» открывает цикл произведений Потехина 1860-х годов, поэтому естественно, что в этой пьесе многое новое в сравнении с предыдущими драматическими созданиями заявлено впервые: тема, герой, драматургический почерк. Добролюбов в статье-рецензии подчеркивал, что оригинальность пьесы заключалась в стремлении драматурга художественно решить

проблему героя времени. Добролюбов выделяет пьесу Потехина среди других произведений обличительной литературы: «как г. Львов довольствуется легкой пародией, г. Потехин представляет нам комедию, имеющую серьезное значение». «Серьезность» содержания комедии Потехина как раз и заключается в сосредоточенности драматурга на «качествах фигуры главного героя, качествах человека бескорыстного», убеждения которого «поставлены твердо и решительно, и во всей пьесе он их поддерживает на деле. При всем том мы признаемся, что давно уж, при чтении русских беллетристических произведений, ни к одному герою их не чувствовали мы такого возмущающего сердце омерзения, как к этому Пустозерову. Все эти подьячие старых времен, Порфирии Петровичи и другие взяточники г. Щедрина и Печерского, и с другой стороны — все эти пошлые фразеры, вроде Надимова и Фролова. Здесь все краски порочности и пошлости так густо и ярко наложены, что мы даже прямо можем сказать в этом случае, что автор *хотел* (Курсив Добролюбова. — П. Т.) вывести негодяем этого бескорыстного человека»¹⁰. «Серьезность» комедии Потехина, по Добролюбову, состояла в стремлении драматурга показать человека общественного, разумного, образованного, но обуреваемого страстями, человека, который не смог удержаться на высоте книжных идеалов. К сожалению, добролюбовская мысль о серьезности потехинской комедии лишь констатируется историками литературы. Для них куда важнее суждения критика о художественных просчетах драматурга.

«Рыцарь нашего времени», Пустозеров, оказался не состоятельным героем. Эта идея составляет основу сюжета пьесы «Мишура». Образная система, как и весь художественный строй пьесы, подчинены той же цели — наиболее полно раскрыть характера главного героя. На мастерство драматурга в создании характера главного героя указал уже Добролюбов. Критик также обратил внимание на пружину развития действия в комедии: «Вся интрига пьесы вертится около этого лица». Он видит в этом достоинство пьесы и ее художественные просчеты: «Главный недостаток ее в художественном отношении, конечно, тот, что она вся поставлена на

пружинках, которые автор произвольно приводит в движение, чтобы выказать ту или другую сторону характера своего героя»¹¹. Думается, последнее наблюдение Добролюбова требует некоторых уточнений. Композиция комедии в целом и ее отдельных звеньев продуманы драматургом. Уже первая ремарка первого акта значима не столько своей информативной сущностью, сколько тем, что выполняет характерологическую функцию и в некоторой мере проясняет противоречивость характера Пустозерова. В ней дается описание кабинета главного героя. Его убранство свидетельствует об аскетическом образе жизни хозяина, однако украшающие кабинет литографированные картинки эротического содержания говорят об обратном. Этот первоэлемент текста, «будучи органичной частью структуры драмы, обладает действенной природой <...> способствует развитию конфликта»¹². «Действенность» этой ремарки вполне объясняет следующий за ней монолог-декларация главного героя. В пьесах Потехина смысловая слитность ремарки, действия и слова не единичный факт, но значимый прием его поэтики. Ремарка второго акта комедии «Мишура» контрастна по смыслу первой: в ней представлен богатый интерьер гостиной чиновника-взяточника, пытающегося манипулировать главным героем. Особое и значимое место занимает ремарка в комедии «Закулисные тайны»: по существу эта часть комедии выполняет функцию пролога. Иронический тон авторского слова определяет роль каждого персонажа, в сценах основного же текста они живут в пределах того эскиза, который прорисован в афише. Кстати сказать, открывать драматическое произведение прологом вполне характерно для Потехина этого десятилетия: так, первое действие комедии «Виноватая» обозначено словом «пролог». Основное событие его – выгодное предприятие, осуществленное «рыцарем времени», Серафимой Михайловной, завязывает действие всей комедии.

Построение первого действия комедии «Мишура», казалось бы, подчинено выявлению основных черт характера Пустозерова. Однако это не совсем так: Потехин в действии-прологе использовал кумулятивный тип композиции: семь явлений первого акта представляют собой цепь эпизодов, встреч, в которых главный герой

демонстрирует вынесенные из университета принципы в жизни. Каждый эпизод ценен сам по себе, он сюжетно организован и в то же время все они связаны с основным сюжетом комедии. В первом акте таких эпизодов несколько: приход к Пустозерову приказчика купца Трезимова; основное событие этого эпизода – приказчик пытается дать взятку Пустозерову, полный благородного негодования герой выгоняет посетителя. В следующей сцене провинциальный чиновник Зайчиков-отец, отставленный от должности, ищет справедливости и защиты у Пустозерова. Однако тот убежден, что перед ним еще один из многих нарушителей закона, и грозно отчитывает его. Появление частного пристава и секретаря Анисима Федоровича, казалось бы, ничего не добавляют к характеру героя комедии, но это не совсем так: странна их реакция на негодование Пустозерова. Внешне они одобряют его благородное негодование, но истинное свое отношение к «рыцарю» бескорыстия маскируют и выражают опосредованно. Слова Анисима Федоровича, характеризующие деятельность вице-губернатора: «Фанаберий, забирается, а дела не смыслит...» – по существу, относятся к Пустозерову. Так, в акте-вступлении исподволь начинается обнаруживаться внутренний конфликт пьесы: столкновение существенного и несущественного, то есть герой лишь декларирует субстанциональное, тогда как в действительности логика поступков его обусловлена несущественностью. Добролюбов верно угадал, что Потехин изображает не глупость, нелепости, заблуждения русских людей, а резкими красками живописует противоречие действительного мира тому, чем должен быть добродетельный человек.

Все эпизоды подчинены художественной логике основного конфликта. К сказанному следует добавить, что Потехин создает комедию, а по закону этого жанра в центре его сюжета находятся два героя: протагонист, новатор и антогонист – воплощение зла. Поэтому вполне естественно появление в финале первого акта оппонента Пустозерова – богатого помещика и откупщика Золотарева, который представлен в пьесе не столько в роли просителя, эпизодического лица, сколько в роли идеолога. Этот эпизод в отли-

чие от других осложнен приездом приемных родителей Пустозерова, их появление в момент разговора с Золотаревым смутило героя до такой степени, что он, по существу, отступает от гражданских принципов. Именно в этом эпизоде явлено противостояние не просто двух характеров, но тут налицо конфликт персонажей-идеологов, воплощающих полярный образ мыслей, взгляд на жизнь. Здесь завязывается сюжет, который завершится сценой-объяснением Пустозерова и Золотарева в заключительном акте. Все остальные персонажи комедии «Мишура» группируются вокруг этих главных героев. Все вкуче они создают ансамбль действующих лиц, каждое из которых важно для раскрытия авторского замысла. Молодые, образованные Пустозеров и Зайчиков, казалось бы, выступают в комедии носителями новых идей, поведения и противостоят партии Золотарева, в действительности же, они воплощают полярные ипостаси человека: первый – страсти, второй – воплощение идеального. Внутри партии молодых развертывается своя драма: Пустозеров и Зайчиков любят Дашу, дочь Анисима Федорыча; первый выступает в роли соблазнителя, губителя, второй старается спасти ее, открыть ей глаза на то, что ее возлюбленный – порочный человек. Следует сказать, что общественная и частная интриги лишь намечены в комедии Потехина, однако почти не выражены в событийном плане. Ни та, ни другая не определяют динамику драматического действия. Действие пьесы как таковое, скорее, заключено в акте говорения, нежели проявляется в поступках героев и персонажей. Как достигает Пустозеров своих целей или как удастся протекция Золотарева в пользу Пустозерова, в комедии Потехина почти не показано. Лишь плут Анисим Федорыч, кажется, реализует свои намерения.

Талант драматурга проявился не в лихо закрученной интриге, а в мастерстве композиционных решений. Действие пьесы движется от одного полюса к другому: от первого декларативного монолога Пустозерова на тему: «Высокое наслаждение чувствовать себя бескорыстным...»¹³ – до притчи-сентенции Золотарева, которой благословляет уезжающего в Петербург «рыцаря бескорыстия»: «Самый страшный и самый верный друг – миллион»¹⁴.

Правда книжного образования уступает мудрости-кривде, мудрости круговой поруки. Примечательно, что слово главных персонажей различно: слово добродетельного героя, каким себя мнит Пустозеров, по своей природе принадлежит миру идей; он даже объясняется в любви по-книжному, в духе романтических героев. Свою возлюбленную Дарью Пустозеров называет Доротеей. Монологи героя-резонера, литератора Зайчикова, разоблачительны по своему пафосу, поэтому его слово скорее поучительно, ибо прежде всего выражает нравственную идею, он декларирует, каким должен быть человек, каким должен быть государственный муж. Слово же Золотарева устное, разговорное – он изъясняется обиняками, притчами. Персонажи, входящие в его окружение, снижены, их противостояние главному герою, Пустозерову, носит частный характер, поэтому слово их бытовое по своей природе.

Еще Добролюбов отметил, что особое свойство потехинской комедии «Мишура» состоит в обличительном пафосе. Автор выступает здесь «как диалектик, как моралист, как юридический обвинитель, но не как художник»¹⁵. Инвективный пафос комедий драматурга был объяснен более определенно в «Театральном альманахе на 1875год»: «В каждом своем произведении он (Потехин. – П.Т.) весь налицо. То он резонерствует, то он гремит громовой речью, то хохочет, то язвит <...> Нигде он не может отделиться от своего произведения»¹⁶. Критики почувствовали, что Потехин создает общественную сатирическую комедию. Тенденциозность пьесы Потехина не умаляет ее художественности, что сказалось во внутренней организации всех основных средств изображения. Наиболее зримо это проявляется в заголовках комедий и в именах персонажей. «Мишура» – значит обманчивый лоск, вид; производное от него мишурник – пустой человек, щеголяющий внешностью, ради одного вида. Так, первое слово комедии задает тему и идею пьесы. Их обличительный смысл усиливается именем главного героя – Пустозеров. В русском языке подобного имени нет, есть «пустодей», «пустельга»; драматург же конструирует слово в духе народных эпитетов, а также в стиле Гоголя (Поприщин, по мысли И.П. Золотусского, имя, которое соединяет в себе высокое

«поприще» и «низкое прыщ»). У Потехина Пустозеров произошло от своеобразного сложения слов «пустой» и «позер». Оксюморонность имени рождается также в результате сближения высоких по смыслу слов «Владимир Васильевич» и фамилии Пустозеров. Этот художественный принцип в драматургической системе Потехина станет одним из ведущих: так, имя и характер главного героя в комедии «Отрезанный ломоть» – Хазиперов, что происходит от глагола «хазить», то есть хаять, бранить поносить. В соответствии с их семантикой живет и действует этот персонаж в произведении. Серафима Михайловна Бородавкина (комедия «Виноватая»), генеральша по мужу и по жизни, своим огненным темпераментом «устраивает» свою судьбу и дочери, по существу, продавая ее купцу Кутузкину.

Идеологический конфликт определяет художественный мир пьес Потехина «Отрезанный ломоть», «Виноватая»; в пародированном виде он воплощен в комедии «Новейший оракул» и в сценах «Закулисные тайны». Логика этого конфликта определяет типологию «рыцарей времени», что также сближает комедии Потехина друг с другом. Согласно природе жанра первенствующее место в сюжетах пьес Потехина занимают персонажи, которых драматург именует «рыцарями нашего времени» в ироническом, даже саркастическом смысле. По существу, этот эпитет – инвектива, авторское обличение различных социальных слоев русского общества, нравственная оценка определенных человеческих типов и характеров. Следует заметить, что цензура почувствовала смысл потехинских инвектив – почти все комедии этого цикла были подвергнуты цензурным литературным или театральным запретам.

Общественный характер конфликта в пьесах Потехина объясняет природу комического в пьесах Потехина: «Всеобщая почва комедии, по Гегелю, – это мир, где человек как субъект сделал себя полным хозяином всего того, что значимо для него в качестве существенного содержания»¹⁷, поэтому он лишен субстанции, его характер противоречив и неспособен пробить себе дорогу.

Примечания

¹ Некрасов Н.А. Современные заметки // Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. М., 1948–1953. Т. 9. С. 554.

² Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881. СПб., 1884. С. 24, 31.

³ Коган Л.Р. Драматургия А.А. Потехина. Статья. Алма-Ата, 1843–1944. Тетрадь в переплете // РНБ (Санкт-Петербург) Ф. 1035 /Коган/. Ед. хр. 106. С. 12–13.

⁴ Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948. С. 393–394.

⁵ Соколова В.Ф. Народная драма 1850–1860-х годов // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века. До 1917 г. Л., 1987.

⁶ Русская драма эпохи А.Н. Островского. М., 1984. С. 10.

⁷ Горбунов И.Ф. Юмористические рассказы и очерки. М., 1962. С. 189–190.

⁸ Туниманов В.А. Сатирическая драматургия 1860-х годов. С.Е. Салтыков-Щедрин // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века. До 1917 г. Л., 1987. С. 223–268.

⁹ Морозов П.О. Минувший век. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 409.

¹⁰ Добролюбов Н.А. Мишура. Комедия в 4-х действиях Алексея Потехина. Москва. 1858 / Добролюбов Н.А Собр. соч.: в 3 т. М., 1950. Т. 1. С. 558.

¹¹ Добролюбов Н.А. Указ. издание... С. 571.

¹² Едошина И.А. Ремарка как способ актуализации драматической коллизии и драматического конфликта // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. статей. Кострома, 2008. С. 51.

¹³ Потехин А.А. Сочинения: в 12 т. СПб., 1903–1905. Т. 9. С. 354.

¹⁴ Потехин А.А. Сочинения... Т. 9. С. 451.

¹⁵ Добролюбов Н.А. Мишура. Комедия в 4-х действиях Алексея Потехина. С. 572.

¹⁶ Театральный альманах на 1875 год. СПб., 1875. С. 113.

¹⁷ Гегель Г.-Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 579–580.

П. П. Резепин

**ПИСАТЕЛИ МАКСИМОВЫ И ПОТЕХИНЫ
(КОМПЕНДИУМ)**

Основной недостаток обширной литературы как о первых, так и вторых, – отсутствие или недостоверность метрических и библиографических сведений. Так, в словарях отсутствуют даты рождения Василия Васильевича и Николая Васильевича Максимовых, а дата рождения Сергея Васильевича Максимова указывается неверно. Вопреки утверждениям максимоведов, будто он родился 7 октября по новому, то есть 25 сентября по старому стилю¹, Сергей Васильевич родился 11 октября по старому стилю², как указано в его метрике. Это максимоведы за день рождения приняли его именины, которые он отмечал в день памяти Преподобного Сергия Радонежского.

Писателей Потехиных подавно насчитывается больше десятка, хотя в энциклопедических и биографических словарях встречается не больше, чем писателей Максимовых. Библиографические указатели к тому же опускают или искажают их инициалы так, что идентифицировать того или другого Потехина и определить принадлежность ему того или иного произведения, не открыв его, невозможно.

Документальное наследие Потехиных, как и Максимовых, вдобавок расплылось и по большей части утрачено, как в ГАКО. Считанные документы содержат метрические и формулярные сведения о них, что позволяет развеять некоторые домыслы. Например, о «древнем» дворянстве Потехиных³.

Коллежский асессор Антип Макарович Потехин (1782 – не ранее 1851)⁴ и его братья – коллежский асессор Прокопий Макарович (1791 – не ранее 1839)⁵, титулярный советник Борис Макарович (ок. 1790 – не ранее 1851)⁶ и коллежский секретарь Харлампий Макарович (1792 – не ранее 1834)⁷ – в формулярах именуются обер-офицерскими детьми. Сыном губернского секретаря из подьяческих детей писался их двоюродный брат отставной штабс-капитан (1832), затем дворянский заседатель Галичского уездно-

го суда (1835 – 1836) Филипп Степанович Потехин (1789 – не ранее 1853)⁸. Из приказнослужительских детей вышел и другой их родственник – канцелярист костромской Гражданской палаты (1829) Александр Михайлович Потехин (1812 – ?)⁹.

Дворянами отдельные Потехины за выслугу в военных и гражданских чинах сделались, видимо, лишь во второй четверти позапрошлого столетия, как, например, Филипп Степанович Потехин, женатый на обер-офицерской дочери Анне Николаевне, урожденной Земщениной¹⁰, владевшей усадьбой Таракунино Чухломского уезда, или Антип Макарович Потехин, деливший с братьями деревянный отцовский дом в Кинешме, начавший службу копиистом Кинешемского уездного суда (02.01.1795), закончивший Кинешемским уездным казначеем (17.07.1825), достигший чина 9 класса удостоившийся ордена Святого Владимира IV степени (30.10.1838), дававших право на дворянство, и записанный с женой и четырнадцатью детьми в III часть дворянской родословной книги по Костромской губернии¹¹.

Он был женат на купчихе Анфисе Алексеевне, урожденной Июдиной (1804 – не ранее 1851), дочери чухломского купца Июдина Алексея Михайловича (1771 – 1832), зато дочери Антипа Макаровича и Анфисы Алексеевны вышли замуж за дворян. Надежда Антиповна (17.07.1833 – 05.02.1901), к примеру, стала женой кинешемского уездного врача (1846 – 1853), затем врача новгородских богоугодных заведений Степана Матвеевича Аренского (28.11.1818 – 28.04.1891)¹² и матерью композитора Антония Степановича Аренского (30.06.1861 – 12.02.1906), которого она в 1883 году для работы над оперой «Сон на Волге» по либретто Александра Николаевича Островского отправила на место действия – в усадьбу Мысы напротив Кинешмы к своей младшей сестре Софье Антиповне (184? – не позднее 1902) и ее мужу отставному поручику Василию Аркадьевичу Философову (1846 – 03.04.1913)¹³.

МАКСИМОВ ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (01.06.1849, пос. Парфентьев Кологривского у. – 190?, г. СПб.). Сын коллежского ассессора (10.04.1831) Максимова Василия Никитича (1790 –

12.01.1857) и Елизаветы Ивановны, ур. Череповой (? – 1897). Выпускник с похвальным листом (1873) и бакалавр (1873) СПб. медико-хирургической академии. Доктор медицины (12.05.1876). Участник русско-турецкой войны (1877 – 1878). Врач санитарного отряда Русского общества Красного Креста (1877) и 131 Тираспольского пехотного полка (1877). Кавалер ордена Св. Владимира IV степени (1877). Старший ординарный хирург подвижного лазарета 33 пехотной дивизии (1879) и Петровского пехотного полка (1879). Старший врач лейб-гвардии Измайловского полка (1880). Полевой хирург СПб. Николаевского военного госпиталя (1882). В научной в Германии, Австрии и Франции (1885 – 1886) и служебной в Казанском, Кавказском, Харьковском и Одесском военных округах (1887) командировках от Военно-медицинского ученого комитета Военного министерства. Профессор кафедры клинической хирургии Императорского Варшавского университета (1893 – 1905) и главный врач варшавской больницы Младенца Иисуса (1901 – 1905). Заведующий СПб. городской детской больницей (1905). Корреспондент Военно-медицинского журнала, Врача, Врачебных ведомостей, Медицинского вестника, Харьковского вестника и др.

Соч.: *Проки.* Предохранение от венерической болезни с санитарной, полицейской, педагогической и врачебной точки зрения. СПб., 1874 (пер. с нем.); Опыты применения струнных нитей для пузырьного шва при эпистомии. СПб., 1876 (докт. дисс.) (рец.: Врачебные ведомости. 1876. № 41; Медицинский вестник. 1876. № 38; Медицинское обозрение. 1876. № VI. С. 424); Сбережение здоровья солдата. СПб., 1882 (соавт. с Лебедевым И.В.); Руководство для обучения носильщиков в войсках. СПб., 1883 (соавт. с Лебедевым И.В.) (рец.: Военно-медицинский журнал. 1882. Ч. 145. № VIII. С. 31); Значение света в медицине. Варшава, 1900; О гастро-энтеростомии. Варшава, 1902; О самородном разрыве прямой кишки. Варшава, 1902; Огромный висячий жировик правой большой срамной губы. СПб., 1905; О новейших оперативных способах излечения грыжи // Военно-медицинский журнал. 1890. № ?; Два случая эмпиемы, излеченные разрезом грудной стенки // Врач. 1883. №№ 24, 26; Случай продолжительного пребывания живой пьявки в плотке // Врачебные ведомости. 1878. № 274; Рубцовое сведение головы после ожога // Там же. 1880. № 416; Случай врожденной аномалии правой верхней конечности // Там же. № 417; Обширная ушиб-

ленно-лоскутная рана мягких частей головы, зажившая первичным натяжением // Там же. 1882. № 30; Гемартроз колена, образовавшийся вследствие ушиба и аспирации // Там же. № 34; Eine grosse, hängende Fettgeschwulst der recht. gross. Schamlippe // Deutsche Med. Wochenschr. 1905. № 27; Thermo-elektrische Messung von Entzündungsherden // Med. Jahrbücher. 1886. № ?; Резекция фунгозного колена // Медицинский вестник. 1884. № 8; Заграничные письма (соавт. с Лебедевым И.В.) // Харьковский вестник. 1885. №№ 378, 505, 526, 648, 719; 1886. № 367.

Лит.: Большая энциклопедия / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Миллюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. Т. 21. С. 746; Новый энциклопедический словарь / под общ. ред. К.К. Арсеньева. Пг., б.г. Т. 25. Стб. 471; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1907. Т. II доп. С. 127; *Венгеров С.А.* Источники словаря русских писателей. Пг., 1918. Т. 4. С. 120; *Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала образованности до наших дней). Изд. 2-е, совершенно перераб., илл. Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки. Пг., 1918. Т. II. С. 72.

Арх.: ГАКО. Ф. 89. Оп. 1. Д. 821. Л. 1–25 об.

МАКСИМОВ НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (27.10.1847, пос. Парфентьев Кологривского у. – 25.01.1900, г. СПб.). Сын коллежского асессора (10.04.1831) Максимова Василия Никитича (1790 – 12.01.1857) и Елизаветы Ивановны, ур. Череповой (? – 1897). Ученик Костромской губернской гимназии (1859 – 1863). Выпускник СПб. Морского кадетского корпуса (1869). Участник сербско-турецкой (1876) и русско-турецкой (1877 – 1878) войн и Плевенского сражения (30 – 31.08.1877), в котором был ранен и за отличие в котором удостоился ордена Св. Владимира IV степени. Отставной капитан-лейтенант (1878). Секретарь редакции *New-York Gerald* (1880-е). Корреспондент «Биржевых ведомостей», «Всемирного путешественника», «Голоса», «Молвы», «Нивы», «Нового слова», «Отечественных записок», «Русского обозрения», «Санкт-Петербургских ведомостей», «Северного вестника», «Слова», «Труда» и др. Похоронен на Волковом православном кладбище в Петербурге.

Соч.: Две войны 1876 – 1878. СПб., 1879 (рец.: Вестник Европы. 1879. № 5. Библиографический листок; Всемирная иллюстрация. 1879. № 521; Кронштадтский вестник. 1878. № 151; Санкт-Петербургский листок. 1878.

№ 222; Тифлисский вестник. 1878. - № 280); На досуге. Беллетристический сборник. СПб., 1891 (рец.: Русская мысль. 1891. № 4. Библиографический отдел. С. 177 – 178); О мировых судьях и их съездах // ОЗ. 1865. № 5; За Дунаем (Из воспоминаний о войне) // Там же. 1878. № 4. С. 247–284; № 5. С. 167–198; № 6. С. 337–364; № 7. С. 103–146; Забытые. Очерки деревенской жизни // Слово. 1878. Август.

Лит.: Большая энциклопедия / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милокова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. Т. 12. С. 526; Новый энциклопедический словарь / под общ. ред. К.К. Арсеньева. Пг., б.г. Т. 25. Стб. 472; Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. III. С. 20; Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 484–485; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1907. Т. II доп. С. 128; *Венгеров С.А.* Источники словаря русских писателей. Пг., 1918. Т. 4. С. 121; *Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала образованности до наших дней). Изд. 2-е, совершенно перераб., илл. Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки. Пг., 1918. Т. II. С. 73; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1960. Т. IV. С. 297; Некролог // Исторический вестник. 1900. Т. LXXIX. Март. С. 1242; Новое время. 1900. № 8592; Новости. 1900. № 27; Россия. 1900. № 274; Северный курьер. 1900. № 85.

Арх.: ГАКО. Ф. 89. Оп. 1. Д. 821. Л. 1 – 25 об.

МАКСИМОВ СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (11.10.1831, пос. Парфентьев Кологривского у. – 03.06.1901, г. СПб.). Сын коллежского асессора (10.04.1831) Максимова Василия Никитича (1790 – 12.01.1857) и Ольги Андреевны, ур. НН. (? – 1834). Выпускник Парфентьевского приходского (1840) и Кологривского уездного (1842) училищ и Костромской губернской гимназии (1850). Студент медицинского факультета Императорского Московского университета (1850 – 1852) и Императорской СПб. медико-хирургической академии (1852 – 1856). Член-сотрудник (08.12.1856) и лауреат малой Константиновской медали (1859) Императорского Русского географического общества. Составитель и редактор книг для народного чтения издательства Общественная польза (1865 – 1866). Редактор «Ведомостей Санкт-Петербургского градоначальства и столичной полиции» (1868 – 1898). Сотрудник «Справочно-

го энциклопедического словаря» А.В. Старчевского. Корреспондент «Библиотеки для чтения», «Вестника Европы», «Голоса», «Дела», «Древней и новой России», «Живописного сборника», «Живописной России», «Исторического вестника», «Морского сборника», «Нови», «Нового времени», «Отечественных записок», «Русского слова», «Русской мысли», «Сына Отечества», «Труда» и др. Член-корреспондент Императорской Академии наук (01.12.1900). Похоронен на Волковом православном кладбище в Петербурге.

Соч.: Собрание сочинений. СПб., 1908–1913. Т. I–XX.

Лит.: Большая энциклопедия / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. Т. 12. С. 527; Знакомые: Альбом М.И. Семевского, издателя-редактора исторического журнала «Русская старина». Книга автобиографических собственноручных заметок 850 лиц. Воспоминания. Стихотворения. Эпиграммы. Шутки. Подписи. 1867–1888. СПб., 1888. С. 18, 127, 221–222; История исторической науки в СССР. Дооктябрьский период. Библиография. М., 1965. С. 323–324; Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. Стб. 527–528; Литературная энциклопедия. М., 1932. Т. 6. Стб. 721–723; Новый энциклопедический словарь / под общ. ред. К.К. Арсеньева. Пг., б.г. Т. 25. Стб. 473–474; Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. III. С. 21; Поморская энциклопедия: в 4 т. Архангельск, 2001. Т. 1. С. 235–236; Российская Академия наук. Персональный состав. М., 1999. Кн. 1. С. 285; Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 485–488; Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором Санкт-Петербургского университета И.Н. Березиным. СПб., 1874. Отд. III. Т. 1. С. 632; Советская историческая энциклопедия. М., 1965. Т. 8. Стб. 945; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1896. Т. XVIII. С. 444–445; А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 5, 7, 11–15, 17–19, 65–126, 159–166, 299, 313, 507, 516, 522–527, 529, 531–535, 540, 544, 545, 550, 552, 555, 560, 563, 567–569, 574–576, 580–582, 591; *Венгеров С.А.* Источники словаря русских писателей. Пг., 1918. Т. 4. С. 122–124; *Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала образованности до наших дней). Изд. 2-е, совершенно перераб., илл. Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки. Пг., 1918. Т. II. С. 73; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1960. Т. IV. С. 298; *Плеханов С.* Охота за словом. Предисл. акад. Б.А. Рыбакова. М., 1987; *Пытин А.Н.* История

русской этнографии. СПб, 1891. Т. II. С. 56–60, 70–73; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978. С. 6, 14, 62–64, 66, 73, 96, 109, 110, 124, 185, 231, 269, 270, 274–277, 279, 281, 286; *Семенов П.П.* История полувековой деятельности Императорского Русского географического общества. 1846–1896. СПб., 1896. Ч. I. С. 164; Ч. III. Состав. С. 64; Некролог // Живописная Россия. 1901. Год 1. № 4. С. 49–52; Исторический вестник. 1901. Т. LXXXV. Июль. С. 375–377; Костромской листок. 1901. № 63; Нива. 1901. № 24; Новое время. 1901. №№ 9068–9069; Природа и люди. 1901. № 34; Россия. 1901. № 767; Русская мысль. 1901. № 6; *Богданов В.В.* С.В. Максимов. К 10-летию смерти // Этнографическое обозрение. 1911. № 1–2; *Сементковский Р.И.* Встречи и столкновения // Русская старина. 1912. Декабрь. С. 572; *Щербакова М.И.* Мифология нации // Миф – литература – мифореставрация. Сб. статей. М.; Рязань, 2000. С. 91–110.

Арх.: ГАКО. Ф. 89. Оп. 1. Д. 821. Л. 1–25 об.; Ф. 121. Оп. 1. Д. 3272. Л. 2 об., 4 об.; Ф. 429. Оп. 1. Д. 101. Л. 423 об., 467–467 об.; Д. 108. Л. 204 об.; Д. 144. Л. 161 а.; РО ИРЛИ. Ф. 565 (48 е.х.).

ПОТЕХИН АЛЕКСЕЙ АНТИПОВИЧ (01.07.1829, г. Кинешма Костромской г. – 16.10.1908, г. СПб.) – писатель. Сын коллежского асессора (31.12.1836) Потехина Антипа Макаровича (1782 – не ранее 1851). Выпускник Костромской губернской гимназии (1845) и Ярославского Демидовского юридического лицея (1849). На действительной военной службе (1849 – 1853). Младший чиновник особых поручений при костромском губернаторе (1853 – 1855). Управляющий имениями князей Голицыных (1856 – 1863). Начальник репертуарной части Императорских (1881) и СПб. Императорских (1886) театров. Действительный (03.12.1880) и почетный (18.05.1899) член Общества любителей российской словесности. Член-корреспондент (08.01.1900) и действительный член (1901) Императорской Академии наук. Лауреат золотой медали им. А.С. Пушкина Императорской Академии наук (1901, 1905). Корреспондент «Библиотеки для чтения», «Века», «Вестника Европы», «Иллюстрированной недели», «Москвитянина», «Московских ведомостей», «Нивы», «Русского мира», «Сборника Отделения русского языка и словесности» Императорской Академии наук, «Современника» и др. Владелец двухэтаж-

ного каменного дома в г. Кинешме (Рылеевская ул., 12). Устроитель и попечитель именной школы в усадьбе «Орехово» Вичугской вол. Кинешемского у. Костромской губ. (1901). Похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры.

Соч.: Полное собрание сочинений. СПб., 1896. Т. 1–12; Сочинения. СПб., 1903–1905. Т. 1–12.

Лит.: Большая советская энциклопедия. М., 1975. Т. 20. С. 434; Большая энциклопедия / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., 1903. Т. 15. С. 522; Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. Стб. 915–916; Литературная энциклопедия. М., 1935. Т. 9. Стб. 190; Наши деятели. СПб., 1879. Т. VI. С. 65–70, фот.; Российская Академия наук. Персональный состав. М., 1999. Кн. 1. С. 283; Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 123–126; Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором Санкт-Петербургского университета И.Н. Березиным. СПб., 1876. Отд. III. Т. IV. С. 391; Энциклопедический словарь. СПб., 1898. Т. XXIV. С. 336; Знакомые: Альбом М.И. Семевского, издателя-редактора исторического журнала «Русская старина». Книга автобиографических собственноручных заметок 850 лиц. Воспоминания. Стихотворения. Эпиграммы. Шутки. Подписи. 1867–1888. СПб., 1888. С. 64; Обзор Костромской губернии за 1902 г. Приложение к всеподданнейшему отчету Костромского губернатора. Кострома, 1902. С. 58; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1960. Т. IV. С. 387; *Мендельсон Н.М.* Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Императорском Московском университете. 1811 - 1911. М., 1911. С. 232; *Субботин А.П.* Волга и волгари: Путевые очерки. СПб., 1894. Т. 1. С. 139; *Шестаков Д.П.* А.А. Потехин (К 50-летию литературной деятельности). Казань, 1902; *Резетин П.П., Едошина И.А.* Костромская губернская гимназия // Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2008. С. 1571; А.А. Потехин (К 75-летию со дня рождения) // Костромской листок. 1904. № 72; *Боборыкин П.Д.* А.А. Потехин // Известия Императорской Академии наук. СПб., 1902. Т. 7. № 1. С. 18 - 38; *Вл. Мин-ский [Миндовский В.А.]* Костромская старина в сочинениях А.А. Потехина // Костромская жизнь. 1913. № 225; *Глинский Б. А. А. Потехин* // Исторический вестник. 1908. Декабрь. С. 986–1004; *Казанский М.К.* Портретная галерея: Алексей Антипович Потехин // Кинешемский земский календарь-ежегодник. 1914. Кинешма, 1914. Отдел. IV. С. 11–17; *Морозов П.О.* Писатель-народник А.А. Потехин // Мир божий. 1901. № 11. С. 236–251; *Никитин А.* [Ткачев П.Н.] Мужик в салонах

русской беллетристики // Дело. 1879. № 3, 6 9; *Резепин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // *Костромская старина*. 2006. № 19. С. 43; Некролог // *Вестник Европы*. 1908. № XI. С. 413; *Известия книжных магазинов товарищества М.О. Вольф*. 1908. № 10. Стб. 143; *Исторический вестник*. 1908. Ноябрь. С. 796; *Костромские губернские ведомости*. 1908. № 66; *Нива*. 1908. № 44; *Новое время*. 1908. № 11711–11712; *Поволжский вестник*. Кострома, 1908. № 737; *Русские ведомости*. 1908. № 242–243.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 2069. Л. 7; Оп. 3. Д. 202 (†); Ф. 134. Б/ш. Д. 88. Л. 285; Д. 1793. Л. 152; Ф. 143. Оп. 1. Д. 1216. Л. 1–2; Ф. 179. Оп. 3. Д. 149; Ф. 340. Оп. 2. Д. 982. Л. 1–48; Ф. 429. Оп. 1. Д. 87. Л. 141 об. – 142, 169–169 об., 170–173 об.; Д. 108. Л. 200; ГЦТМ. Ф. 363 (3 е.х.); РОИРЛИ. Ф. 404.

ПОТЕХИН АНАТОЛИЙ АНТИПОВИЧ (01.04.1847, г. Кинешма Костромской г. – не ранее 1889) – врач и переводчик. Сын коллежского асессора (31.12.1836) Потехина Антипа Макаровича (1782 – не ранее 1851). Выпускник Костромской губернской гимназии (1868) и СПб. Императорской Медико-хирургической академии (1873). Городской врач Плеса Нерехтского у. Костромской губ. (1874). Врач 20 стрелкового батальона (1875). Ординатор госпитальной (1875 – 1884) и офтальмологической (1884) клиник и библиотекарь (1881 – 1884) СПб. Императорской Медико-хирургической академии. Доктор медицины (1879). Врач 90-го Онежского пехотного полка (1884). Корреспондент «Врачебных ведомостей» и др.

Соч.: *Гейтцман*. Краткое руководство хирургической патологии и терапии. СПб., 1876. Т. I (пер. с нем.); О клеточках стекловидного тела. СПб., 1879; Табачная амблиопия // *Врачебные ведомости*. 1879. № 389; О диагностическом и терапевтическом достоинстве способов продувания барабанной полости // Там же. № 397–399.

Лит.: *Змеев Л.Ф.* Русские врачи-писатели. СПб., 1889. Вып. II. Тетр. 5. С. 82; *Резепин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // *Костромская старина*. 2006. № 19. С. 43.

Арх.: ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 88. Л. 285; Ф. 429. Б/ш. Д. 31. Л. 18 об.

ПОТЕХИН ВАЛЕРИАН АЛЕКСЕЕВИЧ (23.04.1863, г. СПб. – не ранее 1917) – писатель. Сын ПОТЕХИНА А.А. Выпускник X-ой СПб. гимназии (1886) и юридического факультета Императорского СПб. университета (1891). Канцелярский служа-

щий Медицинского департамента МВД (21.06.1891 – 27.10.1894). Земский начальник 2-го (01.05.1896 – 06.06.1898) и 4-го (06.06.1898 – 12.01.1907) участков Юрьевецкого у. Костромской губ. Член попечительского совета Юрьевецкой женской гимназии (24.09.1899 – 09.02.1908, 06.11.1910 – 1917). Попечитель народной библиотеки с. Филисова Юрьевецкого у. (1905 – 1907). Гласный Юрьевецкого уездного земского собрания (1907 – 1917). Почетный мировой судья Юрьевецкого у. (05.10.1908 – 1917). Член Костромской губернской земской управы (1911 – 1917). Редактор «Известий Костромского губернского земства» (06.10.1916 – 01.09.1917). Действительный член Костромского общества любителей естествознания (1903), Костромского научного общества по изучению местного края (1912) и др. Член партии народной свободы (1917). Корреспондент «Нашей костромской жизни», «Поволжского вестника» (Кострома) и др. Кавалер орденов Св. Станислава II-й и III-й и Св. Анны III-й степеней, серебряной медали в память царствования императора Александра III (26.02.1896), темно-бронзовой медали за труды по I Всероссийской переписи населения (05.04.1897), золотого портсигара (20.05.1913), нагрудного знака в память 50-летия земства (08.01.1914) и др. Владелец 400 десятин земли в Кинешемском и Юрьевецком у. Холост.

Соч.: Письмо в редакцию // Поволжский вестник. Кострома, 1911. № 1591; Земские рысаки // Наша костромская жизнь. 1912. № 77.

Лит.: Список лиц, служащих по ведомству Министерства внутренних дел. 1907 г. (исправлен по 1 Мая 1907 г.). СПб., 1907. Ч. I (Центральные учреждения). С. 271; Возвращение В.А. Потехина с передовых позиций // Поволжский вестник. Кострома, 1915. № 2503; Отъезд В.А. Потехина // Там же. № 2635; Возвращение В.А. Потехина // Там же. № 2712.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 6 а. Д. 3116 (†); Ф. 205. Оп. 2. Д. 953. Л. 1–43 об.; Ф. 340. Оп. 2. Д. 1969. Л. 1–5.

ПОТЕХИН ВЛАДИМИР АНТИПОВИЧ (28.01.1831, г. Кинешма Костромской г. – не ранее 1859) – писатель. Сын коллежского асессора (31.12.1836) Потехина Антипа Макаровича (1782 – не ранее 1851). Выпускник Костромской губернской гимназии (1848). Корреспондент «Журнала мануфактур и торговли».

Соч.: Мануфактурная промышленность Костромской губернии в 1858 году // Журнал мануфактур и торговли. 1859. Кн. VIII. Отд. III. С. 13–24; Селение Росс // Там же. Кн. X. Отд. V. С. 1–42; Отд. отг. СПб., 1859.

Лит.: *Резепин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // Костромская старина. 2006. № 19. С. 43.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 2069. Л. 7; Ф. 134. Б/ш. Д. 88. Л. 285; Д. 1793. Л. 152; Ф. 340. Оп. 2. Д. 956 (†); Ф. 429. Оп. 1. Д. 85. Л. 171 об.; Д. 101. Л. 422 об.; Д. 108. Л. 204 об.

ПОТЕХИН ИВАН ПРОКОФЬЕВИЧ (05.02.1826, г. Ярославль – 17.05.1886, г. Тамбов) – врач. Сын коллежского асессора Потехина Прокофия Макаровича (ок. 1785 – не ранее 1839). Выпускник Ярославской губернской гимназии (1844) и медицинского факультета Императорского Московского университета (1849). На последнем курсе выезжал на холеру в г. Кинешму Костромской губ. (1849). Врач (1849) и старший врач (1857) Улицкого егерского полка. Старший врач 18-го (1857 – 1859) и 17-го (1859 – 1861) стрелковых батальонов. Член Общества тамбовских врачей (1871).

Соч.: Случай отравления нитробензином // Протоколы Общества тамбовских врачей. Тамбов, 1871. № 8 (соавт.); Ростовское озеро как терапевтический деятель // Там же. 1872. № 4; Лечение кумысом // Там же. № 8; Холодная вода при скарлатине // Там же. № 11; Травматический столбняк // Там же. 1874. № 4; Случай эклампсии у роженицы // Там же. № 12; 1886. № 5; Случай вторичного заболевания дифтеритом // Там же. 1882. № 9; О больнице Св. Владимира в Москве // Там же. 1883. № 3; О действии нитроглицерина // Там же. 1884. № 3; Замечательное уродство // Там же. 1885. № 6.

Лит.: Русский биографический словарь. СПб., 1905. Т. 14. С. 719; *Змеев Л.Ф.* Русские врачи писатели. СПб., 1889. Вып. II. Тетр. 5. С. 82–83; *Языков Д.Д.* Обзор жизни и трудов покойных русских писателей. СПб., 1890. Вып. VI. С. 105; Некролог // Русская медицина. 1886. № 22.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 6. Л. 209 об.

ПОТЕХИН КОНСТАНТИН АНТИПОВИЧ (05.03.1832, г. Кинешма Костромской губ. – 14.12.1896, г. СПб.) – врач. Сын коллежского асессора (31.12.1836) Потехина Антипа Макаровича (1782 – не ранее 1851). Выпускник Костромской губернской гимназии (1850) и медицинского факультета Императорского Москов-

ского университета (1854). Лекарь 21-го флотского экипажа (10.03.1854). Ординатор больницы Псковского приказа общественного призрения (1857). Доктор медицины (1857). Торопецкий уездный врач Псковской губ. (1858). Псковский губернский врачебный инспектор (1864). Врач СПб. детской больницы Принца Петра Ольденбургского (15.11.1867). Действительный статский советник (01.01.1896) и кавалер. Корреспондент «Архива судебной медицины» и др. Похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры.

Соч.: De methodis thypho medendi. СПб., 1857; Дело Карванен // Архив судебной медицины. 1867. № 1. Отд. II. С. 74–88; Перечень уголовных дел, разбиравшихся с участием врачей экспертов в Санкт-Петербургском и Московском окружных судах // Там же. № 2. Отд. II. С. 71–91; Разбор иностранных работ // Там же. № 3. Отд. IV. С. 8–11; 1868. № 3. Отд. IV. С. 29–33; Заметка о брошюре Рожнова «Развитие сибирской язвы» // Там же. № 1. Отд. VI. С. 17–22.

Лит.: Знакомые: Альбом М.И. Семевского, издателя-редактора исторического журнала «Русская старина». Книга автобиографических собственноручных заметок 850 лиц. Воспоминания. Стихотворения. Эпиграммы. Шутки. Подписи. 1867–1888. СПб., 1888. С. 316; Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. III. С. 493; Список гражданским чинам четвертого класса. Исправлен по 1-е февраля 1896 года. СПб., 1896. С. 439; *Змеев Л.Ф.* Русские врачи писатели. СПб., 1887. Вып. II. Тетр. 2. С. 72; Тетр. 3. С. 51; *Резептин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // Костромская старина. 2006. № 19. С. 43.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 2069. Л. 7 об.; Ф. 134. Б/ш. Д. 88. Л. 285; Д. 1793. Л. 152; Ф. 429. Оп. 1. Д. 85. Л. 171 об., 422 об.; Д. 101. Л. 422 об.; Д. 108. Л. 204 об.

ПОТЕХИН ЛЕОНИД АЛЕКСЕЕВИЧ (ок. 1864, г. СПб. – не ранее 1928) – пчеловод. Сын ПОТЕХИНА А.А. Секретарь Пчеловодной комиссии Министерства земледелия и государственных имуществ (188?).

Соч.: Беседы по пчеловодству. СПб., 1896; То же. СПб., 1913. Изд. 2-е; То же. Пг., 1918. Изд. 3-е; Список русских пчеловодов. СПб, 1891; Естественная история пчелы. СПб., 1897; То же. СПб., 1912. Изд. 2-е; Краткий учебник пчеловодства. СПб., 1897; То же. СПб., 1911; То же. Пг., 1917; То же.

Пг., 1923; То же. Пг., 1928; Доходное пчеловодство. СПб., 1902; То же. СПб., 1910; То же. Пг., 1915; То же. Пг., 1918.

Арх.: ГАКО. Ф. 340. Оп. 2. Д. 1969. Л. 1–5.

ПОТЕХИН НИКОЛАЙ АНТИПОВИЧ (28.11.1834, г. Кинешма Костромской губ. – 07.07.1896, г. СПб.) – писатель. Сын коллежского асессора (31.12.1836) Потехина Антипа Макаровича (1782 – не ранее 1851). Выпускник Костромской губернской гимназии (1851) и юридического факультета Императорского Московского университета (1855). Чиновник особых поручений костромской Гражданской палаты (1855 – 1859). Режиссер драматической труппы Н.Н. Дюкова в Харькове (1860-е). Корреспондент «Биржевых ведомостей», «Вестника промышленности», «Виленского вестника», «Всемирной иллюстрации», «Дела», «Искры», «Отечественных записок», «Петербургского листка», «Русского слова», «Санкт-Петербургских ведомостей», «Северной пчелы», «Эпохи» и др. Умер в собственном имении «Серебрянка» СПб. у., похоронен в Новодевичьем монастыре.

Соч.: Наши безобразники. Сцены. СПб., 1864; Богатырь века. СПб., 1876; Мертвая петля. СПб., 1876; Нищие духом. Драма в 4 действиях. СПб., 1879; Мученики любви. Драма в 4 действиях. СПб., 1883; Злоба дня. М., 1884; Немецкий хвост // Дело. 1873. № 12; Наши в Париже // Искра. 1863. №№ 22–23, 39; Уездное дитя // Эпоха. 1865. № 1; Врач-специалист // Там же. № 2.

Лит.: Большая энциклопедия / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Миллюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. Т. 15. С. 522; Знакомые: Альбом М.И. Семевского, издателя-редактора исторического журнала «Русская старина». Книга автобиографических собственноручных заметок 850 лиц. Воспоминания. Стихотворения. Эпиграммы. Шутки. Подписи. 1867–1888. СПб., 1888. С. 317; Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 126–127; Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором Санкт-Петербургского университета И.Н. Березиным. СПб., 1876. Отд. III. Т. IV. С. 391–392; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1960. Т. IV. С. 387; *Субботин А.П.* Волга и волгари: Путевые очерки. СПб., 1894. Т. 1. С. 139; *Резетин П.П., Едошина И.А.* Костромская губернская гимназия // Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2008. С. 1571; *Резетин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гим-

назии // Костромская старина. 2006. № 19. С. 43; Некролог // Биржевые ведомости. 1896. № 189; Исторический вестник. 1896. Август. С. 555–556; Московские ведомости. 1896. № 187; Новое время. 1896. № 7316; Русские ведомости. 1896. № 188; Русское слово. 1896. № 185; Санкт-Петербургские ведомости. 1896. № 187.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 2069. Л. 7 об.; Ф. 134. Б/ш. Д. 88. Л. 285; Ф. 429. Оп. 1. Д. 85. Л. 171 об.

ПОТЕХИН ПАВЕЛ АНТИПОВИЧ (16.03.1839, г. Кинешма Костромской губ. – 10.01.1916, г. Пг.) – писатель. Сын коллежского асессора (31.12.1836) Потехина Антипа Макаровича (1782 – не ранее 1851). Выпускник Костромской губернской гимназии (1857) и юридического факультета Императорского Московского университета (1861). Стряпчий СПб. Коммерческого суда (1862). Присяжный поверенный округа СПб. судебной палаты (1867). Член (1869) и председатель (188?) совета присяжных поверенных округа СПб. судебной палаты. Гласный (1881) и председатель комиссии по народному образованию (1900 – 1916) СПб. городской думы. Корреспондент Права и др. Пожертвовал 500 рублей Костромской городской народной библиотеке-читальне имени А.Н. Островского (1916).

Соч.: Краткий отчет городской исполнительной комиссии по народному образованию в Санкт-Петербурге за 25-летие ее существования. Читал в открытом заседании комиссии по народному образованию 15 декабря 1902 г. председатель ее П.А. Потехин. 1877 – 1902. СПб., 1902; Отрывки из воспоминаний адвоката. Беседа в клубе адвокатов 10 ноября // Право. 1900. № 47; Отд. Отт. СПб., 1900.

Лит.: Знакомые: Альбом М.И. Семевского, издателя-редактора исторического журнала «Русская старина». Книга автобиографических собственноручных заметок 850 лиц. Воспоминания. Стихотворения. Эпиграммы. Шутки. Подписи. 1867 - 1888. СПб., 1888. С. 316; Список гражданским чинам четвертого класса. Исправлен по 1-е февраля 1896 года. СПб., 1896. С. 439; *Быков П.В.* Памяти бывшего председателя городской комиссии по народному образованию в Петрограде Павла Антиповича Потехина † 10 января 1916. Сост. по поручению городской комиссии по народному образованию П.В. Быковым. Пг., 1916; *Винавер М.М.* Недавнее (Воспоминания и характеристики). Пг., 1917. С. 289 – 298; Пожертвование читальне А.Н. Ост-

ровского // Курьер. Кострома, 1916. № 87; *Резепин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // Костромская старина. 2006. № 19. С. 43; Некролог // Голос. 1916. № 69; Исторический вестник. 1916. Февраль. С. 621–622.

Арх.: ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 88. Л. 285; Ф. 429. Оп. 1. Д. 85. Л. 171 об.; Б/ш. Д. 11. Л. 52 об., 67 – 67 об.; Д. 31. Л. 16 об.

ПОТЕХИН ПАВЕЛ БОРИСОВИЧ (19.05.1852, г. Кинешма Костромской губ. – 02.07.1910, с. Ильинское Кинешемского у. Костромской губ.) – писатель. Сын титулярного советника Потехина Бориса Макаровича (ок. 1790 – не ранее 1852) и Александры Матвеевны, ур. НН (? – ?). Выпускник Костромской губернской гимназии (1872) и Ярославского Демидовского юридического лица (1877). Кандидат права (1877). Судебный следователь г. Ярославля (1877). Чиновник канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода (1878). Секретарь Рязанской духовной консистории (1882). Делопроизводитель канцелярии (1883) и Департамента по делам городских училищ, учительских семинарий и институтов (1893 – 1910). Выпускник (1888), действительный (1888) и почетный (1899) член Императорского Археологического института в СПб. Действительный член Костромской (01.06.1899) и Ярославской (1899) губернских ученых архивных комиссий, Постоянной комиссии по устройству народных чтений Министерства народного просвещения, издательской комиссии СПб. общества грамотности и др. Товарищ председателя Общества попечения о бывших студентах ярославского Демидовского юридического лица (1903). Корреспондент «Временника Демидовского юридического лица», «Странника» и др. Основатель и попечитель Ильинской церковно-приходской школы Кинешемского у. Костромской губ. (1901 – 1910). Владелец усадьбы «Урубково» Кинешемского у. Костромской губ. Умер от паралича сердца во время купания в Волге.

Соч.: Памяти А.Н. Майкова. Стихотворения П.Б. Потехина. СПб., 1897; Из жизни Археологического института. Стихотворения П.Б. Потехина. СПб., 1899; Памяти А.С. Пушкина. Стихотворения П.Б. Потехина. СПб., 1899; Демидовцам... произнесено 23 ноября 1903 года в день 1-го годового общего собрания Общества попечения о бывших студентах Демидовского

лица. СПб., 1903; А.А. Фет и его поэзия. СПб., 1905 (ред.); Памяти А.В. Кольцова. Очерки стихотворений П.Б. Потехина. СПб., 1910; Собрание стихотворений П.Б. Потехина (С портретом и биографическим очерком). По-смертное издание. СПб., 1911; А.В. Кольцов (1809–1909) // Странник. 1909. Т. 2. Ч. 2. Октябрь. С. 432–439.

Лит.: Памятная книжка Ярославской губернии на 1906 год. Ярославль, 1906. С. 15; *Яковлев П.С.* Памятная книжка Императорского Археологического института в Санкт-Петербурге. СПб., 1911. С. 39.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 6. Л. 209 об.; Ф. 340. Оп. 2. Д. 1190. Л. 1–8; Ф. 429. Б/ш. Д. 31. Л. 23 об.; Д. 99. Л. 896 об.

ПОТЕХИН СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ (11.08.1849, г. Кинешма Костромской губ. – 10.01.1916, г. Пг.) – писатель. Сын титулярного советника Потехина Бориса Макаровича (ок. 1790 – не ранее 1852) и Александры Матвеевны, ур. НН (?–?). Выпускник Костромской губернской гимназии (1868). Корреспондент «Поволжского вестника» (Кострома).

Соч.: Страховые общества и государственная монополия // Поволжский вестник. 1915. №№ 2596–2597.

Лит.: *Резепин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // Костромская старина. 2006. № 19. С. 43.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 6. Л. 209 об.; Ф. 429. Б/ш. Д. 31. Л. 20 об.

ПОТЕХИН ФЕДОР ФИЛИППОВИЧ (30.01.1838, усадьба «Таракунино» Чухломского у. Костромской губ. – не ранее 1902) – писатель. Сын отставного штабс-капитана Невского пехотного полка (17.05.1832) и дворянского заседателя Галичского уездного суда (16.08.1835 – 11.02.1836) Потехина Филиппа Степановича (1789 – не ранее 1853) и Анны Николаевны, ур. Земщичиной (?–?). Отставной полковник. Корреспондент «Костромского листка».

Соч.: Козлиное упорство [рассказ] // Костромской листок. 1902. № 3; Качели [рассказ] // Там же. № 42; Современные пошехонцы (В письмах француза) [рассказ] // Там же. №№ 90, 93, 95.

Арх.: ГАКО. Ф. 86. Оп. 1. Д. 497. Л. 1–5; Ф. 122. Оп. 2. Д. 8. Л. 86 об.; Ф. 134. Б/ш. Д. 8881. Л. 6.

Примечания

¹ Плеханов С. Странник // Максимов С.В. Избранное. М., 1981. С. 6;
Лебедев Ю.В. Максимов С.В. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 485.

² ГАКО. Ф. 429. Оп. 1. Д. 101. Л. 423 об.

³ Зыкова Г.В., Тамаев П.М. Потехин А.А. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 123–126.

⁴ ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 1793. Л. 151 об. – 153.

⁵ ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 7649. Л. 153 об. – 154.

⁶ ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 6. Л. 209 об.

⁷ ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 1793. Л. 153 об. – 154.

⁸ ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 8. Л. 86 об.

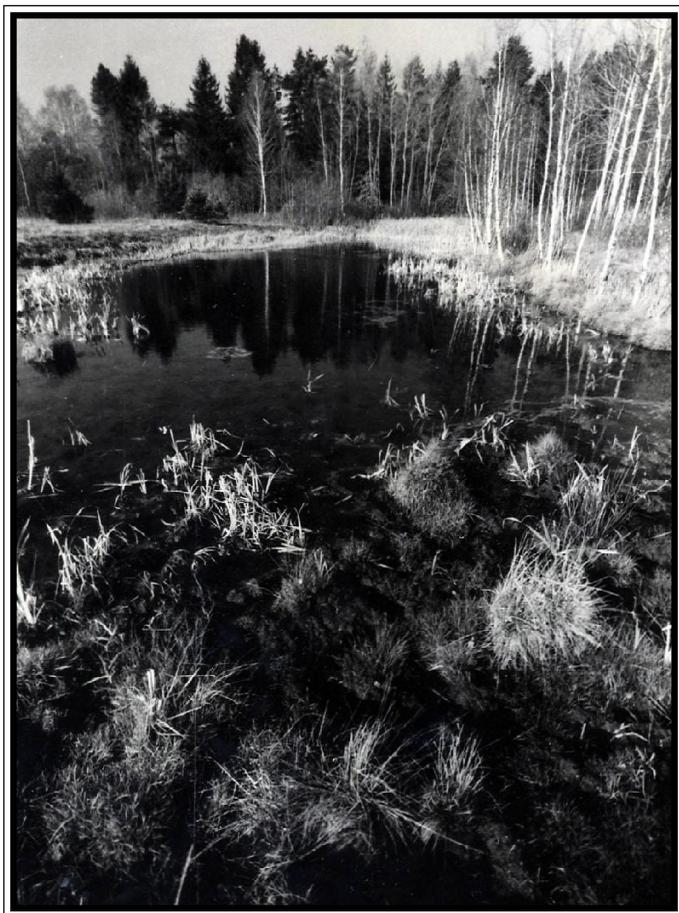
⁹ ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 1793. Л. 205 об.

¹⁰ ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 8881. Л. 5 – 12.

¹¹ ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 2069. Л. 7 – 7 об.

¹² ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 8663. Л. 34 об. – 35.

¹³ ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 8520. Л. 1 – 1 об.



**ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО:
ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ
АСПЕКТ**

Я по несколько часов упиваюсь благово-
ным воздухом сада. И тогда мне природа
делается понятней, все мельчайшие подроб-
ности, которых бы прежде не заметил или
счел бы лишними, теперь оживляются и про-
сят воспроизведения. Каждый пригорочек, каж-
дая сосна, каждый изгиб речки — очарова-
тельны...

Александр Островский

МИР РУССКОЙ УСАДЬБЫ В ДРАМАХ ОСТРОВСКОГО

В 1923 году в одном из сборников, посвященных 100-летию юбилею А.Н. Островского, появилась содержательная статья С.Ф. Елеонского под броским заглавием: «К истории драматического творчества А.Н. Островского: Предвосхищенный замысел “Вишневого сада”»¹. Исследователь подвергал сомнению тезис о том, что творчество Островского «определилось сразу, во всей своей характерности – и не менялось» и приводил ряд примеров эволюции драматурга (с точки зрения «социологического» анализа представления различных классов общества), примеров, которые сейчас уже общеизвестны. Рассуждая далее, он прямо подводил эту эволюцию к «театру Чехова»: «В самом деле, пьеса Чехова, где подводится окончательный итог изжитому дворянскому культурному укладу, “Вишневый сад”, в его основных очертаниях была предсказана еще Островским, – в драме, написанной им в 1881 году совместно с Н.Я. Соловьевым “Светит да не греет”. В ней многое напоминает чеховскую “пьесу-элегию”, если не по настроению, то по содержанию и положению действующих лиц»².

Те соответствия в названных пьесах Островского и Чехова, которые указал исследователь, действительно неожиданны. Прежде всего, это соответствия в сюжетной основе. У Островского героиня, «землевладелица, девица под 30 лет»³, Анна *Ренева* (фамилия ее странным образом созвучна с фамилией чеховской *Раневской*) приезжает после долгой шестилетней заграничной отлучки (жила в Италии, Ницце, Швейцарии, Париже) в российскую глушь, в «старый, пострадавший от времени» родной дом, окруженный «старым, запущенным садом». Приезжает ненадолго: по словам горничной, «так, взглянуть», да и потому, что «деньги нужны теперь». Подобно чеховской Раневской (приласкавшей Лопухина-ребенка), Ренева в прошлом для мужиков – «душевный человек; бывало это, разговорится с тобой, как с своим братом». Так характеризует Реневу Дерюгин, «зажиточный крестьянин» и староста.

Ренева – зрелая женщина; она испытала в Европе и соблазн сватовства («сколько всяких женихов было там за границей»), и опыт любовного увлечения, в котором ее герой «оказался дрянью». Но не захотела «себя связывать и воли своей решаться». Для такой свободной жизни нужны деньги, и «землевладелица» решает продать свое единственное достояние: ту усадьбу, в которой прошло детство. Однако просит найти в качестве «покупщика» «не барышника какого-нибудь», потому что не хочет, чтобы тот «порубил и рощи, и эти старые деревья».

В конечном итоге «покупщиком» оказывается именно *Дерюгин*: это имение «вдвое стоит», «клад сам в руки дается». Фамилия его напоминает фамилию конкурента Лопухина на торгах – там был некий *Дериганов*. И сам этот «зажиточный крестьянин» как будто несет в себе зачатки черт характеров Лопухина и Дериганова: он тоже «норовит, как бы собственником стать».

Прочие «усадебные» типы в этой драме Островского тоже как будто предвосхищают будущих персонажей «Вишневого сада»: чего, например, стоит «старик, дворовый человек из крепостных Реневои» Ильич. Подобно Фирсу, он горд тем, что «на крепостном дворе родился, свет видал». И как у Епиходова («двадцать два несчастья») у него все бьется и валится из рук.

Последние сцены драмы Островского-Соловьева опять-таки напоминают комедию Чехова. Продав усадьбу, Ренева собирается (как и Раневская) в Париж – в полную неясность дальнейшего бытия: «...несколько лет проживем; а там что? чем жить?..» На произвол судьбы остаются и усадебные «старрики»: Ильич и Степанида, которым тоже «негде голову преклонить», как и чеховскому Фирсу.

При подобных параллелях вовсе не исключается и простое заимствование: драма Островского-Соловьева была очень репертуарной и с 1880 года с успехом шла, особенно на провинциальной сцене. В мае 1897 года Чехов даже «одобрил» ее (в письме к писательнице Е.М. Шавровой-Юст) в составе репертуара театра в Серпухове⁴.

Наметив ряд подобных сопоставлений, С.Ф. Елеонский однако уточнял, что у Островского этот сюжет отнюдь не исчерпывал

смысла драмы. Рассмотренная пьеса «содержит еще осложненную любовную интригу довольно шаблонного характера», которая создает, в целом иную, отсутствующую в чеховской комедии, «атмосферу»⁵. Это уточнение – весьма существенно, тем более, что именно «любовная интрига» – деревенский роман скучающей Реневой, приведший к гибели двух людей, – составляет идейное существо драмы «Светит, да не греет».

«Помещица» Любовь Раневская, героиня «Вишневого сада», лет на 15 старше героини «Светит да не греет» «землевладелицы» Анны Реневой. Но они вполне достойны друг друга. Вот что рассказывает Раневская о своем «парижском» романе: «Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки... Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а *он* за мной... безжалостно, грубо. Купила я дачу возле Ментоны, так как *он* заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей...»⁶

Житейский опыт Реневой не столь трагичен и обширен, но и она вспоминает свой «роман»: «...герой мой оказался дрянью: он думал, что я богатая невеста или, по крайней мере, будущая звезда сцены; но когда увидел, что, увы, ни того, ни другого, он оробел; я возненавидела его и прогнала от себя. Было много и еще поклонников, обожателей, которые готовы были целовать мои ноги... нет! даже следы моих ног, в надежде, что княгиня даст мне большое приданое, и которые все потом под более или менее благовидными предложениями сначала сконфузились, а потом удалились» (X, 298–299).

«Землевладелица», «девица под 30 лет», Ренева, явившись в усадьбу, окружена сразу тремя поклонниками. Залешин, женившийся «под веселую руку» на «купеческой дочери» и «любитель-

нице всяких плодов земных», растолстел и утратил для нее интерес. Влюбившийся в нее «покупщик», «значительный чиновник в отставке», Худобаев изначально никакого матримониального интереса для нее не представлял: предлагаемая им «тихая пристань» – не для Реневои. В качестве «кавалера» она выбирает очень показательный тип: сын помещика-«самодура», недоучившийся в гимназии Борис Рабачев – тот «живет в деревне, изучил мужицкое дело; сам и пашет и орет – и барин, и крестьянин». Опытную «соблазнительницу» подогревает то обстоятельство, что Рабачев и его соседка Оля любят друг друга: «Так бы взяла да и разбила сейчас это чужое счастье!..»

Свое нравственное кредо в этом отношении Ренева, «смеясь», объясняет совершенно откровенно: «Ведь я вообще страшно зла, я не могу без желчи глядеть на людское спокойствие, мне так и хочется хоть каплей отравить чужое счастье» (X, 290). Собственно, это нравственное кредо определяет и весь сюжет драмы Островского-Соловьева, придуманный, как это видно из переписки, последним.

Чеховская «помещица» Раневская не высказывает подобного «кредо» столь откровенно, но в этом отношении явно солидарна с Реневои. Это заметно хотя бы в тех упреках, которые она высказывает Пете Трофимову: «надо понимать тех, кто любит», «надо влюбляться», «в ваши годы не иметь любовницы!» Ренева – просто моложе и, соответственно, привлекательнее Раневской. И, по молодости, безжалостнее.

Впрочем, сам Островский, переделывая текст Соловьева, вовсе не воспринял Ренеvu как «роковую женщину», что, казалось бы, следовало из мелодраматического сюжета. Показателен сам характер работы драматурга. В мае 1880 году Н.Я. Соловьев в Москве изложил ему сюжет будущего создания, а в августе уже переправил написанную пьесу «Разбитое счастье» в Щельково – при этом Островский заметил, что название не годится, потому «надо придумать какое-нибудь другое» (XV, 184). Переработка написанного текста была упорной и долгой. 2 октября Островский пишет соавтору подробное письмо, в котором обосновывает новое загла-

вие и идеологию пьесы: «Много мне труда с Вашей пьесой, я и не ожидал, что будет так много. Мы не подберем названия – что это значит? Это значит, что идея пьесы не ясна; что сюжет не освещен как следует, что в нем трудно разобраться; что самое существование пьесы не оправдано; зачем она написана, что нового хочет сказать автор? Как я разбирался в пьесе и как разобрался, наконец, об этом говорить нужно долго, а мне некогда, у меня дела по горло. Я напишу Вам после большое письмо, а теперь пока скажу главное. Озерской (в переработанном варианте этот персонаж носит фамилию Рабачев. – *В.К.*) – человек с горячей головой и с горячим сердцем, но не развитой и не очень умный, – любовь его к Оле – простое чувственное побуждение. В минуту просветления, в 4-м акте, у него мелькнуло в голове, что жизнь его с Олей будет таким же болотом, как жизнь Завалишина (Залешина. – *В.К.*) с женой. Вот драматизм его положения: он между двух женщин, одной выше, другой ниже; он отталкивает ту, которая ниже его, а которая выше, сама отталкивает его. Он человек порывистый, эти порывы надо провести к пьесе, чтоб оправдать последний порыв.

Пьесу надо назвать: “*Светит, да не греет*”.

Реева (Ренева. – *В.К.*) освещает им их болото, но сама ничего не дает <...> При таком плане является контраст, который художественно проводится в пьесе. Завалишин и Озерской – обоих Реева осветила, но не согрела; один, как вялый человек, погрязает в болоте, а другой, как горячий, бросается в омут» (XV, 187–188).

В письме от 20 октября уточняется смысл заглавия: «В этой пословице выражается не содержание пьесы, а сущность характера Реневой» (XV, 190).

Концепция Островского в данном случае весьма трезва и бескомпромиссна: его «безнравственная» героиня явно возвышается над миром усадебной жизни. Последняя однозначно воспринимается как *болото*. Даже лучший и самый живой персонаж этого «болота» – «человек с горячей головой и с горячим сердцем, но не развитой и не очень умный»: даже его Ренева может «развить». Никакой искомой «поэтичности» усадебного быта драматург просто не видит. Даже гибнущая в этой усадебной обстанов-

ке «поэтичная» по своему характеру Оля (XV, 189) не вызывает особенного зрительского сочувствия: она топится от бесполовой любви, даже не осознав бессмысленности своего поступка – «бултыхнулась» как большая рыбина, и все. Никакой особенной идеи эта гибель не несет (и в этом смысле Оля несравнима с Катериной из «Грозы» или с Ларисой из «Бесприданницы»). Лучше бы выходила замуж за своего «станового», вычеркнутого Островским из первоначального текста пьесы.

Поминается в «Светит да не греет» и *вишневый сад*, но совсем не с тем символическим содержанием, что у Чехова. Жена Залешина осматривает «запущенный сад» Реневои:

Авдотья Васильевна. <...> Ах, что ж это у вас за сила яблоки нынешний год! Проходили мы по саду...

Ренева (рассеянно). Яблоки? Да, кажется.

Авдотья Васильевна. Ну, и вишня, так это тоже на редкость – какая крупная! Уж позвольте мне с кустика попробовать?

Ренева. Сделайте одолжение. <...> Я еще не знаю, где у нас там вишни.

Авдотья Васильевна. Вы не беспокойтесь, я знаю; там, в конце сада. Мне попробовать, а то бы я на варенье попросила (X, 297).

«Вишня» действительно оказывается замечательной, и «варенье» обещает быть очень вкусным. А общее отношение в данном случае сродни восприятию чеховского Фирса: «В прежнее время <...> вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили... <...> Денег было! И сушенная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая...»⁷ Но никто из «усадебных» собеседников Фирса уже не оценивает вишневый сад по тем качествам, которые естественны в восприятии Островского: конечный продукт – *вишня* – для обитателей «сада» совсем не важен. Одни воспринимают его как олицетворение поэзии детских воспоминаний (Раневская), другие – как достопримечательность («в “Энциклопедическом словаре” упоминается про этот сад» – Гаев), третьи – как «местоположение чудесное» (Лопухин), четвертые – как символ «чистого» будущего и т.д. И никто не воспринимает этот сад под знаком той практической цели, ради которой он был посажен.

Островский, напротив, демонстрирует открыто прагматическое отношение ко всей «поэзии русской усадьбы». В тех его многочисленных созданиях, которые обозначаются как «сцены из деревенской жизни» (II, 170) и действие, соответственно, происходит в усадьбе, непременно уточняется, что эта усадьба – «подгородная» («Воспитанница»), «верстах в пяти от уездного города» («Лес»), «вблизи губернского города» («Дикарка») или вообще «подмосковная местность, занятая дачами» («Богатые невесты»). Подобное уточнение принципиально важно: *подгородная деревня* на Руси искони совсем не то, что просто «деревня». Основная жизнь ее обитателей проходит в *городе*: туда они и «к вечерне» ездят (Уланбекова), и «на гулянку» (Гриша). Там они «исправником» руководят; для тамошних чиновников будущих невест воспитывают, да еще потом и «протекцию» этим чиновникам оказывают (II, 173–175). Там, «на Невском» (VI, 13), отыскивают и партии для своих матримониальных утех.

Островскому явно не хватает для развертывания своей изобразительности собственно усадебной, «захолустной» действительности. Гурмыжская без сожаления продает «на сруб лес», готова бы весь продать, только «что за имение без леса». Покупающий у нее купец тоже относится к делу практически: «Лес подле города, всякий беглый, всякий бродяга пристанище имеет, ну, и для прислуги тоже, для женского пола...» (VI, 19–20). При этом купцы и богатые крестьяне у Островского приобретают (в отличие опять же от чеховского Лопухина) имение, принадлежавшее их помещикам, без видимой охоты. Они не участвуют в торгах, напротив, заставляют себя уговаривать за бесценок приобрести то, что на самом деле стоит намного дороже (тот же Дерюгин из «Светит да не греет»).

Символом усадебного бытия в русской поэзии искони был *сад*. Островский пытается утвердить новый символ – *лес*. «Сад» стал ярким символом радости обновляющегося бытия, как в известном романсе А. Фета: «Сад весь в цвету, / Вечер в огне, / Так освежительно-радостно мне!..» Указание на то, что *сад* «старый», только добавляло прелести этому символу:

Приветствую тебя, мой добрый, старый сад,
Цветущих лет цветущее наследство!
С улыбкой горькою я пью твой аромат,
Которым некогда мое дышало детство...

(А.А. Фет «В саду»)

В репликах чеховской «помещицы» появляются знакомые мотивы русской поэзии: «О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» Эти мотивы, вызывают «ушедшие» образы: детство, призрак «покойной мамы» в белом платье и т.п. Напротив, *лес* в поэтическом восприятии того же Фета вызывает характерные ассоциации чего-то мрачного, страшного и логически непостижимого:

Куда ни обращаю взор,
Кругом синее мрачный бор,
И день права свои утратил...

(А.А. Фет «Лес»)

В переводе на язык драматургии подобные ассоциации рожают знаменитое обобщение далекого от «леса» Несчастливцева: «И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец» (VI, 93–94).

Русская поэзия традиционно представляла разбиваемый *сад* венцом и оправданием прогресса. В чеховской комедии он играет противоположную роль: для того, чтобы дать возможность развернуться новому носителю прогресса, *дачнику*, сад необходимо *уничтожить*. Лопухин, чувствуя новое время, даже делает по этому поводу не лишнее абсурдное заявление: «...ведь может случиться, что на своей одной десятине он (дачник. – В.К.) займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым роскошным»⁸. Но как может стать «счастливым» то, что будет уничтожено? Не случайно сочетание «вишневый сад» воспринято как элегический символ духовной деградации и гибели русской усадьбы.

Купцы Островского не распространяют подобное отношение на лес: уничтожение леса для русского человека даже естественно. Восьмибратову важно лишь, чтобы была «записочка», «что за проданный на сруб лес в таких-то пустошах деньги сполна получили» (VI, 21). И – никакого видимого «символа».

Г.И. Орлова в статье «Усадьба Щельково как историко-культурный феномен» невольно отразила это странное отношение драматурга к «поэзии русской усадьбы»: «Анализ созданного Островским хронотопа барской усадьбы, – указывает исследователь, – приводит к выводу, что Островский вписывает новую страницу в мифологему “дворянского гнезда”, явленную в русской литературе произведениями Аксакова и Тургенева, Толстого и Гончарова, Салтыкова-Щедрина и Чехова». Параметров этой «новой страницы» определяется два. Так, исследователя умиляет, что «особое значение в творчестве Островского приобретает природа Щелькова, заставляющая драматурга всматриваться вглубь времен и воспроизводить ее “доисторические” времена». Здесь, видимо, имеется в виду «Снегурочка», но в те «доисторические времена» самого феномена *усадьбы* не существовало.

Гораздо точнее другое наблюдение: «Хотя драматургом усадьба и осознается как место хозяйствования, как место экономически целесообразного труда, но понимание это сопровождается острым ощущением невозможности их осуществления. В культурном пространстве Щелькова оформляется *зависимость усадебной жизни от писательских трудов* А.Н. Островского, за счет которых она зачастую и содержится. Доходов, получаемых от хозяйственной деятельности, едва хватает на то, чтобы прокормить во время летнего отдыха большую семью и многочисленных гостей. Усадьба постепенно *превращается в дорогостоящую дачу*»⁹.

Еще С.В. Максимов отметил, что Щельково «не давало ни копейки дохода»¹⁰. В 1920 годы Щельково посетил М. Сокольников и зафиксировал свой разговор с соседкой, владелицей имения Адищево М.Г. Олиховой (в девичестве Вишневецкой). Та указала, что драматург «в материальном отношении жил все время очень

и очень не важно; если бы не брат Михаил Николаевич, туго бы пришлось имению: тот, когда работал в министерстве, не мало вкладывал в Щельково. Вообще, Александру Николаевичу с женьтибой приходилось тяжело: жили они не по средствам»¹¹.

Но что же это за *усадыба*, которая ввергает ее владельца в «расходы»? Такую «усадыбу», естественно, надо или продавать, или превращать в «дачу». А что касается ее «поэзии», то это дело десятое. Та же соседка Островского по имению на вопрос, изобразил ли он в своих пьесах каких-то известных помещиков, ответила общо: «Дворянство кругом тогда уже разрушалось. Многие стали устраивать “мезальянсы”, один из наших женился на акушерке. Пожалуй, здесь Александр Николаевич мог видеть не мало картин и нашего разрушения, и нашего быта...»¹² Речь шла не конкретно об Островских, живущих «не по средствам», а об общей «усадебной» картине.

Щельково Островского, в отличие от большинства мемориальных усадеб (ставших впоследствии «новодельными» музеями), уцелела в вихре «антиусадебных» революций 1905–1907 и 1917 годов (хотя в ней в годы «военного коммунизма», как свидетельствовал бывший управляющий, «и рабочие-то жили, и исполком, и детский дом помещался»¹³) по единственной причине: Островский «перерентировал» ее не на *сад*, а на *лес*. И дело не только в том, что сам он предпочитал не вишни разводить, а на рыбалку и за грибами ходить. Дело в том, что в границах его «усадебного» мира и не мог помещаться «вишневый сад» – тем более, что этот чеховский символ, как мне уже приходилось писать, оказывается сигналом «недействительности» и «водевильности» его комедии¹⁴.

Островский – и в своем творчестве, и в собственной «усадебной» жизни – представил переосмысление того «феномена русской усадыбы», который сложился в литературной культуре его времени.

В третьем действии драмы «Светит да не греет» герой Островского, «мелкий землевладелец», занимается очень уж не свойственным для «землевладельца» делом: «Рабачев сидит на ступеньке крыльца, отбивает косу, после нескольких ударов встает

и начинает точить брусом» (X, 316). Занимается он этим потому, что «собирался косить в саду» (X, 323). То занятие, которым заставлял заниматься Островский своего «усадебного героя», – в русской литературе исключительно. С одной стороны, это – безусловно, «крестьянское» занятие (за ним, например, трудно представить тургеневского Лаврецкого), но это занятие требует серьезных навыков и умения, доступных далеко не сразу. С другой стороны, это занятие не несет «символического» смысла, как, например, «пахать землю», чему «выучился» и литературный Лаврецкий, и реальный Лев Толстой.

Островскому не нужно «символов» и «лозунгов»: он воспринимает житейские данности «попросту». Естественно, что в усадьбе надо *работать* – но эта *работа* у драматурга не сводится к деятельности бухгалтера или менеджера. Это – «мужицкое дело; сам и пашет и орет – и барин, и крестьянин». За таким «мужицким делом» не застанешь, например, чеховского усадебного «работника» Войничкого, а для «усадебного» персонажа Островского оно естественно.

Вообще «певцы русской усадьбы» – те писатели, которые созревали как личности в условиях усадебного быта (Пушкин и Лермонтов, Тургенев и Толстой, Аксаков и Фет) – предпочитали апеллировать в своих «усадебных» идиллиях не к настоящему, а к прошлому. Тот же С. Т. Аксаков, еще заставший эпоху относительного расцвета русской усадьбы, предпочитает рисовать картину усадебного «лада», обратясь ко временам своего «дедушки». А Тургенев непременно должен обратиться к «родословию» владельца «дворянского гнезда». Сам же Аксаков предпочитает не устраивать быт собственной усадьбы, а проживать в Москве и не приносящей дохода «подмосковной» (Абрамцево). А Тургенев предпочитает, забросив дедовское Спасское-Лутовиново, строить свою творческую «дачу» за границей. Постепенно на первый план образа усадьбы как *сада* выходит символ «заросшего» сада. А как иначе? – для того, чтобы эти «заросли» ликвидировать, надо научиться отбивать и точить косу, чего «усадебный герой» изначально не умеет делать.

Так уж получилось, что Островский, в отличие от большинства классиков русской литературы, его современников и сверстников, не испытал «поэзии усадебного детства». И сам стал «землевладельцем», будучи уже зрелым человеком и состоявшимся драматургом. Поэтому и выступил этаким «прагматиком» и в организации усадебного быта, и в литературе. Поэтому в его «практическом», нацеленном не на «поэзию», а на житейскую прозу творчестве так явственно выступила тема гибели «дворянского гнезда», замыслы, «предвосхитившие» чеховский «Вишневый сад».

Островский отобразил «феномен русской усадьбы» трезво, буднично и скупо – взглядом «со стороны». Он вообще находился, в отличие от Тургенева или Толстого, не «внутри» усадебного бытия, а «вне» его.

Примечания

¹ Александр Николаевич Островский. 1823–1923. Сб. статей. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 105–114.

² Там же. С. 108.

³ Цитаты из пьес и писем Островского приводятся по изд.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1948–1953.

⁴ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 6. М., 1978. С. 357, 653.

⁵ *Елеонский С.* К истории драматического творчества А.Н. Островского: Предвосхищенный замысел «Вишневого сада» // Александр Николаевич Островский. 1823–1923. Сб. статей. С. 110.

⁶ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 13. М., 1978. С. 220.

⁷ Там же. С. 206.

⁸ Там же.

⁹ Русская усадьба. Вып. 9 (25). М., 2003. С. 553.

¹⁰ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 96.

¹¹ *Сокольников М.* В усадьбе Островского // Александр Николаевич Островский. 1823–1923. Сб. статей. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 121.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 116.

¹⁴ *Кошелев В.А.* Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 40–52.

В. И. Мильдон

БЕССМЕРТНЫЙ МУЖ
(О СООТНОШЕНИИ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО
В ДРАМАХ ОСТРОВСКОГО)

Почему в драмах Островского нет мужских смертей? Единственный случай (самоубийство Крутицкого в «Не было ни гроша, да вдруг алтын») – очевидное исключение. Зато много женских смертей: Катерина, Снегурочка, Лариса, Ксения («Не от мира сего»). К этому добавлю некоторое количество женщин-«беглянок», бегущих из опротивевшей жизни: Варвара («Гроза»), Поликсена («Правда хорошо, а счастье лучше»), Негина («Таланты и поклонники»).

Смерть и бегство в драмах Островского могут быть метафорически сближены как свидетельства неудовлетворительной жизни здесь, в сем мире. И в том и в другом случае совершенно нет мужских персонажей: и не бегут, и не умирают – бессмертны, так сказать.

В чем дело, какой художественный смысл может иметь это обстоятельство?

Удивляясь, почему не ставят на русской сцене «Бедной невесты» Островского, А. Григорьев спрашивает: «Да разве есть другая драма, которая (кроме «Грозы») захватывала глубже судьбу русской женщины?»¹

Спустя недолгое время тот же критик повторяет: «...Нет такого великого мастера на женские типы, как Островский. В этом он, может быть, выше Пушкина». У Островского «что ни драма, то необычайно полно и ярко нарисованные женские типы»².

А. Григорьев, если развивать его суждения, именно с женскими характерами связывал трагизм драматургии Островского. Я разделяю эту мысль, ибо она приближает к ответу на вопрос: почему так много женских смертей? Потому что в женской судьбе драматург чутьем художника угадал что-то такое, что позволяет говорить о судьбе России, хотя сам автор едва ли так думал и, скорее всего, не думал. Но ведь в том и состоит наша исследо-

вательская задача: находить возможные, автором не предусмотренные смыслы, иначе нет исследования.

Итак, судьба России? Посмотрим, для этого сопоставим женских персонажей с мужскими. Как классифицируются эти последние? В абсолютно преобладающем числе они либо никчемности (Бальзаминов, Тихон, Карандышев, Белугин, Окоемов, Буланов), либо подлецы (Подхалюзин, Паратов) и самодуры (Дикой, Куроплепов). Есть, конечно, и другие, но не они преобладают.

Такие характеры, такую психологию Островский видит не только вокруг себя, но и в отечественном прошлом. В хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», 1867, к Шуйскому приходят купцы.

Василий Шуйский

Чего же вам?

1-й купец.

Пришли за утверждением,

На чем стоять...

2-й купец.

Ты вместо патриарха,

Отцом нам будь! Наставь и накажи! (5, 22)³

Взрослые, пожившие люди чувствуют себя словно детьми, иначе не просили, чтобы кто-то подсказал им их собственное поведение не в конкретном эпизоде, а *в жизни*.

С этой точки зрения, идеальна трилогия о Бальзаминове – герое, который ждет, что счастье свалится на него, причем – важная деталь – носителем счастья он видит женщину.

Беспомощность определить собственную судьбу выражена в пьесе «Не так живи, как хочется». Отец выговаривает сыну: «...Живешь не по-людски! *Петр*. Эх, уж, видно, мне не жить по-людски, *на меня, должно быть, напущено*» (1, 343). Он боится этого кем-то на него *напущенного*, Бальзаминов же, наоборот, этого хочет – тогда не потребуется его личное вмешательство. Иными словами, не я сам живу, а кто-то мною вертит, за меня проживает мою жизнь, и Петр, обращаясь к жене, прибавляет: «Связала ты меня по рукам и ногам», а потом почти то же самое говорит возлюбленной: «Ты меня приворожила чем ни на есть!» (1, 355).

И в том, и в другом случае Петр чувствует себя страдательной, а не действующей, стороной, целиком находящейся во власти внешних сил. Удивительно, что и отец Петра, пеняющий ему за его грешную жизнь, думает точно так же: мол, грехи наши от вражьих происков (первое название пьесы – «**Бо**жье крепко, а **вра**жье легко»), но вражье он видит в ином: «...Своя воля в пропасть ведет» (1, 343).

Полная противоположность – женские героини.

В «Горячем сердце» Параша говорит нерешительному возлюбленному: «Хуже ты девки; пропадай ты пропадом! Видно, мне самой об своей голове думать! Никогда-то я, никогда теперь на людей надеяться не стану» (5, 359).

В качестве таковых устроителей, думающих о своей голове, мужских героев нет, не говорю о редких исключениях. Тихон и Борис в «Грозе», оба имеют отношение к Катерине и оба, заметим, бросают ее в очень похожих ситуациях: каждого она просит взять ее с собой, и каждый отказывает, пусть по разным причинам. Ей осталось одно – обратиться к стихиям, к внечеловеческому миру мужских же сил – к ветрам: «Ветры буйные, перенесите вы мою печаль-тоску!» (2, 278).

А каков финал комедии «Правда хорошо, а счастье лучше»? «Ну, миленький, не очень уж ты на правду-то надейся. Кабы не случай тут один, так плакался бы ты со своей правдой не счастье, куда бы ты с своей правдой всю жизнь. А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастлив... Правда – хорошо, а счастье лучше!» (7, 343).

В сущности, разновидность судьбы Бальзаминова, хотя герои совершенно разные. Но в том-то и дело: каков ни был персонаж, его личные качества не имеют значения, ибо их жизнь не зависит от них. Как не заподозрить вражьей силы, если мое счастье не результат моего труда, а дело случая, и потому нет надежды на правду, она не нужна ни Бальзаминову, ни Тихону, никому. Нужно счастье, причем ты сам – постороннее лицо, хотя о твоём счастье речь. Не так живи, как хочется – вот и вся мудрость.

Ей-то и не подчиняются женские персонажи.

«Варвара. А не стерпится, что ж ты сделаешь?

Катерина. *Что мне только захочется*, то и сделаю <...> Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру! Конечно, не дай Бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостынет, так *не удержать меня никакой силой* (заметим: абсолютная и полная характеристика *стихии*. – В.М.). В окно выброшусь, в Волгу кинусь. *Не хочу здесь жить, так не стану*, хоть ты меня режь!» (2, 244. Жирный курсив мой. – В.М.)

Да, эта жизнь не годится, но другой нет. Мужские герои мирятся с этим, все-таки жизнь. Женские героини не желают: если нет другой, не надо и этой.

С одной стороны, разумеется, трагедия, и по причине примирения с ней мужские герои *не трагичны*, только женские, не принимающие не угодной им жизни.

С другой же стороны, в таком трагическом, вне сомнений, исходе теплится надежда. В чем я ее вижу?

Название доклада оказалось неожиданно для меня самого парадоксом названия повести Достоевского «Вечный муж» – увидел это, подходя к финалу. Таковы – «вечны», бессмертны – мужские герои Островского, носители вечно русской психологии: либо терпение и смирение, либо отчаянные выходы, включая самодурство – индивидуальную разновидность коллективного бунта, бессмысленного и беспощадного.

То-то в «Грозе» самодур не только Дикой, но и Кудряш, оба одного – русского психологического – поля ягоды.

«Кудряш. Мало у нас парней-то на мою статью, а то б мы его озорничать-то отучили.

Шапкин. А что бы вы сделали?

Кудряш. Постращали бы хорошенько.

Шапкин. Как это?

Кудряш. Вчетвером этак, впятером в переулке где-нибудь поговорили бы с ним с глазу на глаз, так он бы шелковый сделался» (2, 224–225). Оба эти поведения находятся в границах одной опостылевшей жизни, в которой ничто не меняется.

Достоевский в «Вечном муже» изобразил похожую ситуацию, которая, как и у Островского, вся разыграна мужскими персонажами.

Не женщина, но мужчина, согласно драматургу, является носителем всего косного, консервативного, неподвижного, рабского. Он потому вечен, что столетиями эти признаки его натуры не исчезают, не меняются.

Совсем не то женщина. Несмотря на частую гибель героинь (а то и вследствие этого) надежда сохраняется, поскольку смерть означает нежелание помириться с этой жизнью, выполнять ее правила. Развивая такую логику, прихожу к мысли: если и есть, согласно моей расшифровке художественной мысли драматурга – какие-то надежды на будущее, они связаны с женским типом. Поведение Катерины всем отлично от поведения любого мужского героя в театре Островского, хотя все они принадлежат глубоко архаическому миру. Но мужской персонаж принимает его, а женский – нет.

Надежда, вызываемая смертью женских героинь (в художественном мире возможна такая внешне противоречивая диалектика, чуждая миру обыденному, где смерть безвозвратна и не оставляет никаких надежд), состоит в следующем: да, архаический мир непреодолим, в нем надеяться не на что и не на кого, только на себя. Поэтому не дамся этой жизни, и раз ее нельзя победить, уйду из нее, но не дам ей власти над собой. *«Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!»*

В достаточно известной, я думаю, книге о русской женщине К. Валишевский назвал Катерину «романтичкой, склонной к мистицизму» (*une romantique inclinant au mysticism*)⁴.

Этого, разумеется, недостаточно. Катерина потому и обратилась к ветрам, что инстинктом угадала: на людей нет надежды, и ушла туда, откуда явилась в этот совершенно негодный мир, который не может быть и не будет (вот еще почему бессмертны его мужи) другим.

Как раз потому и вопреки только что сказанному надежда есть, и она, повторяю и заканчиваю, вызвана женскими персонажами Островского. Их смерть свидетельствует, что возможности арха-

ического мира безграничны, и кратковременность земной жизни героинь драматурга может означать (может, подчеркиваю), что краткое обернется тем вечным, где мир архаики утратит свою былую силу – так сказать, матриархат Новой эры.

Как, когда и сбудется ли? – ответы выходят за пределы моей компетенции исследователя художественного текста.

Примечания

¹ Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 371.

² Григорьев А. Театральная критика. Л., 1985. С. 301.

³ Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1960. Издание цитируется в тексте.

⁴ *Waliszewski K.* La femme russe. Paris. Libraire Plon, <1926>. P. 275.

Н. С. Тугарина

КОСТЮМ И ЕГО ЦВЕТОВЫЕ ДЕТАЛИ В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

В произведениях Островского зримо представлена материальная культура. Предметный мир его пьес часто включает описания костюма и его деталей, что для драматических произведений особенно важно и нужно.

Несомненно, Островский хорошо разбирался не только в мужском, но и в женском костюмах. Объяснение этому мы найдем, обратившись к жизни драматурга. Он рано лишился матери, но в его воспитании принимали участие тетушки. В биографической книге В.Я. Лакшин пишет: «Островский пристрастился в детстве к рукоделью. Товарищей-мальчишек было у него мало, и время он большей частью проводил в обществе сестры и ее подружек: заодно с ними и научился кроить и шить»¹ Упомянутую здесь сестру Наталию Островский особенно любил. А из воспоминаний об Островском известно, что он неплохо владел навыками кройки и шитья.

Осуществляя постановки своих пьес на сценах императорских театров, Островский много общался с актерами, уделяя большое внимание не только оформлению сцены, но и костюмам актеров.

Описания и упоминания костюмов в пьесах Островского встречаются не только в авторских ремарках, но и в репликах, монологах. Даются они, прежде всего, для характеристики персонажа, прямой или косвенной. Костюм, его детали также могут играть значительную роль в развитии интриги, могут быть «задействованы» в важном фабульном повороте, обострить конфликт (шляпка в «Доходном месте», цветок флердоранжа в «Последней жертве», свадебное платье в пьесе «Без вины виноватые»).

Вещественные образы могут иногда неоднократно повторяться и даже проходить через все произведение, как, например, шинель и платок в пьесе «Не было ни гроша, да вдруг алтын». И.Л. Альми указывает на намечающуюся здесь символизацию образов, так как многократное упоминание предмета предполагает, что ему придается особенное значение. «На пересечении вариантов, представленных повторами, возникает ореол семантической общности, создается ощущение повышенной смысловой весомости объекта»².

Особенный интерес представляют случаи, когда в описаниях костюма и его деталей Островский указывает цвет, каждый из них заслуживает особого внимания. Указания на цвет встречаются нечасто, хотя в целом драматургия Островского создает ощущение яркости, цветового богатства.

В самой ранней пьесе «Семейная картина» заявлены черный и белый цвета. «Черный цвет, мрачный цвет, ты мне мил всегда», – напевает Марья Антоновна³. Любовь к черному цвету здесь вовсе не свидетельствует о драматических переживаниях героини, ее намерение – отпроситься к Всенощной в монастырь, а на самом деле «отличиться» в Парк либо в Сокольники. Переживает героиня по поводу того, что сделать это не просто, и приходится сидеть дома и смотреть в окно: «А ты сиди в четырех стенах, как монашенка какая-нибудь» (I, 66). Дома как в монастыре, а за окном – совсем другое дело: «Сестрица! Офицер едет! <...>с белым пером!» (I, 66).

В пьесе «Свои люди – сочтемся!» Островский предстает тонким знатоком всего разнообразия тканей, которые бытовали в его

время. Здесь дается роскошное описание гардероба Липочки. Казалось бы, что плохого, если недавно вышедшая замуж молодая женщина шьет себе наряды. Но дело в том, что Липочка «напроказила» очень много модных платьев в то время, когда ее отец сидит в долговой тюрьме. Этот факт характеризует героиню, как и диалог Липочки со свахой. Сваха, рассчитывая на вознаграждение, не случайно просит гродафриковое платье: это платье из шелковой ткани, отличающейся яркостью, разнообразием узора и цвета (африканский репс). В дворянской среде эта ткань скоро вышла из моды, в купеческой же среде ей долго отдавали предпочтение⁴. Липочка отвечает свахе: «Гродафрикового не дам, у самой только три; да оно и не сойдется на твою талию» (I, 141) и предлагает крепрашелевое – из легкой драпирующейся ткани золотистобежевого цвета (название дано в честь актрисы Рашель), что восторга у свахи не вызывает: «На какого мне жиды трепрашельчатое-то?»⁵ (I, 141). Действительно, немолодой и полной женщине (ей предлагается распуścić складочки) такая вещь ни к чему. Сваха просит атласное, но тоже не получает и соглашается на то, что дают. Описания тканей, костюма и его деталей встречаются на протяжении всего творческого пути Островского, но такого обилия и разнообразия больше нет ни в одной пьесе.

В «Бедной невесте» снова обращение к черному цвету. В то время как Хорьков переживает неразделенную любовь к Марье Андреевне, у его матери свои интересы: «Вы мне одолжите выкроечку вашей визитки (жакет), хочется черный муарэ сделать. Вот представьте себе, так и сплю и вижу – непременно черный муарэ», – говорит она Незабудкиной (I, 204).

Далее черный цвет в пьесах Островского встречается неоднократно и обретает особое значение. Черным цветом маркированы все героини с «азиатскими» фамилиями. Уланбекова в пьесе «Воспитанница» «с большим носом, черными густыми бровями, <...> одета богато, в черном» (II, 169). Здесь еще несколько указаний на цвет. Дворецкий Потапыч «с виду важен», и одеждой напоминает важную птицу: «Галстук и жилет белые, фрак черный» (2, 169). Белый галстук обычно надевали на торжественные случаи –

балы, вечера, званые обеды, кроме того, он свидетельствовал о консервативных убеждениях владельца⁶. Горничная Лиза «в белом платье, <...> на шее маленький красный платочек» (II, 69). Белые и легких оттенков светлые платья носили, как правило, молодые девушки. Сочетание белого с красным чаще других встречается в народной культуре. Белый цвет олицетворяет свежесть, чистоту, молодость, красный – цвет огня, жизненных сил. В ре-марке также указано, что она полная и курносая, и цветовые детали костюма помогают создать образ простой молодой девушки, крепкой и энергичной, как говорится, кровь с молоком.

Другая героиня этой пьесы, Василиса Перегриновна, «постоянно коварно улыбается и страдает зубами: желтая шаль около са-мого горла заколота булавкой» (II, 69). В пьесе это самый неприятный персонаж, героиня следит за всеми, по ее словам, оплаки-вает не свои, а чужие грехи. Ей удается вывести барыню из себя, даже если та в благодушном настроении. Почему желтый цвет? Под внешним благочестием, смирением здесь – постоянное раз-дражение, обида. Про таких людей нередко говорят – желчный человек. Объяснение находим также и в тексте пьесы. Потапыч, когда речь идет о нелегкой жизни девушек, тем более воспитан-ниц Уланбековой, произносит фразу «желтенькая жизнь». Получа-ется, что героиня – воплощение, материализация этой «желтень-кой жизни».

О Гурмыжской в пьесы «Лес» говорится только, что она одета «почти в трауре» (III, 250). Цветовые детали костюма здесь у ге-роев, которые составляют пары – Бодаева и Милонова, Счастли-цева и Несчастливцева. Бодаев «в черном сюртуке с крестами и медалями по-солдатски» (III, 250). Не смотря на колкие фразы, он из окружения Гурмыжской, и присутствие черного цвета здесь объяснимо. На Несчастливцеве «длинное и широкое парусинное пальто, на голове серая очень поношенная шляпа с широкими по-лями» (III, 272). Не смотря на кровное родство с Гурмыжской, здесь указание на серый цвет, хотя для него, актера-трагика, чер-ный цвет был бы более подходящим. Черную складную шляпу из театрального гардероба, обычно хранящуюся в заплочном чемо-

дане вместе с париками, Несчастливцев надевает, когда является к Гурмыжской в роли родственника.

Цветовые детали костюма парных им персонажей особенно интересны, это цветные галстуки – розовый и голубой. Такие цвета для галстуков нетипичны, обычно мужские галстуки в то время были белого, черного или другого спокойного цвета, иногда из ткани с легким рисунком⁷.

Милонов «одет изысканно, в розовом галстуке» (III, 250). Вероятно галстук – деталь, отсылающая к другой эпохе, к XVIII веку, когда в мужском костюме активно присутствовали яркие цвета, в том числе и розовый. Имя Милон нередко встречается в произведениях той эпохи, а с Милоном из «Недоросля» Д. Фонвизина нетрудно заметить даже сходство реплик. Кроме того, наблюдается внутреннее родство персонажей – Милонова и Манилова из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, характеру того и другого свойственна приторная умиленность, и конечно, обращает на себя внимание и созвучие их именований. Возможно, свою роль сыграла иллюстрация художника П.М. Боклевского к «Мертвым душам», где на акварели изображен изысканно одетый Манилов в розовом галстуке. Не вызывает сомнений, что Островскому был знаком этот рисунок. По свидетельству Т.В. Орловой, Боклевский приступил к портретам персонажей «Мертвых душ» в середине 1850-х годов, в это время общение и сотрудничество художника и драматурга было очень тесным⁸.

Другой парный персонаж, актер Счастливцев, выглядит необычно: «Лицо как будто нарумяненное, волоса на голове вроде вытертого меха, усы и эспаньолка тонкие, жидкие, рыжевато-пепельного цвета <...>. На нем голубой галстук, коротенький пиджак, коротенькие панталоны в обтяжку, цветные полусапожки, на голове детский картузик – все очень поношенное» (III, 272).

Своего рода комментарий к таким деталям мужского костюма встречаем в другой пьесе Островского – «Красавец-мужчина». У героя этой пьесы, Лотохина, много родственниц, которых он старается защитить от красавцев, представляющих самую настоящую опасность: «Все не было, а вдруг какой-нибудь длинноволо-

сый уж ходит около. В бархатном сюртуке, в голубом либо розовом галстуке – художник какой-нибудь непризнанный, певец без голоса, музыкант на неизвестном инструменте, а то так и вовсе темная личность, а голову держит гордо. <...> Через этакого красавца и сама попадет в общество, в котором и мужчине быть известно, и нас-то наделит такими родственниками, что не только руку подать стыдно, а того и гляди увидишь на скамье подсудимых» (V, 288).

Такая нелестная характеристика обладателей голубых и розовых галстуков, а также бархатных сюртуков. Получается, что это люди нереализованные, инфантильные или вовсе с сомнительной репутацией. Здесь уместно вспомнить Бальзамина с его мечтой о голубом плаще на черной бархатной подкладке.

У Счастливецва есть черты, сближающие его с этой категории людей: и актер он далеко не выдающийся, и с документами у него, как у многих актеров, не все в порядке, однако авторская симпатия и теплота к нему несомненна. Еще раз обратимся к его внешности: как бы нарумяненное лицо, пушистые волосы, бесцветные, и поэтому не заметные на лице усы и эспаньолка; коротенькие пиджак и панталоны, полусапожки, картузик, – во всем этом угадывается образ ребенка. В образ взрослого ребенка очень хорошо укладывается все поведение Счастливецва. Его обижают (чего стоит история о том, как он играл Фидлера), сам он шкодит, выдает секреты, прячется от Несчастливецва, думает бежать, но боится собак. Негодует тоже по-детски: «Пойду, поброжу по саду, хоть георгины все переломаю» (III, 306). Это объясняет отмечающуюся «неотчетливую гендерную обозначенность» Счастливецва⁹. Автор снисходительно относится к его привычке «неправого стяжания». Подобная снисходительность встречается у Островского еще в «Снегурочке», где берендеи, сказочный народ, живут в доисторическое время, то есть находятся в детском периоде своего развития. Голубой галстук может быть деталью, еще раз подтверждающей детскость персонажа: традиция голубых и красных лент, которыми пеленают детей, идет от орденских лент, и в XIX веке она уже сложилась¹⁰. Таким образом, автор, а вслед

за ним и читатель, и зритель любят героя той безусловной любовью, которой любят детей.

В ремарке еще одной усадебной пьесы – «Волки и овцы» – часто упоминается черный цвет: «Мурзавецкая одета в черную шелковую блузу, подпоясанную толстым шелковым шнурком, на голове кружевная черная косынка, которая, в виде вуаля, до половины закрывает лицо, в левой руке черная палка с белым, слоновой кости, костылем. <...> Глафира одета в грубое черное шерстяное платье; потом две приживалки, одетые в черное. Павлин идет с левой стороны Мурзавецкой и, почтительно согнувшись, несет на руке что-то вроде черного плаща» (IV, 118). Черного цвета столько, что картина напоминает монастырь. Можно предположить, что влияние оказал тот факт, что одним из прототипов Мурзавецкой стала игуменья Митрофания, громкий процесс над которой, очень заинтересовавший Островского, шел незадолго до написания пьесы. Неоднократно повторяясь, черный цвет приобретает в пьесе особое значение. Это не цвет отречения от мира, как для настоящих монахинь, он становится знаковым для Мурзавецкой и характеризует атмосферу ее дома.

Под стать Мурзавецкой одета и Глафира. Костюм необычайно важен для раскрытия этого образа. Вся жизнь героини – цепь переодеваний: в Петербурге она жила весело и одевалась роскошно, живя у Мурзавецкой, носит грубое черное платье, которое ей многое дает: избавляет от необходимости носить вышедшие из моды и полинявшие платья, делает ее интересной, как лермонтовского Грушницкого – толстая солдатская шинель; но самое главное – оно дает милость и расположение хозяйки, близость к ней, показывая, что она своя в этом доме. Приехав к Купавиной, Глафира почти сразу переодевается в одежду хозяйки и раскрывает свои намерения. В этом переодевании присутствует косвенная характеристика Купавиной, к сожалению, далеко не всегда замечаемая. Глафира – эффектная девушка, это мы видим из текста, это подтверждает ее имя, значение которого *утонченная, искусная, изящная*¹¹. На сцене Купавину нередко представляют дородной женщиной, а одетая в ее одежду Глафира заявляет: «Как все мне

впору» (IV, 155). В ремарке не случайно указано, что Купавина – молодая вдова. Купавина и Глафира – обе молодые, стройные и изящные, они в одной жизненной ситуации – поиске спутника жизни, и это их сближает. Они очень разные внутренне, принадлежат к полярным группам персонажей (тема «волков» и «овец» проходит через всю пьесу и вынесена в заглавие).

Наряду с темой «волков» и «овец» в пьесе присутствует образ света и тьмы. Мурзавецкая и Глафира – из мира тьмы, что подчеркивают их одежды, а Купавина несет свет, имя Евлампия означает *просвещенная, светлая, солнечная, благосветлая*¹². Иногда образ Купавиной трактуют слишком упрощенно, ее просто причисляют к «овцам». Сама героиня тоже говорит о своей слабости, но при этом достойно противостоит Мурзавецкой. Купавина для Островского – во многом идеал женщины. Она плохо разбирается в денежных делах, сама признает это и не доказывает обратного, что позволяет ей сохранить душевную чистоту и цельность характера. У Купавиной правильное отношение к вещам: она состоятельна и может позволить себе богатый гардероб, но при этом легко делится своими нарядами, так как это для нее не самое главное в жизни (в отличие от Липочки из «Своих людей – сочтемся!»). Она свободна, ей нравится Беркутов, но ведет себя достойно и здраво. Она не похожа на героинь поздних пьес Островского, которые с пристрастием относятся к своим избранникам и не жалеют денег, чтобы завоевать их расположение («Красавец-мужчина», «Последняя жертва»). Купавина умна и тонка, она сразу замечает странность фразы Беркутова «на крыльях амура», поскольку письма его носили всегда деловой характер. Мурзавецкая организует чудо: кладет взятые у Купавиной деньги в книгу, чтобы Павлин нашел их и раздал людям долги. Купавина совершает настоящее, а не мнимое чудо, пробуждая лучшие чувства даже в таком человеке, как Чугунов. Именно с Купавиной связан момент просветления Мурзавецкой: «Бабу малоразумную обманула, все равно, что малого ребенка» (IV, 139). В пьесе через образы света и тьмы обозначен конфликт душевного «устроения» героинь. Он не воспринимается остро, как житейский, поскольку

Купавина уходит от всякого конфликта, ей свойственно миролюбие.

Своего рода разделение света и тьмы наблюдаем и в работах художника Э.Г. Стенберга, создателя эскизов декораций к спектаклю «Волки и овцы» московского Театра им. Станиславского (1975, режиссер С.П. Варпаховский). Эскизы «У Мурзавецкой»¹³ и «У Купавиной»¹⁴ немногим отличаются друг от друга, на них изображены интерьеры с множеством драпировок, характерные для второй половины XIX века. Главное их отличие – в присутствии света или его отсутствии.

Деталь костюма, как любая деталь, помогает увидеть целое, проникнуть в его сущность. Цветовая деталь в пьесах А.Н. Островского создает яркое зрительное впечатление, активно участвуя в лепке образа. Здесь происходит апелляция к сложившимся национально-культурным традициям, активное включение читателя и зрителя в процесс сотворчества. Кроме того, цветовая деталь дает возможность почувствовать авторскую позицию, что для драматического произведения особенно важно.

Примечания

¹ *Лакшин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1982. С. 18–19.

² *Альми И.Л.* // Об особенностях поэтики комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Щелыковские чтения 2002. Сборник статей / Научн. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2003. С. 69.

³ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 1 С. 66. Далее все цитаты из текстов А.Н. Островского даются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

⁴ *Кирсанова Р.М.* Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. Калининград; М., 1997. С. 69.

⁵ Там же. С. 129.

⁶ *Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв. М.: Большая российская энциклопедия, 1995. С. 75.

⁷ *Кирсанова Р.М.* Там же.

⁸ *Орлова Т.В.* П.М. Боклевский. М.: Искусство, 1971. С. 63.

⁹ Кутцова О.Н. Комедия «Лес»: опыт историко-театрального комментария / Щельковские чтения 2006. Сб. статей / Научн. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2007. С. 107.

¹⁰ Марченко Н. Приметы милой старины. М.: Изограф, 2001. С. 302

¹¹ Справочник личных имен народов РСФСР. М.: Русский язык, 1979. С. 491. Яцинина Л.А. Комментарий к пьесам А.Н. Островского. С. 95.

¹² Русские имена в исторических лицах, церковных и народных праздниках, пословицах и приметах / Сост. Н.И. Решетников. М., 2002. С. 136. Яцинина Л.А. Комментарий к пьесам А.Н. Островского. С. 95.

¹³ ЦКП – 6421.

¹⁴ ЦКП – 6422.

И. Н. Исакова
АНТРОПОНИМЫ В СОЦИАЛЬНО-БЫТОВЫХ ПЬЕСАХ
А. Н. ОСТРОВСКОГО

В художественном произведении имена персонажей выполняют различные функции, наиболее важные из которых *назывная* и *характерологическая*. Принципы выбора собственных имен зависят от темы (в частности, помогают воссоздать местный колорит, колорит эпохи, социальную среду и др.), авторского отношения к героям (говорящие имена, особенно характерные для драматических произведений), эпохи создания произведения, причастности писателя к тому или иному направлению, течению. Характерологическую функцию часто выполняет не только (а иногда не столько) самоё имя, но и его формы, использованные в произведении. Антропонимы в творчестве Островского неоднократно становились предметом исследования¹. Почти все исследователи подчеркивают, что в творчестве драматурга очень сложно выделить общие принципы, поскольку они не выдерживаются во всем творчестве. В одних случаях Островский обыгрывает семантику имени, в других нет, характер может как соответствовать ей, так и противоречить. Но при этом в отдельной пьесе можно выявить принципы выбора имен, однако сгруппировать, классифицировать пьесы на основании типов антропонимов весьма затруднительно.

В данной статье предпринимается попытка обобщения употребления антропонимов в пьесах А.Н. Островского.

Основными факторами, влияющими на выбор имен и фамилий персонажей являются:

- требование реализма точно отображать действительность, и в связи с этим распространение имени в той или иной социальной среде и языке вообще (здесь особенно важная форма имени);
- семантика антропонима;
- литературная традиция, обыгрывание ее (антропонимы могут основываться на аллюзиях).

Реалистическое воспроизведение жизни выразилось в стремлении Островского использовать реально существующие антропонимы. Особенно очевидна эта тенденция в раннем творчестве. Исследователи творчества отмечали, что фамилии *Большов*, *Кабанов*, *Хорьков* часто встречались в купеческой среде². Однако писателю было важно одновременно сделать фамилию «говорящей».

Например, фамилия героя пьесы «Свои люди – сочтемся!» становится характерологической благодаря сочетанию с именем и отчеством: *Самсон Силыч Большов*. Все онимы создают образ сильного, богатого купца-самодура, уверенного, что все домашние никогда не выйдут из его воли: в частности, дочь выйдет замуж за приказчика, потому что это выгодно ему, а сам приказчик не посмеет присвоить его деньги. Домашние боятся, когда он пьяный приходит домой: «Ведь какой грех-то: сам-то что-то из городу не едет, все под страхом ходим; того и гляди, пьяный приедет. А уж какой благой-то, господи! Зародится же ведь эдакой озорник! <...> Уж мы от него страсти-то видали. Вот на прошлой неделе, ночью, пьяный приехал: развоевался так, что на поди. Страсти да и только: посуду колотит... “У! – говорит, – такие вы и эдакие, убью сразу!”», – жалуется Фоминична³. Но при этом собственной семантикой обладают имя и отчество. Самсон – библейский персонаж, обладающий огромной силой, отчество говорит само за себя (имя *Сила* – славянское, малоупотребительное, однако нередко используемое в пословицах⁴). Антропоним триж-

ды указывает на *физическую* силу, могущество героя. Вряд ли случайно, что Большов оказывается внутренне сломленным, когда утратил свое положение в обществе, сев в долговую яму: он не готов выносить *нравственные* мучения. Самсон по легенде теряет свою силу в результате обмана. Только в Библии его обманывает жена, а в пьесе приказчик, которому он бесконечно доверял.

Типичные дворянские фамилии в творчестве драматурга не встречаются, при этом многие дворянские фамилии часто выглядят искусственно: *Кучумов* («Бешеные деньги»), *Гурмыжская*, *Бодаев* («Лес»), *Мурзавецкий*, *Лыняев* («Волки и овцы»)⁵.

Купеческие, мещанские фамилии в целом больше похожи на «говорящие», которые можно было легко обыграть. А драматург, в первую очередь, стремился соотнести семантику фамилии с характером, поэтому, вероятно, ему приходилось жертвовать соответствием реальной антропонимической норме. Стоит отметить, что в раннем творчестве было больше реальных фамилий, в позднем он все чаще придумывает фамилии своим героям по моделям, существующим в языке. Например, фамилия *Огудалова* («Бесприданница») образована от глагола *огудать* – «обольстить, обмануть, надуть, провести, облапошить, оплести». В некоторых говорах есть также слово *огудала* – «плут, мошенник, обманщик»⁶. Фамилия намекает тем самым на главную черту ее носительницы. Часто такие фамилии образуются драматургом от диалектных слов, которые не знакомы широким кругам зрителей. Видимо, очевидных указаний на характер героя (как это было, например, в классицистических пьесах) Островский сознательно избегал: фамилия в целом должна звучать нейтрально, ее характерологическая функция должна быть несколько приглушена. Видимо, поэтому в пьесах часто происходит «расшифровывание» фамилии. Так, в «Бесприданнице» еще до появления героини на сцене Кнуров и Вожеватов говорят, что Харита Игнатьевна любит пускать пыль в глаза, заставляет потенциальных женихов платить за вечера, проведенные в их доме.

Островский избегал частотных фамилий (одно исключение – *Иванов*, «В чужом пиру похмелье»), больше нет ни одной, которая бы входила в сто наиболее распространенных фамилий. Дра-

матург, вероятно, стремился к тому, чтобы фамилии его героев запоминались зрителям и читателям.

Если Островский придумывает фамилии своим персонажам, то все их *имена реально существуют*. Они зафиксированы в святцах: в XIX веке «никто не мог дать имени помимо церкви. А государственная православная церковь, как и терпимые правительством секты категорически запрещала давать имена, кроме заданных святыми»⁷. Выбор имен также определялся обычаем: «Большинство имен из православных святцев в России не использовалось, видимо, ни разу»⁸. А в пьесах Островского таких имен довольно много, например, *Уар, Истукарий, Тигрий, Сакирдон* и некоторые другие, многочисленную группу составляют имена малоупотребительные: *Евлавия, Сосипатра, Псой, Лун, Евлампия, Меропия*. При этом, как и в случае с фамилиями, значение имени соотносится с характером персонажа. Евлампия («чистый свет» с греческого) – добрая, благородная женщина (Купавина, «Волки и овцы»). Необычно звучащие и в то же время знакомые по святцам имена позволяли воссоздать патриархальный уклад. Показательно, что похожие имена носят и дворяне. Например, в пьесе «Красавец-мужчина» героев зовут так: *Аполлинария Антоновна, Зоя Васильевна Окомова, Наум Федотыч Лотохин, Федор Петрович Олешунин, Никандр Семеныч Лупачев, Сосипатра Семеновна, Пьер, Жорж*. При этом имена *Наум, Никандр, Сосипатра* и отчества *Семеныч, Федотыч* носят дворяне, чего не могло быть в принципе. Пьеса интересна тем, что здесь совмещаются две тенденции: использование старинных имен и переделка их на французский манер, что отражает, с одной стороны, приверженность традициям, а с другой – стремление героев к «просвещенности» и новой жизни.

В творчестве драматурга может возникать собственная семантика того или иного имени. Например, имя *Нина* дважды встречается в его пьесах, и оба раза его носят актрисы: Смельская («Таланты и поклонники») и Коринкина («Без вины виноватые»). Обе героини не очень талантливы, обе явно проигрывают главным героиням (Негиной и Кручининой соответственно), но они обе

обладают практическим умом. Смельская понимает, что ее успех и богатство полностью зависят от ее отношений с богатыми «поклонниками», а Коринкина с помощью интриг хочет устранить соперницу. Имя *Нина* переводится с ассирийского «царица». Таким образом, Островский хотел подчеркнуть стремление обеих героинь быть «царицами», играть главные роли, иметь больше всего поклонников. Показательно, что Смельская раздражена, что именно Негиной удастся завязать отношения с Великатовым, стать его содержанкой, тогда как все ее усилия оказались напрасны. Негина и тут ее «опередила».

Выбор некоторых имен героев связан с литературной традицией. Например, характерное дворянское имя Лиза, которое в русской литературе XIX века нередко носили героини простого происхождения, обычно они были нравственно чисты⁹. В пьесах Островского это имя носят купчиха («Бедность не порок»), дочь учителя («В чужом пиру похмелье»), дочь чиновника («Пучина»), даже горничная («Воспитанница»). Все героини добрые, отзывчивые, а дочери чиновника и учителя еще также умные, старательные, самостоятельные, способные к самопожертвованию. О характере героини пьесы «Бедность не порок» судить сложно (она появляется в трех эпизодах), но, видимо, ее ценности, представления о мире во многом такие же, как и у Любви Гордеевны, которая может выйти замуж только по любви.

В пьесах Островского встречаются имена, характерные для положительных героев классицистических пьес, но их носят... лакеи. Так создается комический эффект. Например, *Орест* («Старый друг лучше новых двух») – «важный, неповоротливый, в засаленном сюртуке, часто вынимает табакерку с генералом»¹⁰, т.е. старается вести себя как благородный. В то же время вычурные имена лакеев могут указывать на стремление их хозяев к оригинальности. Вряд ли случайно, что вычурное имя *Наркис* («Горячее сердце») у приказчика «по дому», тогда как «приказчик по лавке» носит обычное имя *Гаврило*.

В антропонимах персонажей могут заключаться аллюзии. Например, фамилия *Мерич* («Бедная невеста») отсылает к роману

Лермонтова «Герой нашего времени» (глава «Княжна Мери»), критики сразу обратили внимание на сходство между ним и Печориным¹¹, ситуация пьесы напоминает события романа. У героинь одинаковые имена: даже Марью Андреевну герой называет *Мери* (24 раза). Фамилии на *-ич* были характерны для романтической литературы (в творчестве Островского такая фамилия одна). Мерич разыгрывает романтического героя: изображает пылкого, ревнивого влюбленного. Знание французского языка, изящные манеры выгодно отличают его от других персонажей и усиливают романтический облик. В русском языке суффикс имеет значение «житель какой-то местности или принадлежащий к какому-то народу» (москвич, томич, вятич и др.). *Мерич* как бы «принадлежит Мери»: так герой себя позиционирует. Работая над фамилией – *Зорич, Горич, Мерич* – Островский меняет ее семантику и в итоге соотносит с именем героини.

Употребление одночленных, двучленных и трехчленных антропонимов обычно связано с социальным статусом персонажа, а также с ролью в семье. Богатые, влиятельные купцы, дворяне (независимо от имущественного положения) обычно имеют трехчленные антропонимы, мещане, разночинцы чаще названы по фамилии, слуги – по именам¹².

Встречаются в пьесах и прозвища, в основном у мещанок, которые могут использоваться в функции фамилии, например, *Галчиха* и *Зайчиха*. В русском языке нет модели, по которой могли бы образоваться данные фамилии. Но если у Зайчихи известно только отчество Прокофьевна, которое в списке действующих лиц обозначено в скобках как альтернативный антропоним, т.е. как отчество и прозвище, то другая героиня обозначена в списке действующих лиц как *Арина Галчиха*, что позволяет рассматривать антропоним *Галчиха* как фамилию, точнее прозвище, выполняющее функцию фамилии. Отчество героини (Архиповна) зритель / читатель узнает по ходу пьесы. Прозвищем является и *Кабаниха*, причем это единственный случай у Островского, когда в списке действующих лиц даются и фамилия, и образованное от нее прозвище (так ее называют калиновцы) персонажа с высоким со-

циальным статусом, но в авторской речи в самой пьесе героиня названа только по фамилии. Островский подчеркивает «звериное начало» в ее характере. Возможно, прозвища Галчихи и Зайчихи образованы по той же модели – они не обыгрываются в пьесе.

Реалистические тенденции в выборе антропонимов проявляются также в исторических пьесах, а также в сказке «Снегурочка». Большинство персонажей исторических пьес реально существовало, в тех же случаях, когда персонаж был вымышленным, его антропонимы соотносились с именами реальных личностей. Нам не удалось найти в документах Николая Редрикова («Тушино»), но известно, что семья Редриковых была многочисленна, в частности, в Троицком монастыре сражались Юрий, Константин, Лев, Афанасий Редриковы, в документах Смутного времени упоминаются также Таир, Максим и Дмитрий. Нейтральное, довольно распространенное имя *Николай* вписывается в этот ряд. Некоторые имена близки к реальным. Например, в «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском» вместе с Корелой (реальным казачьим атаманом) сражается Куцька, запорожский атаман, которого не удалось найти в исторических документах, но упомянут Собачкович Куцко, татарин, хорунжий¹³. Островский изменяет имя таким образом, чтобы оно звучало как прозвище, так оно сочетается с фамилией-прозвищем Корела. Имена некоторых героев-иностранцев русифицируются: Юрий Мнишек (Ежи Мнишек), Марина Юрьевна Мнишек (Марианна). Польская княжна вошла в историю под именем Марина, но Островский называет ее по имени-отчеству, как принято в русской антропонимике: героиня стремится стать царицей Руси, чем обусловлена русификация отчества и, соответственно, имени ее отца (в исторических сочинениях обычно он назван *Ежи*, хотя встречается вариант *Юрий*).

В пьесе-сказке «Снегурочка» все имена героев реально существуют или существовали в древности, многие перешли впоследствии в фамилии. При этом семантика имен помогает раскрыть характер героя. Например, слово *мизгирь* сохранилось в современном языке, оно во многих северных диалектах обозначает паука. В древнерусском языке слово имело отрицательную коннота-

цию: *мзга* – «гниль, цвиль, тля; трухлявость, дряблости; затхлость, промозглость» «*мзгнуть* – загнить, портиться изнутри, затхлеть; || о погоде, мокреть»¹⁴, *мизгать* – плакать¹⁵. Существует старорусское имя *Мизгирь* (ныне фамилия), считающееся «охранным» (многие народы давали детям имена с отрицательной семантикой, с целью уберечь от злых духов). Однако для персонажей пьесы Островского не характерны охранные имена, что, вероятно, объясняется традицией использовать в драме говорящие антропонимы. *Мизгирь*, в отличие от берендеев, не думает о нравственности своих поступков. Для него ничего не стоит бросить девушку накануне свадьбы, потому что ему приглянулась ее подруга. Дальнейшая судьба бывшей невесты его абсолютно не волнует. Он настаивает, чтобы Снегурочка вышла к берендеям, сказала, что полюбила его, ведь только это спасет его от гнева царя. Уверения героини, что она растает под лучами солнца, кажутся ему неразумным страхом, стыдливостью, которую ради него она должна преодолеть.

Функционирование антропонимов в пьесах Островского определяется точкой зрения персонажа, его отношениями с другими героями, ситуацией общения (уединения), изменениями в жизни героя. Особую роль здесь играет форма имени. Например, Русаков («Не в свои сани не садись») с симпатией относится к людям, легко прощает дочь, поэтому в его речи часто встречаются обращения с уменьшительно-ласкательными суффиксами, характерные для фольклора (*Дунюшка, Иванушка*)¹⁶. Патриархальный купец противопоставлен Вихореву, живущему по новым правилам, который легко мог бы погубить Дуню. Противопоставление проявляется в выборе форм антропонимов. Вихорев обычно обращается к приятелю Баранчевскому по фамилии.

Употребление формы имени помогает раскрыть отношение персонажа к людям, его мнение о себе. Буланов («Лес») обращается к пожилому лакею Карпу по имени, как Гурмыжская, все остальные слуги называют его только по имени-отчеству: так подчеркнуты барские замашки юноши. Показательна смена обращения, особенно когда она происходит в процессе разговора. В пьесе «Тяжелые дни» Андрей Титыч вначале называет свою возлюб-

ленную Александра Петровна-с, поскольку робеет перед ней, часто добавляет частицу *-с*. Затем – *Сашенька*, когда понимает, что он ей небезразличен. Однако ласковое имя не всегда показатель теплого чувства, обращение может «обесцениваться», как в пьесе «Без вины виноватые» обращение *Любушка* должно помочь Мурову сохранить хорошие отношения с Отрадиной, хотя он ее обманывает, бросает.

Употребление той или иной формы имени может быть обусловлено ситуацией общения. Например, в пьесе «В чужом пиру похмелье» купец-самодур Тит Титыч обычно снисходительно-уничтожительно называет сына *Андрюшка*. Обращение *Андрей* указывает на деловой разговор, употребляется в сценах, где Тит Титыч выясняет, кто заставил сына написать расписку с обещанием жениться на дочери учителя; а затем в разговоре с самим учителем. Обращение *Андрей*, с одной стороны, указывает на злую иронию Тита Титыча по отношению к сыну, стремящемуся вести себя как взрослый, с другой – на официальную ситуацию общения.

Герои, стремящиеся казаться образованными, часто переделывают имена на французский манер, однако нередко они их искажают: комический эффект усиливается. Имя *Ирень* («Последняя жертва»), с одной стороны, указывает на «просвещенность» Лавра Мироныча, читающего романы, самой героини, мечтающей об «африканских» страстях. В устах Дульчина обращение подчеркивает близость отношений с Ириной, их обоюдное желание разыграть красивый роман.

Однако переделка антропонима может быть завуалированной характеристикой персонажа, способом выразить свое отношение к нему. Настасья Панкратьевна («Тяжелые дни») всегда «вежливо» называет Харлампия Гавриловича Мудрова по имени-отчеству, и ни разу правильно! Так она подчеркивает стяжательство персонажа: Урлапий, Урлап. Имя в сочетании с фамилией придает ей новый смысл: герой знает все премудрости в стяжательстве. Поступок ее смел: Мудров – стряпчий, которого ценит Тит Титыч. Но даже имя своего мужа она коверкает, называя его *Кит Китыч*. Это единственная возможность для героини выразить отно-

шение к супругу. Кит – самое большое животное океана, в христианстве символизирует дьявола, и обе эти характеристики применимы к Брускову. Настасья Панкратьевна подчеркивает безжалостность, самодурство, безнравственность Брускова, его стремление к обогащению любыми путями, а происходит это потому, что ему нет равных: он чувствует свою полную безнаказанность.

Часто характерологическую функцию выполняют автономинации. Нароков («Таланты и поклонники») против того, чтобы Домна Пантелеевна обращалась к нему по отчеству: «Коли хотите быть со мной на ты, так зовите просто Мартыном; все-таки приличнее. А что такое “Прокофьяч”! Вульгарно, мадам, очень вульгарно!»¹⁷ Бывший помещик, он сохраняет гордость, требует уважения к себе. И он сам никогда не позволит себе так же обратиться к кому-либо: Нароков – человек, сохранивший дворянские манеры. Окружающие обычно чувствуют интеллигентность героя и называют его по имени-отчеству (Негина, Великатов, молодой купец Вася), просто по имени называет его подвыпивший трагик, чувствуя в нем родственную душу. И только Домна Пантелеевна считает такое обращение нормальным: она простого происхождения. Показательно, что и себя она позволяет называть по отчеству.

Петрович («Не было ни гроша, да вдруг алтын») смиряется с обращением по отчеству, оно становится знаком его социального положения: «Человек я тогда был состоятельный, дела вел большие, конкурсами занимался. Не Петровичем меня звали-то, а Иваном Петровичем Самохваловым»¹⁸. Но сейчас герой воспринимает себя как просто *Петровича*, теряет гордость. Самосознание героев разное, что подчеркнуто Островским: один в авторской речи назван *Нароковым*, другой – *Петровичем*.

Примечания

¹ *Холодов Е.* Мастерство Островского. М., 1967.; *Сахновский В.Г.* Театр Островского; *Марков П.А.* Морализм Островского // Творчество Островского. 1923; *Линин А.* Творчество А.Н. Островского; *Филиппов В.* Язык персонажей Островского // А.Н. Островский – драматург; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский.

² См., напр., *Холодов Е.* Мастерство Островского. М., 1967.

³ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 1. С. 114.

⁴ Возможно, также, что это уменьшительная форма от имени Силуан (Силуян) или Силан. Однако это представляется маловероятным, поскольку от этих имен образовывались другие отчества. См., напр., *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. М., 2005. С. 254–255. Пословицы с именем Сила см., напр., *Даль В.И.* Пословицы русского народа. М., 2006.

⁵ *Жукова А.В.* Полная энциклопедия дворянских и купеческих фамилий России. М., 2008. См. также Малороссийский гербовник. СПб., 1915.

⁶ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1996. Т. 2. С. 648.

⁷ *Никонов В.А.* Имя и общество. М., 1974. С. 142.

⁸ Там же. С. 143.

⁹ О семантике имени Лиза в русской литературе см.: *Сидоркина Н.В.* Перевод антропонимов в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» как переводческая проблема // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 317. С. 29–33.

¹⁰ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. С. 284.

¹¹ *Григорьев А.А.* Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // «Время». 1862. № 10.

¹² Подробнее об этом см.: *Тугарина Н.С.* Способы именовании в драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2005. А.Н. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова. Кострома, 2006. С. 271–277. (От научн. ред. см. также: *Тугарина Н.С.* Имя – герой – образ // Щельковские чтения 2002. Проблемы эстетики и поэтики творчества А.Н. Островского. Кострома, 2002. С. 194–205; *Тугарина Н.С.* Антропонимическое пространство пьесы А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева «Дикарка» // Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в современном мире. Кострома, 2003. С. 291–300; *Тугарина Н.С.* Онимическое пространство комедии А.Н. Островского «Бешеные деньги» // Щельковские чтения 2004. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени. Кострома, 2004. С. 130–137; *Тугарина Н.С.* Антропонимическое пространство пьесы А.Н. Островского «Таланты и поклонники» // Щельковские чтения 2006. В мире А.Н. Островского. Кострома: Авантитул, 2007. С. 177–183; *Тугарина Н.С.* Имена собственные в драматургии А.Н. Островского и А.Ф. Писемского // Щельковские чтения 2008. А.Н. Островский и драматургия его времени (1840-е – 1880-е годы). Кострома, 2009. С. 169–174; *Кун-*

цова О.Н., Михайлова Т.В. Игры с именами в драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2005. А.Н. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова. Кострома, 2006. С. 277–294).

¹³ См.: Перапіс войска Вялікага княства Літоўскага 1528 года. Метрыка Вялікага княства Літоўскага. Кн.523. Кн. Публічных спраў. Минск, 2003

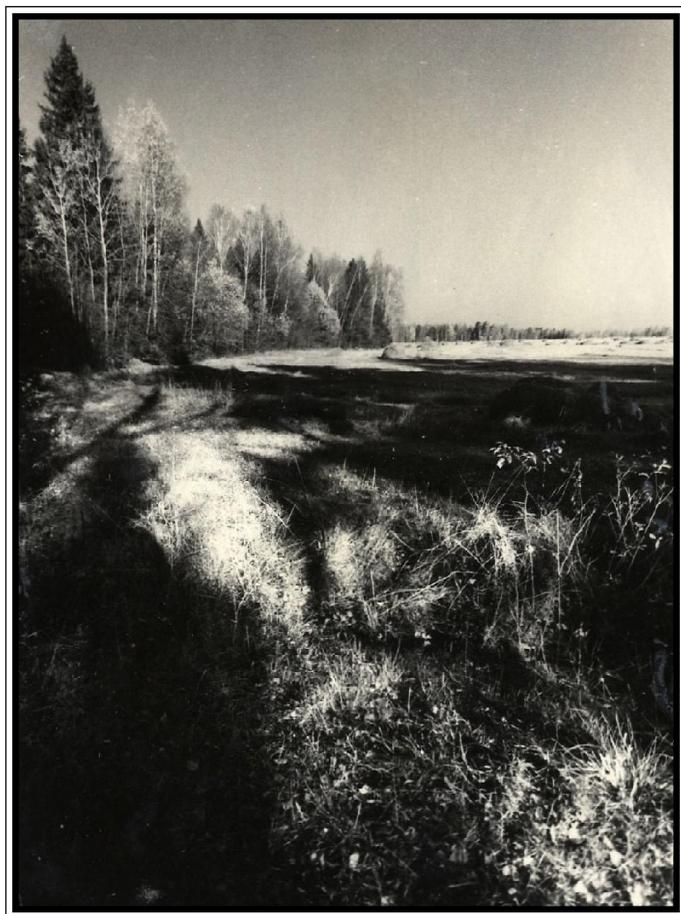
¹⁴ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т 2. С. 324.

¹⁵ Там же. Т. 2. С. 325.

¹⁶ Вообще для пьес Москвитянинского периода характерны антропонимы такого типа. Ср., напр., Самсонушко («Свои люди – сочтемся!»)

¹⁷ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. С. 212.

¹⁸ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. С. 431.



**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМАТУРГИИ
А.Н. ОСТРОВСКОГО
В ТЕАТРЕ И КИНО**

Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет..

Александр Островский

И. А. Балашова

А. Н. ОСТРОВСКИЙ
КАК КЛАССИК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В НОВЫХ КИНОПОСТАНОВКАХ

В новых экранизациях пьес А.Н. Островского нередки режиссерские вставки сюжетных ситуаций. Но насколько они правомерны и соотносимы ли они с эстетической системой классика национальной литературы?

Мы не затрагиваем проблемы режиссерских новаций, иногда и словесных, вносящих узнаваемо современные детали, это материал театральной критики. Нас интересуют аспекты, связанные с постижением закономерностей созданных автором драматургических произведений.

В недавней экранизации пьесы «Без вины виноватые», осуществленной режиссером Г.А. Панфиловым, вставлены перипетии, которые в некоторой степени характерны для поэтики драматургии А.П. Чехова. Между тем, пьеса любого автора – это его собственность не только юридически, но и эстетически.

У Островского находим такое замечание: «Только художественные произведения имеют прочность в литературе и составляют ее приобретение»¹. Такими и были его пьесы, ранние и созданные, как и пьеса «Без вины виноватые», в период творческой зрелости. Сознавая необходимость для русского театра значительных явлений, драматург писал: «Потребность трагедии и сильной драмы живет и всегда будет жить в зрителях; драма – душа театра; тонкости комизма понятны и ценны образованным людям, а для молодой публики нужно другое: ей нужен на сцене глубокий вздох, на весь театр, нужны непритворные теплые слезы, горячие речи, которые лились бы прямо в душу»². Эти замечания объясняют жанровые предпочтения драматурга и особенности его произведений.

Островский непосредственно участвовал в постановках созданных им пьес. Он настаивал: его чтение определяет игру актеров, их игра делает интересной одну и ту же пьесу³. Те же способности отличали Чехова, во всяком случае, в отношении жанра. Но Чехов

писал пьесы уже для режиссерского театра, и его комедии превратили в психологические драмы, с чем он с трудом примирился, оставив иное определение жанра и для «Чайки», и для «Вишневого сада». К.С. Станиславский поставил произведения, отклонившись от авторского видения, хотя оба художника оказались восприимчивы к общим тенденциям искусства, связанным с глубоким интересом к психологии, который был характерен и для науки рубежа веков.

Но можно ли дополнять пьесы Островского элементами чеховских, как это произошло в фильме Панфилова? Здесь Кручинин мерещится утраченный сын, с которым она, находясь в некоем транс, общается, выйдя в другую комнату в то время, когда к ней пришли Незнамов и Шмага. Таким же довеском оказывается игра в мяч, где героиня предстает матерью, не наигравшейся с сыном, и в которой ее визави становится Незнамов. Сходно представлены и выступление Незнамова с номером на ужине, данном Дудукиным в честь актеров, и нахождение матери и сына в труппе какого-то «большого» театра.

Подобные психологические утяжеления выводят мотивы и образы Островского к отдельным мотивам чеховских пьес. Вспомним, как Раневскую, которая вернулась в имение впервые после потери ребенка, окружили реалии и образы, напоминающие ей об утонувшем здесь семилетнем сыне Грише. Столь же трагические образы предстают в высказывании Пети, в котором гиперболизировано негативное содержание прошлого: «... и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»⁴ Но у Островского своя творческая мифология, и его мифологемы отличны от чеховских.

Чехов, наследовавший традиции русского театра, смог воспринять также традиции Островского⁵ именно потому, что русского драматурга отличала индивидуальная манера. Право на самостоятельность, по мнению Островского, оставил как завещание Пушкин. Драматург писал: «Прочное начало освобождению наших мыслей / из-под гнета условных приемов / положено Пушкиным, –

он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был – был самим собой.... Что он дал своим последователям? Он завещал им искренность, самобытность, завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским»⁶. Здесь знаменательны отмеченные Островским прямота писателя и открытость его индивидуальности.

Драматург видел, что комедия вещь тонкая и предназначена для искусенной публики. Этот жанр у него редок, у Чехова, автора пьесы «Вишневый сад», черты комедии явны, и это жанр кризисный.

Но Панфилов ввел не комедийные чеховские, а именно психологические моменты, меняющие также и чеховскую традицию. Чехову, работавшему врачом, психология была интересна, но образный мир писателя-импрессиониста не сводим к психологии и связанному с ней позитивизму, он позволяет видеть иронию, многомерность, многовременность природного и социального. У И.М. Чуриковой Кручинина с ее идущей от автора пьесы типологической определенностью в эпизоде-довеске страдает неврозом и не более того. Панфилов представляет болезненность и кризисность, в то время как Островский создал образ и сюжетные ситуации, где главное восстановление и выражение гармонии, личной и социальной.

Обратимся к пьесе «Без вины виноватые». В третьем явлении второго действия происходит разговор Кручининой и Дудукина, в котором героиня сообщает меценату, восхищенному тем, как она на сцене выразила чувство матери, о своих страданиях, и признается, что «нарочно возбуждает в себе» горестные воспоминания. Она посетила дом, в котором жила и восклицает: «Боже мой! Сколько у меня в это время разных воспоминаний промелькнуло в голове. У меня уж слишком сильно воображение и, кажется, в ущерб рассудку. Д у д у к и н. Это не порок-с, это у многих женщин есть. К р у ч и н и н а. Мне ничего не стоит перенестись за семнадцать лет назад; представить себе, что я сижу в своей квартире, работаю; вдруг мне стало скучно, я беру платок, накрыва-

юсь и бегу навестить сына; играю с ним, разговариваю. Я его так живо представляю себе. Это, должно быть, от того, что я не видала его мертвым, не видала в гробу, в могиле». Рассказав историю своих бед, Кручинина продолжает: «Вот теперь заехала сюда случайно и вспомнила живо и свою юность, и своего сына, о котором и плачу, как вы видите; я ведь странная женщина: чувство совершенно владеет мною, захватывает меня всю, и я часто дохожу до галлюцинаций. Д у д у к и н. Лечиться надобно, Елена Ивановна; нынче против воображения есть довольно верные средства: с большим успехом действуют. К р у ч и н и н а. Да я не хочу лечиться; мне приятна моя болезнь. Мне приятно вызывать образ моего сына, приятно разговаривать с ним, приятно думать, что он жив. Я иногда с каким-то испугом, с какой-то дрожью жду, что вот-вот он войдет ко мне»⁷.

На первый взгляд, этот диалог позволял кинорежиссеру перевести галлюцинации, о которых говорит героиня, в образный ряд. Так, Чехов предваряет горестные воспоминания Раневской видением, которое пугает Варю: «Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости.*) Это она. Г а е в. Где? В а р я. Господь с вами, мамочка. Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину...»⁸ Вслед за этим входит Петя Трофимов, и Раневская вспоминает сына.

Однако сходное усиление в фильме «Без вины виноватые» нарушило внутренние закономерности повествования Островского, который, как и герои, объясняет впечатлительность Кручининой ее талантом актрисы, особенностями женского восприятия мира и лишь вслед за этим и в этом ряду – болезненной сосредоточенностью матери на своем горе. Дудукин предстает здесь не просто собеседником, но тем, кто помогает Кручининой прочувствовать и осознать свое состояние. Все это выполняет еще и роль закручивающейся и сжимающейся пружины. Дудукин, желая ослабить напряжение жизненных переживаний Кручининой, говорит ей о выросшем сыне: «Д у д у к и н. Да если б он и вошел, так ведь вы бы

его не узнали. К р у ч и н и н а. Нет, мне кажется, узнаю, сердце скажет. Д у д у к и н. Да вы его воображаете ребенком, а ему теперь, если б он был жив, было бы двадцать лет. Ну представьте, что мечты ваши сбылись, что вы увидите вашего сына... Вот вам сказали, что сейчас он войдет сюда...

К р у ч и н и н а. Ах, ах! (*Закрывает лицо руками.*) Д у д у к и н. Вы представляете себе улыбающееся, ангельское личико с беленькими шелковыми кудрями. К р у ч и н и н а. Да, да, с шелковыми кудрями»⁹.

Так меценат приготавливает основную коллизию, отодвигаемую и одновременно приближаемую посещением Незнамова и воспоминанием Галчихи. В конце второго действия в его шестом явлении пришедшая за подаванием старуха припоминает выжившего мальчика. И здесь вновь являются видения, но иного рода, нежели те, которые посещают Кручинину. Галчиха рассказывает о страданиях мальчика, звавшего мать: «Ручонки-то вытянет да говорит: “мама, мама!”». К р у ч и н и н а. О, Боже мой! О, Боже мой! Мама, мама!» Выслушав рассказ, она спрашивает: «Так ты видела его, навещала часто? Г а л ч и х а. Как же, видала, видала... Да вот и недавно видела. К р у ч и н и н а (*с испугом*). Недавно? Г а л ч и х а. Бегает в саду, тележку катает; рубашечка синенькая. К р у ч и н и н а (*отстраняясь*). Что ты, что ты! Да ведь ему теперь двадцать лет. Г а л ч и х а. Каких двадцать? Нет, маленький. К р у ч и н и н а. Да, Архиповна! Арина, Арина, что ты говоришь? Г а л ч и х а. Ах, матушка, простите вы меня! Польстилась вот на деньги-то... Вы приказываете говорить; я и говорю, говорю, утешаю вас, а сама не знаю что... совсем затмилась... Затуманилось в голове-то, сама ничего не разберу. Передохнуть бы малость».

И действие закончено новым, повторяемым в третий раз, почти осязаемо зримым и все же предстающим именно в пересказе видением. От этого оно особенно сильно воздействует на зрителя, которому известно об откровенности, правдивости и силе чувств и впечатлений героини:

«К р у ч и н и н а (*садится у стола*). Какое злодейство, какое злодейство! Я тоскую об сыне, убиваюсь; меня уверяют, что он

умер; я обливаюсь слезами, бегу далеко, ищу по свету уголка, где бы забыть свое горе, а он манит меня ручонками и кличет: мама, мама! Какое злодейство! (*Рыдая, опускает голову на стол*)»¹⁰.

Итак, у Островского не образное, а словесно переданное героиней ее видение предстает в сложном контексте самооценок, мнений собеседника, соотнесения со сходным, но иным, старческим, болезненным, пугающим Кручинину видением Галчихи, и главное, оно подготавливает другое, этически и эстетически значимое, предваряемое сначала, как и у Чехова, образным видением, затем соотнесенным со словесным и усложненным этим, словесным, трижды представленным и выраженным в градации многочисленными его аналогиями и предшествованиями видением-воспоминанием мальчика с ручонками. Вся эта система передает силу переживания героини и увеличивает воздействие этого образного мотива на зрителя спектакля. В фильме же сразу дан образ мальчика с красным мячиком, и все остальные мотивы являются статичными его повторениями, не случайно пьеса дополнена эпизодом игры в мяч, но и он не усиливает композицию, вновь выявляя все ту же болезненность героини. Эпизод не восполняет нарастание пьесы Островского, он описателен и этически не заострен: в нем предстает героиня, разлученная с сыном, и показано что с ней, а точнее, с ее психикой, происходит.

В пьесах Чехова образы женщин во многом эскизны, и Нина говорит: «Я – чайка... Нет, не то... Я актриса. Ну, да»¹¹, а у Пушкина Татьяна знает о себе, что будет «верная супруга и добродетельная мать». Ирина Николаевна Аркадина, чей псевдоним напоминает о фамилии Отрадина, в отличие от нее, не показана в оценках зрителей, это светская львица в большей степени, чем актриса; Раневская, как и Отрадина, носящая имя «Любовь» (ее погибшего сына звали Григорием, как и сына Отрадиной), неопределенна как мать и сестра, как помещица. У Островского же героини типичны, они продолжают друг друга. Катерина и Лариса тоже без вины виноватые. И они, как Любовь Ивановна Отрадина, бьются в тенетах и уходят из них, расставшись с жизнью, как Елена Ивановна Кручинина, изменив имя и фамилию, расстается с мо-

лодостью и счастьем любви. Но в отличие от других героинь, и в особенности героинь Чехова, она борется за семью и обретает ее, этот незыблемый, по мысли драматурга, оплот человечности. Выражая трагедию полно и отчетливо, а не в ее психологических нюансах, Островский создает тип сильной личности, и это женщина, хранительница семьи. Но и положительные герои мужчины предстают в пьесах драматурга спасителями-отцами, как Флор Федулыч Прибытков («Последняя жертва»), Счастливец («Лес») и в некоторой степени Нил Стратоныч Дудукин. В драмах и комедиях Чехова, видевшего распад семьи, такой герой невозможен. Лишь дядя Ваня трудится на благо близких, но и ему открывается тщета его усилий, ведь семьи уже нет, и нет личности, которая могла в ней осуществиться и ее поддержать, и нет условий для ее существования, ослабли родственные чувства. Семью формально держат только воспоминания трех сестер или общий дом, который уже продан в пьесе о вишневом саде. Не создаются семьи и у героев пьесы «Чайка», даже у тех из них, которые состоят в браке.

Усиление психологизма в кинопостановке Панфилова ослабило пьесу Островского, и то же произошло в фильме «Русские деньги» (2006, режиссер И.Ф. Масленников). Его название – это переименованное наименование «Волки и овцы». Режиссер из комедии сделал драму. В фильме показано современное воровство друг у друга. Но насколько это развращающее народ воровство именно и только русское, а не азербайджанское, грузинское, еврейское, китайское? Актеры выполняют в фильме волю режиссера, и лишь А.С. Демидовой удался гротеск при разыгрывании ее героиней наивности в эпизоде, когда Мурзавецкая неожиданно для себя переходит в разряд овец.

Классические произведения для театра, обладающие определенными жанровыми, сюжетными, образными свойствами, предполагают таковые и при их постановке. В пьесах Островского узнаваема конкретно-историческая ситуация, у него есть и современный нам русский мир, и это позволяет не искать дополнительных мотивов и акцентов.

Если Пушкин избегал возможности открыто показать в пьесах сегодняшний мир, то Островский укрупнил русский быт сего дня, как Пушкин – историю. Пьеса Островского, как река, широкая, глубокая, у Чехова же течет лава, до времени скрытно, и прорывается она бурно. Так играла в пьесе «Иванов» (МХАТ, 1976, постановка О.Н. Ефремова, режиссер С.Г. Десницкий) умирающую жену героя Е.С. Васильева.

У Чехова-драматурга видим взрывы чувств, после которых не скажут, как Кручинина: «Какое счастье!» У Островского же чувства героев и автора открыты и просты. Героиня потому и Кручинина, что она жертвенно-безутешна. У той же, образ которой создает Чурикова, есть психологическое утешение, она успокаивается, имея видение сына живым. Она сторожит этот брезжащий образ и при игре в мяч. Это внешне усложняет переживание, а на деле ослабляет его силу.

Для Чехова гармония лирически мимолетна, как мимолетна ее связь с психологией, для Островского гармония эпически продолжена и полновесна. Пьесы классика предназначены для особого театра, о котором он сам писал как о театре «с честным, художественным, здоровым репертуаром», которого «давно ждет» московская публика¹². Оправдано ли в этом случае добавление его героям болезненного мироощущения, свойственного иному, более позднему исторически времени? У Чехова присутствует то иное отношение к типам, замеченным Островским, о которых последний писал: «Писатель или узаконивает оригинальность какого-нибудь типа как высшее выражение современной жизни, или, прикидывая его к идеалу общечеловеческому, находит определение его слишком узким, тогда тип является комическим»¹³.

Типы пьес позднего Островского при всей их многогранности сильны позитивным, положительным содержанием. Драматург писал, что после Пушкина и Гоголя в театре «...у писателей и всяких художников, стали, даже без участия их воли, из непосредственных наблюдений слагаться в душе цельные и крепкие народные типы»¹⁴.

Иначе у Чехова, который нападает на тип, ставший уже пошлым, – это его Тригорин, Серебряков. О таком типе Островский

писал Соловьеву, соавтору пьесы «Дикарка», имея в виду идею для этой пьесы: «Каждое время имеет свои идеалы, и обязанность каждого честного писателя (во имя вечной правды) разрушать идеалы прошедшего, когда они отжили, опошлились и сделались фальшивыми. Так на моей памяти отжили идеалы Байрона и наши Печорины, теперь отживают идеалы 1840-х годов – эстетические дармоеды вроде Ашметьева, которые эгоистически пользуются неразумием шальных девок, вроде Дикарки, накоротке поэтизируют их и потом бросают и губят. Идея эта есть залог прочного литературного успеха нашей пьесы и, как смелое нападение на тип, еще сильный и авторитетный, в высшей степени благородна»¹⁵.

Зная о таких типах, показывая их, например Мурова, чин которого «Ваше высоконишего», Островский особенно выразителен в позитивных характерах. Чехов ироничен по отношению к русскому Гамлету, в его пьесах нет откровенно сильных характеров. Не случайно Астров вспоминает: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... Так это я»¹⁶.

Драматург и его герои прямодушны, открыты и в плохом, и в хорошем. Чехов же именно так комедиен, как писал об этом Островский, находя для себя другие возможности. Поэтому в ассоциативном, схематичном объединении элементов пьес обоих авторов происходит насилие также и над жанром их произведений. Особенно явно это при обращении режиссера к Чехову, у которого ослаблена жанровая определенность, он скрывает или, точнее, прикрывает трагедию. Чехов, как и Пушкин, в своих пьесах представляет трагикомедию.

Островский же, как и Пушкин, возвращает к творчеству, любви, Богу, и болезненность у него не преобладает, не побеждает даже временно, не требует авторского взгляда со стороны для утверждения идеального и жизненного, как это у Чехова. Комедия Островского сильна идеалом и оптимистична, а драма содержит «что-то», писал Н.А. Добролюбов, «освежающее и ободряющее», представляя «решительный, цельный русский характер»¹⁷. Островский видел купца таким, каков он есть, и осознавал гнет капи-

тала. Но в своей драме, в положительном типе, в трактовке трагедии и показе ее преодоления, в утверждении идеала семьи и женщины как основы социального блага драматург предстает во всем масштабе оригинального жизнеутверждающего дарования.

Возможность образных и сюжетных переключек объяснима общностью художественной системы русской классики, но эта общность предполагает сохранение индивидуальности. Осуществленные в кинопостановке пьесы «Без вины виноватые» вставки в текст Островского коллизий и эпизодов, которые восходят к Чехову и к восприятию его режиссурой начала XX века, нарушают развитый Пушкиным и наследуемый русскими драматургами принцип историзма. Такие вставки, как и отказ от жанровой определенности (фильм «Русские деньги»), лишают драматурга его индивидуальности, столь для него важной и в условиях создания общей мифологии. К ней не могут быть привлечены нарушающие художественную целостность ее шедевров новые кинопостановки пьес Островского, классика русской драматургии.

Примечания

¹ Русские писатели о литературном труде: В 4 т. Т. 3. Л., 1955. С. 23.

² Там же. С. 25.

³ Там же.

⁴ *Чехов А.П.* Вишневый сад // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. XIII. Пьесы. 1895–1904. М., 1978. С. 227.

⁵ *Ранчин А.* Вишневый лес: А.Н. Островский и А.П. Чехов // Литература. 2003. № 27–28. С. 8–9.

⁶ Русские писатели о литературном труде: В 4 т. Т. 3. С. 19.

⁷ *Островский А.Н.* Без вины виноватые // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М., 1975. С. 376, 377.

⁸ *Чехов А.П.* Вишневый сад. С. 210.

⁹ *Островский А.Н.* Без вины виноватые. С. 377.

¹⁰ Там же. С. 388, 389.

¹¹ *Чехов А.П.* Чайка. С. 58.

¹² Русские писатели о литературном труде: В 4 т. Т. 3. С. 21.

¹³ Там же. С. 12.

¹⁴ Там же. С. 27.

¹⁵ Там же. С. 53.

¹⁶ Чехов А.П. Дядя Ваня. С. 71.

¹⁷ Добролюбов Н.А. Избранные статьи. М.; Л., 1948. С. 356, 362.

Н. В. Семенова
«НАЗАД К ОСТРОВСКОМУ»:
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ИЛИ ПОЛЕМИКА
(на материале пьес конца 1920-х –
1930-х годов)

С середины 1920-х годов А.Н. Островский становится актуальной фигурой в советской культуре. Его имя приобретает статус символа: в нем концентрируется комплекс представлений о знаковом «предшественнике», учителе, оказывающем влияние на молодую литературу. Во многом популяризации творчества драматурга способствовал его юбилей: в 1923 году отмечалось столетие со дня рождения писателя, когда А.В. Луначарским был провозглашен лозунг «назад к Островскому»¹.

Практика торжеств, приуроченных к определенной дате, – особенность структурирования времени в советскую эпоху. Его характерной чертой являются цикличность и ритуальная повторяемость событий. Эта специфика составляет основу советского календаря. Календарный дискурс «проектирует в будущее исключительно прошлое»², которое отныне обречено на постоянное воспроизведение. Раз упомянутое в связи с годовщиной имя прочно входит в культурный арсенал соцреализма. Следовательно, празднование юбилея А.Н. Островского и сопутствующая ему громкая идеологическая кампания не могли не повлиять на общую культурную ситуацию. Прежде всего, резко увеличилось количество постановок драматурга, среди которых были авангардные «Мудрец» С.М. Эйзенштейна, «Доходное место» и «Лес» В.Э. Мейерхольда, «Гроза» А.Я. Таирова³. Однако сам А.В. Луначарский уже в 1924 году возражал против «осовременивания» А.Н. Островского путем формалистических экспериментов:

Наш передовой театр, прекрасно успевающий в чистом гротеске или в преувеличенной трагедии, невольно возвращается сейчас к Островскому, и, по правде сказать, я с грустью вижу это возвращение. Если бы в этом была доля моей вины, как громко провозглашавшего лозунг: «назад к Островскому», то я должен был бы прямо сказать, что это следствие того, что лозунг мой был грубо не понят. Я, конечно, не говорил о простом увеличении числа постановок на сцене пьес Островского или его учеников и последователей, еще менее того говорил я, что Островского следует гальванизировать мелкобуржуазным электричеством⁴.

Кроме того, творчество А.Н. Островского было интегрировано в советский литературный канон. Это включение отражало лишь часть гигантского процесса реставрации классического наследия, из которого следовало взять «самое лучшее» и «полезное пролетариату» и использовать в целях социалистической революции и построения нового мира⁵. Именно в 1920 годы формулируется определяющий позицию большевиков лозунг «учиться у классиков», который к 1934 году трансформируется в целое учение о **реализме** (в том числе социалистическом) как доминирующем методе.

Наконец, к середине 1930 годов директивы А.В. Луначарского относительно последующего развития театра начинают претворяться в жизнь. Драматурги пополняют репертуар «проостровскими» пьесами, как правило, комедиями и бытовыми драмами. Тем самым подтверждается отмеченная Е.А. Добренко направленность любого юбилея не только в прошлое, но и в будущее.

Торжества по поводу дня рождения А.Н. Островского, таким образом, имели две цели – легитимацию советской литературы как продолжательницы традиций русской классики и отмежевание от устаревшей идеологии, содержащейся в классических произведениях. Соответственно, отношение к драматургу варьировалось от осознанной преемственности до скрытой полемики. В таком случае возникает законный вопрос, какая из двух тенденций в итоге возоблдала в соцреализме? Ответить на него, поможет анализ публицистики А.В. Луначарского и сопоставление художественных систем А.Н. Островского и советских драматургов.

В своих выступлениях все рассуждения об А.Н. Островском комиссар просвещения адресует идеальному реципиенту. В его по-

нимании, таковым оказывается рабочий класс, являющийся неопитом в области культуры: «Мы в России должны пересмотреть наше культурное достояние под углом зрения интересов пролетариата, широко понимаемых»⁶. Просветительская задача обусловила прагматизм речей А.В. Луначарского. В частности, он объясняет, что в творчестве А.Н. Островского может вызвать интерес, что актуально и достойно внимания современного читателя. На это, собственно, и направлено пресловутое изречение «назад к Островскому». Приведем цитату полностью, чтобы восстановить контекст лозунга.

Конечно, время наше может потребовать особых приемов бытоизображения, театральной компоновки и театральной пропаганды, но суть должна быть та же. Вот почему мы так многому можем поучиться у Мольера, Гольдони, Островского <...>, идя назад к Островскому не только для того, чтобы оценить правильность основных баз его театра, но еще для того, чтобы поучиться у него некоторым сторонам мастерства⁷.

Как мы видим, А.В. Луначарский уже в 1920 годы подходит к творчеству А.Н. Островского с позиций утилитаризма, который будет свойственен идеологии сталинской эпохи⁸ и произведениям искусства этого периода. Реципиент выступает в качестве ищущего выгоду потребителя, а не благодарного потомка. С точки зрения официальной пропаганды, после революции тексты А.Н. Островского должны были потерять для массового читателя острую социальную актуальность, поэтому они начинают использоваться как документальные свидетельства, «модели для конструирования прошлого»⁹. Вот почему в соцреализме эти пьесы «оставаясь глубоко художественными, превращаются постепенно в исторические»¹⁰. Именно в таком ревизионистском ключе создавались экранизации «Бесприданницы», «Грозы», «На всякого мудреца довольно простоты» и других классических текстов. Наследники традиции вольно обращались с материалом, приспособив его к своим целям. Например, Катерина Кабанова в трактовке В.М. Петрова (1934) изображалась советской героической личностью наподобие Ниловны, Чапаева, Тимоша и Василия («Арсенал» и «Земля» А.П. Довженко)¹¹, что объективно противоречило общей концепции пьесы.

Таким образом, в прагматическом аспекте отношение к А.Н. Островскому советской культуры можно охарактеризовать как имплицитную полемику с прошлым.

Второе, не менее значимое, направление в выступлениях А.В. Луначарского касается стратегии развития советского театра. Основная идея наркома заключается в том, что «театр пролетариата не может не быть бытовым, литературным и эстетическим»¹². Позже А.В. Луначарский уточнит, что идеальной формой для такого театра является бытоописательная комедия, осмысляющая и дающая оценку тому или иному образу жизни¹³. Остановимся подробнее на существенном для А.В. Луначарского понятии «бытового», так как именно через эту категорию прослеживается преемственность советскими драматургами художественной системы А.Н. Островского.

1920 годы – время ломки традиционной, патриархальной жизни и оформления системы новых общественных отношений, в которых единицей социума является не личность, а коллектив. Пьеса «Темп» Н. Погодина (1929) ярко демонстрирует эти процессы. В ней документально фиксируются еще не привычные реалии постреволюционного быта: бурные производственные собрания, соревнования, митинги, полные непонятной среднестатистическому рабочему газетной риторики. На относительно небольшом пространстве сталкиваются спецы, строители по вольному найму, американский инженер и кухарка, способная управлять Советами. Пьеса фактически показывает, как «прежняя русская – консервативная “старая” жизнь» (В. Гудкова) уступает место новой – советской. Так, например, артель строителей-костромичей в ходе действия начинает осознавать себя не замкнутой социальной группой с отдельным укладом, а частью огромного механизма. Не случайно один из персонажей говорит о повышении темпов на заводе – «государственное дело решаем»¹⁴.

Отличительная черта «Темпа» и других пьес 1920 годов – действительность дается не как что-то уже окончательно сформировавшееся, а в процессе становления. Отсюда определенный космогонизм текстов этого периода, в которых акцент делается не на

субъекте, а на надличностных образованиях (социум, партия, вселенная)¹⁵. Показательно, что завершает комедию Н. Погодина фраза: «На шестой части суши, в муках и радостях, рождается социалистический мир»¹⁶.

Быта как такового в «Темпе» еще нет, но в ходе действия на глазах зрителя он выстраивается буквально и символически: запускается новое предприятие и создается коммунистическая община. Эпилог более поздней пьесы Н. Погодина «Мой друг» (1933) служит хорошей иллюстрацией к только что изложенному: директор Григорий Гай – «миллионщик» первой пятилетки переходит на новое строительство в десять раз больше прежнего, кумулятивно увлекая за собой всю свою команду. При этом «человеческие» желания Гая поучиться в Промакадемии или отдохнуть в Сочи отменяются как несущественные.

Таким образом, пропорции личного и социального в текстах А.Н. Островского и советских драматургов существенно различаются. Быт в 1920 – начала 1930 годов – категория не столько индивидуальная (как у А.Н. Островского и других «классических» авторов), сколько коллективная. А.В. Луначарский отмечал общую неустроенность пролетарской жизни, основным репрезентантом которой на тот момент выступал завод, и предпочитал переключать внимание на революционную разновидность быта (гражданская война, красная армия, восстановление страны). Аналитическое изображение повседневности конкретного человека предполагалось лишь в далекой перспективе.

Прогнозы А.В. Луначарского оправдались значительно раньше. В 1930 годы произошли качественные изменения внутри литературы. Формально это проявилось в индивидуализации быта и в возвращении на сцену героя – «нового человека» (служащий Волгин из «Чудака» [1929] А. Афиногенова, бригадир Гоша из «Чудесного сплава» [1934] В. Киршона, помощник Ленина Рыбаков из «Кремлевских курантов» [1939] Н. Погодина). Появление в списках действующих лиц персонажей такого типа по силе воздействия на реципиента сопоставимо с эффектом, который произвели жители Замоскворечья из ранних пьес А.Н. Островского, открывшие

широкому зрителю доселе неизвестную «купеческую страну»¹⁷. На этом сходство заканчивается. Персонажи раннего творчества А.Н. Островского даются дистанцированно, зритель не отождествляет себя с ними, тогда как соцреалистический герой позиционируется в качестве эталона, образца для подражания. Советская драматургия формирует аксиологические представления своих адресатов. Не случайно это время отмечено «кампанией борьбы за культурность быта». По замечанию С. Бойм, «воспитание культурности явилось способом перевода идеологии в повседневность. Это был своего рода сталинский процесс “цивилизации”, насаждавший марксистско-ленинскую идеологию наряду с хорошими манерами и коктейлем из Сталина и Пушкина»¹⁸. Перечисление можно продолжить именем А.Н. Островского, из творчества которого советская культура заимствовала фабулы, характеры и основу для системы ценностей.

Конечный продукт – советская бытоописательная пьеса – сильно отличается от предшествующей традиции. Расхождения обнаруживаются не в драматических приемах (они как раз тщательно воспроизводятся), а в аксиологии, которая кардинально изменилась. В соцреализме подверглись пересмотру понятия благ (в том числе материальных), межличностные и семейные отношения. Для иллюстрации того смыслового сдвига, который произошел в послереволюционной системе ценностей, рассмотрим «пороговую» пьесу А.Н. Островского «Горячее сердце» (1869) и сопоставим ее с текстами 1930 годов¹⁹.

В центре комедии – любовный треугольник, который составляют дочь богатого купца Параша, сын разорившегося купца Вася и приказчик Гаврило. В первой части пьесы Параша склоняется к артистически яркому, лубочному герою – Васе Шустрому. Но выпавшие на долю возлюбленных испытания (арест Васи по ложному обвинению и его последующее «предательство») заставляют девушку изменить представление о поклоннике на более реалистическое. Вася, испугавшись грозящей ему участи рекрута, соглашается за выкуп из-под ареста служить год запевалой у подрядчика Хлынова. Этим поступком он дискредитирует себя в гла-

зах Параши как трус и не заслуживающая уважения личность («Теперь бы я пошла за него, да боюсь, что он от жены в плясуны уйдет»²⁰). После разоблачения Васи Параша совершает правильный выбор и отдает свое сердце доказавшему преданность и любовь Гавриле. Герои обручаются, их свиданием завершается комедия.

«Горячее сердце» при желании может быть воспринято как соцреалистический текст. Пьеса А.Н. Островского, как большинство советских комедий и мелодрам, построена на фабулообразующем принципе удвоения, в основе которого лежит механизм «совершение ошибки – ее исправление – приобретение опыта». В пьесах «Дорога цветов» (1933) В. Катаева и «Метель» (1939) Л. Леонова главные героини, подобно Параше неверно разгадывают социальный код партнера. Так, Маша Завьялова («Дорога цветов») замужем за публичным лектором, позиционирующим себя человеком будущего. Завьялов активно претворяет в жизнь тезисы об абсолютной свободе, на деле же это оборачивается его утверждением на право отношений в духе А. Колонтай. Он уходит из семьи к комсомолке Тане, но когда решает вновь вернуться к жене, то обнаруживает, что она уже нашла свое скромное счастье с доктором – положительным второстепенным персонажем. Аналогичная ситуация разворачивается в «Метели» Л. Леонова. Студентка Зоя откровенно рассказывает своим товарищам об иммигрировавшем из Советского союза отце, чем провоцирует последующее предательство возлюбленного. В финале она находит более достойного претендента на свое сердце. Отец же, по законам жанра, оказывается героем Испанской войны (1936–1939), восстановленным в правах на Родине. Принцип удвоения в «Метели» также прослеживается в истории Лизаветы – старой ослепшей революционерки – и известного партработника: встреча – расставание – встреча на новом этапе. Финалы «Метели» и «Горячего сердца» демонстрируют освобождение героев от прошлого, в то время как их характеры обогащаются приобретенным опытом.

Принцип удвоения – один из тех приемов, которые перешли из классической драматургии в неизменном виде и получили большое распространение в соцреализме. В это время функция данно-

го приема становится сугубо дидактической. Не только персонажи получают хороший урок – реципиент также подвергается воспитательному воздействию. Выбор как советских драматургов, так и А.Н. Островского («Горячее сердце») однозначен: симпатии авторов на стороне положительного героя – неяркого представителя среднего класса, не позера, чувствительного, бескорыстного, надежного, немного чудаковатого. Из этих характеристик возникает обобщенный портрет Гаврилы, счастливого избранника Парашки.

С личностью Гаврилы и ему подобных персонажей связана вторая общая особенность соцреалистических текстов и текстов А.Н. Островского – наличие легко идентифицируемых типажей. В «Горячем сердце» представлены четыре основных типа, фигурирующих в художественном мире А.Н. Островского: карьерист, чудаки, купец (делец) и женщина, находящаяся в трудной ситуации. В советских текстах 1930 годов им соответствуют: чудаки (мечтатель); карьерист (человек, использующий свой талант и свою принадлежность партии в корыстных целях); нэпман (негативная коннотация) и «миллионщик» первой пятилетки (позитивная коннотация). Женщина в трудной ситуации обретает большую независимость, но в целом последний типаж более консервативен в силу гендерных причин.

Из всех перечисленных характер чудака претерпел наиболее существенные изменения в драматургии соцреализма. В «Горячем сердце» функции этого типажа разделены между двумя действующими лицами – Гаврилой и Алистархом, тогда как в пьесах советских писателей это цельный и концентрированный персонаж. Тип чудака моделируется с помощью составляющих единство и уравновешивающих друг друга компонентов: творческого начала и бескорыстия. В пьесе А.Н. Островского носителем творческого начала является Алистарх:

Этот только на выдумки: как что сделать почуднее, выпить повеселее, чтоб не все одно и то же. Машины Хлынову делает, флаки красит, фонтаны в саду проводит, цветные фонари клеит; лебедя ему сделал на лодке на носу, совсем как живой; часы над конюшней на башне поставил с музыкой (Островский А.Н., III, 88).

Креативный импульс есть и в Гавриле, но в пьесе он проявляется в редуцированном виде (игра героя на гитаре и его преданность данному музыкальному инструменту). С другой стороны, нестяжательство этого персонажа акцентируется сильнее, чем в случае с Алистархом.

Вася (об Алистархе – Н.С.). <...> Этот не пьет и денег берет немного; зато ему и уважения меньше. «У тебя, говорит, золотые руки, наживай капиталы от меня!» – «Не хочу, говорит Листарх, и твой-то капитал весь несправедливый» (Островский А.Н., III, 88.).

Гаврило. А ты, хоть с грошом в кармане, да сам себе господин» (Островский А.Н., III, 88. Подчеркнуто мной. – Н.С.).

Ему вторит Параша:

У него ни гроша, у меня столько же. Это нам не страшно. У нас от дела руки не отвалятся, будем хоть по базарам яблоками торговать, а уж в кабаду ни к кому не попадем! (Островский А.Н., III, 162).

Нарисовав жалостливую картину их совместного будущего, Параша затронула чувства своего отца. В итоге, независимый от негативного воздействия материальных благ, которые определяют универсум меркантильных персонажей А.Н. Островского, Гаврила становится женихом дочери богатого купца, Алистарх устраивается управляющим в доме Курослеповых. Так, не стремясь к личному счастью, чудачки у А.Н. Островского получают его сполна.

Генетически восходящий к образу Дона Кихота тип чудака приобрел небывалую популярность в литературной системе, ориентированной на утопизм мышления и реализацию мечты. Элементы этого образа можно найти в персонаже Ленина, которого традиционно воодушевляют трудновыполнимые проекты. В «Кремлевских курантах» такова идея глобальной электрификации страны.

Ленин. Надо мечтать... Надо. Но имеет ли право мечтать большевик, марксист? А? По-моему, он имеет это прекрасное право, и он должен мечтать <...> И еще, Саша Рыбаков, не надо бояться разлада между мечтой и действительностью, если вы серьезно верите в свою мечту, внимательно вглядываетесь в жизнь и работаете не покладая рук, страшно, адски работаете над осуществлением своей мечты. Еще в девятисотых годах мы в нашей партии мечтали о будущем России и строили планы электрификации... Нам приходится урезывать пайки, проводить жестокую экономию

во всем, жить бедно, скупо, тяжело, но мы будем проводить в жизнь электрификацию России. Иначе невозможно <...>. Как, по-вашему, Саша Рыбаков, пройдет теперь у нас электрификация?²¹

Активность занимаемой персонажем жизненной позиции, доминирование общественных интересов над личными отличают Ленина от Гаврилы, чей кругозор ограничен событиями его маленького частного мира и который безропотно принимает свою судьбу.

Модифицированный таким образом типаж широко тиражировался в культуре соцреализма. В репертуаре театра конца 1920 – 1930 годов были пьесы, специально посвященные феномену советского «рыцаря». Одна из них даже называлась «Чудак» (А. Афиногенов). Действие в ней происходит на бумажной фабрике «в глухой местности», где беспартийный интеллигент Борис Волгин²² организовывает кружок энтузиастов – «орден», как его шутливо называют участники. Герой работает ради будущего (магистральная идея соцреализма). Он возражает против утверждения, что «человек-стандарт – вот идеал будущего»²³. И восклицает: «При социализме Шопенов будет в тысячу раз больше, чем поваров. Каждый слесарь будет ... Сократом... Шопеном...»²⁴ Однако все начинания Бориса терпят фиаско: любимая девушка выбирает его друга-карьериста, который впоследствии предаёт Волгина ради должности в Ленинграде. Еврейская формовщица, которую Борис пытается защитить от бывшего любовника-антисемита, совершает самоубийство, а самого Волгина увольняют с фабрики. Заявление от товарищей на его восстановление – формальный «happy end». Жизнь героя к финалу представляет крах всех иллюзий, но столкновение с реальностью не могут усмирить пыл Бориса:

А все-таки я не унываю. Наши отцы мечтали через двести лет увидеть небо в алмазах, а мы через две-три пятилетки преобразим нашу землю лучше всякого алмазного неба. Жить сейчас дьявольски жутко и интересно. Но тот, кому интересен Ленинград и скучно в Загряжье, – тот жив только наполовину. И все-таки я не одинок ... я не чужой в этой горячей жизни. Мое сердце бьется вровень с сердцами всех энтузиастов шестой части земного шара²⁵.

В этой альтруистической активности – источник сходства персонажей Волгина и Ленина и одновременно их отличия от героя А.Н. Островского. У чудаков 1930 годов есть внутренний стержень, который позволяет им совершать подвиги («Город ветров» [1929] В. Киришона), преодолевать смерть («Далекое» [1935] А. Афиногенова), осуществлять проекты, прежде представлявшие слишком грандиозными для отдельной личности («Кремлевские куранты» и «Мой друг» Н. Погодина). Помогает им в этом ощущение общности и значительно меньшая независимость, чем у Гаврилы («мы» вместо «я»). Поэтому, если и можно говорить о трансформации образа чудака из комического в трагический, то перед нами – «оптимистическая трагедия».

Итак, мы рассмотрели с разных позиций отношение советской культуры к А.Н. Островскому. Безусловно, теоретические рассуждения А.В. Луначарского и его лозунг «назад к Островскому» означали не возвращение к классическому реализму, а преодоление последнего и создание на этой основе новой художественной системы соцреализма. Однако вопрос о преемственности и полемике этим не исчерпывается.

Используя фабулы, приемы и характеры из творчества А.Н. Островского, советские драматурги вкладывали в свои произведения иное содержание, выводили на сцену героев своей эпохи. В 1930 годы произошла замена одних социальных условностей другими. Система ценностей, подчинившись требованиям новой действительности, была модифицирована, а соцреалистический проект стал дифференцировать себя через противопоставление прошлому. Все это позволяет говорить о полемике с традицией, симболизирующейся, в частности, с именем А.Н. Островского.

С другой стороны, в своей художественной практике советские драматурги часто обращаются к коллизиям и типажам классической литературы, которые, значительно эволюционировав, все же узнаваемы. Формирующиеся в текстах конца 1920 – 1930 годов новые нормативные установки созвучны предшествующему поведенческому кодексу, поскольку и те, и другие ориентированы на коллектив, общество.

Оперируя идентичным с А.Н. Островским инструментарием, драматурги соцреализма совершили перестановку акцентов в своих произведениях. Коллектив больше не проявляет скрытую враждебность по отношению к выдающимся личностям, напротив, он превращается в средство поддержки героев (Бориса Волгина и других). Экстраординарный персонаж перестает быть курьезным исключением из правил (счастливый случай Гаврилы) и начинает воплощать идеального, «рафинированного» представителя общества будущего (Ленин).

Таким образом, проводить четкую границу между преемственностью и полемикой в отношении А.Н. Островского и, шире, классического наследия не только трудно, но и непродуктивно. В подобном гармоничном сочетании парадоксальных тенденций заключается специфика и оригинальность пьес конца 1920 – 1930 годов, входящих в соцреалистический канон.

Примечания

¹ *Трифонов Н.А.* Луначарский и Островский // Наследие А.Н. Островского и советская культура. Сб. ст. М., 1974. С. 181.

² *Добренко Е.А.* Красный день календаря: Советский человек между временем и историей // Советское богатство: Сб. статей. СПб., 2002. С. 98.

³ Весной 1923 года были показаны спектакли С.М. Эйзенштейна «Мудрец» (московский Театр Пролеткульта) и «Доходное место» В.Э. Мейерхольда (Театр Революции). 19 января 1924 года состоялась премьера постановки «Лес» В.Э. Мейерхольда (ТИМ – Театр им. Мейерхольда). 18 марта 1924 года А.Я. Таиров представил свою версию «Грозы» (Камерный театр) // История советского драматического театра: В 6 т. Т. 2. 1921–1925. М., 1966. С. 136–137 («Мудрец»), 116–118 («Доходное место»), 118–126 («Лес»), 149–150 («Гроза»).

⁴ *Луначарский А.В.* О будущем Малого театра // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1964. С. 188. Статья датируется 1924 годом и посвящена столетнему юбилею Малого театра.

⁵ *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 58. Ср. высказывание А.В. Луначарского: «Надо отдать себе точный отчет в том, что из старого наследия нам пригодно» / *Луначарский А.В.* Собр. соч. Т. 3. С. 167.

⁶ Луначарский А.В. О театре и драматургии. Избр. ст.: В 2 т. Т. 1. Русский дореволюционный и советский театр. М., 1958. С. 237.

⁷ Там же. С. 241.

⁸ «...радикализм сталинской идеологии сказался именно в утилитаризации тех форм жизни и культуры, по отношению к которым даже у их авангардных отрицателей сохранилось столько внутреннего уважения и адекватного понимания, что они готовы были, скорее, их полностью разрушить, нежели утилитаризировать и профанировать» (Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. С. 63).

⁹ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. С. 186.

¹⁰ Луначарский А.В. О театре и драматургии. С. 243.

¹¹ Добренко Е. Музей революции. С. 193.

¹² Луначарский А.В. О театре и драматургии. С. 241.

¹³ Там же. С. 493.

¹⁴ Погодин Н. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1972. С. 93.

¹⁵ Глобализм – общая особенность культуры 1920 годов, когда индивид мыслит себя и свое окружение в масштабах универсума. Косвенно эта тенденция выразилась в названии фильма Д. Вертова «Шестая часть мира» (1926). Однако, пожалуй, наиболее ярко она проявилась в произведениях В. Маяковского, в которых персонифицируются абстрактные понятия (партия, капитал, пролетариат) и расширяются пространственно-временные границы (вселенная, ад, рай). «Весь мир, / в доменных печах революций расплавленный, / льется сплошным водопадом» («Мистерия-буфф», 1920–1921); «Класс миллионоглавый / напрягает глаз – / себя понять. / Время / часы / капитала / крало, / пробивая / прожекторов яркость. / Время / родило брата Карла – / старший / ленинский брат / Маркс» («Владимир Ильич Ленин», 1924) (Маяковский В.В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 468, 249).

¹⁶ Погодин Н. Собр. соч. Т. 1. С. 114. Подчеркнуто мной. – Н.С.

¹⁷ Гудкова В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М., 2008. С. 32.

¹⁸ Бойм С. Общие места. М., 2002. С. 129.

¹⁹ Пьеса «Горячее сердце» находится на пересечении двух творческих этапов, которые упоминаются А.В. Луначарским. 1850–1860 годы – период утверждения новой, доселе неизвестной купеческой субкультуры, время центральной деятельности А.Н. Островского, 1860–1870 годы – расцвет реализма, эпоха великих «идейно-художественных достижений» (Н.А. Не-

красов, творчество «могучей кучки» и передвижников) (*Трифонов Н.А.* Луначарский и Островский. С. 181). Актуальность комедии в советскую эпоху подтверждается громкой постановкой 1926 года (реж. – К. Станиславский).

²⁰ *Островский А.Н.* Полное собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М., 1974. С. 162. Далее цитаты приводятся по этому изданию. В скобках указывается фамилия автора и номер тома и страницы.

²¹ *Погодин Н.* Собр. соч. Т. 2. М., 1973. С. 100–101.

²² Возможно, здесь в названии фамилии героя есть отсылка к А.Н. Островскому, который часто в качестве места действия избирает пространство, недалеко от Волги («Гроза», «Бесприданница» и другие тексты).

²³ *Афиногенов А.* Избранное: В 2 т. Т. 1. Пьесы, статьи, выступления. М., 1977. С. 145.

²⁴ Там же. С. 145.

²⁵ Там же. С. 171, 148.

И.В. Агаева

**СПЕКТАКЛИ ПО ПЬЕСАМ А.Н. ОСТРОВСКОГО
В ПОСТАНОВКЕ П.И. СЛЮСАРЕВА**

Явление в свет – день твоего рождения –
Станица. Родина, начало всех начал
Коль творческие отпускали бденья
Его ты в Павловской, конечно отмечал.

И хоть поехать «по друзьям» не прочь ты
Однако соблюдая этот день и час
Ты здесь стоишь на площади у почты
И взмахом рук приветствуешь всех нас.

Ты рад глазам, рукопожатьям, лицам
Встречаешь всех волнуясь и любя
Ты заряжаешься от матери-станицы
А мы, само собою, от тебя.

Твое творенье Павловский народный
Полсотенный отметил юбилей
За все твои наполненные годы
Создания не было дороже и милей.

Проходит время, подступают сроки
Но все яснее, ярче вижу я
Вот ты пришел, восторженный, широкий
И светлый, словно улица твоя.

*Б. Тарнавский, журналист,
актер Павловского народного театра*

Древние когда-то говорили: «Человек живет столько, сколько жива память о нем». В 2009 году мы могли бы отметить три круглых даты Петра Ивановича Слюсарева: 75-летие со дня рождения, 60-летие всей сценической деятельности, 50-летие режиссерской работы и, к сожалению, приходится отметить десятую годовщину его расставания с всеми нами.

Петр Иванович Слюсарев – заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, лауреат золотой медали им. А.Д. Попова, режиссер, педагог, заместитель председателя Всероссийского театрального общества, основатель Павловского народного театра на своей родине (станция Павловская Краснодарского края).

Говорят, начало всех начал – это семья. Хочется немного рассказать о родителях П.И. Слюсарев. Его мама – Меланья Кондратьевна Слюсарева – работала поваром, отец – Иван Федотович Слюсарев – ветеран войны и труда. Родители всю свою жизнь прожили на Кубани, привили ему любовь к малой Родине, воспитали трудолюбие и любовь к людям.

10 июля 1934 года в этой семье в преддверии большого православного праздника Святых апостолов Петра и Павла родился сын. Меланья Кондратьевна долго не могла решить, как назвать ребенка – Петром или Павлом. Но потом все-таки решила назвать сына Петром, что в переводе с греческого обозначает «камень». Наверное, поэтому такие черты характера, как твердость, решительность, упорство в достижении цели стали его жизненным кредо, а Святой Петр – его небесным покровителем.

Детство Пети пришлось на конец 30 – начало 40 годов, на годы Великой Отечественной войны. Это были очень трудные годы. Но кончилась война и люди стали возвращаться к привычной мирной жизни. С воодушевлением и любовью люди восстанавливали разрушенное войной, и вскоре Кубань превратилась в «жемчужину юга России».

У людей появилась возможность проявить свои таланты. Петр увлекся художественной самодеятельностью. С 15 лет он на сцене. Драмкружок, агитбригада... Он очень любил поэзию, множество стихов знал наизусть, хорошо пел. Еще не сдав выпускных экзаменов в школе, он уже работал в Доме культуры. Ближе всего ему, конечно же, было театральное искусство. Вскоре Петра призывали в армию.

Срочную службу Петр Иванович проходил на Тихом океане, на флоте. С тех пор у него осталась любовь к морю, а праздник День Военно-морского флота он всегда считал своим праздником. Пос-

ле службы он возвращается в родную станицу Павловскую и долго еще ходит в морской форме.

Петр Иванович был необычайно обаятельным человеком, притягивающим к себе многих людей. Полстаницы мальчишек ходили за ним буквально по пятам, ну, а потом они приходили в Дом культуры, где становились участниками драматического коллектива, которым Петр Иванович тогда руководил. Помимо своей основной работы художественного руководителя в Доме культуры, он был лидером станичной комсомольской организации.

Работа с актерами требовала специальных знаний, и вскоре Слюсарев уезжает в Краснодар, где с отличием заканчивает театральную студию. Оттуда он привозит идею о создании в станице Павловской народного театра. Эта идея была поддержана не только всеми руководителями районного центра, но и всеми жителями станицы, особенно молодежью.

За короткий срок в самодеятельном театре ставятся как классические, так и современные остросюжетные пьесы. Были организованы гастрольные поездки по району и за его пределами. Театральная труппа приобретает известность в Краснодарском крае. Вскоре к театральному коллективу, возглавляемому П.И. Слюсаревым, приходит настоящее признание: коллективу присваивается звание народного театра.

Позже Петр Иванович скажет: «Павловский народный театр – это всегда встреча с моей юностью – это начало моего творческого пути. Он определил всю мою дальнейшую жизнь в искусстве...»

В 1961 году по комсомольской путевке Петр Иванович отправляется на учебу в Москву в Государственный Институт Театрального искусства им. А.В. Луначарского. Друзья и коллеги по театру трогательно прощались со своим наставником. На маленькой станции Сосыка Северо-Кавказской железной дороги состоялся короткий митинг, на котором друзья, старшие товарищи напутствовали будущего студента, состоялся импровизированный концерт, где самодеятельные артисты эмоционально, с душой исполняли песни о доме, о станице, о Родине. Эти душевные песни, сопро-

вождающиеся игрой на баяне, гитаре, народных инструментах, навсегда врезались в память Петра Ивановича.

На всю жизнь запомнилась ему родная станция, напутствия товарищей. Позже, когда он подъезжал к родному дому, всегда с замиранием сердца вглядывался в приближающиеся до боли знакомые очертания Павловского элеватора, Белого моста, реки Сосыки...

Каждый раз, навещая своих родных в станице Павловской, Петр Иванович первым делом приходил в театр, где с коллегами обсуждал новые постановки, помогал советом начинающим актерам. Павловский народный театр был его любимым детищем, о котором он постоянно заботился.

В театральном институте Слюсарев учился у народного артиста СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Андрея Александровича Гончарова, о требовательности и взыскательности которого ходили легенды. Сам Петр Иванович рассказывал родным, что Андрей Александрович всегда со вкусом одевался, на занятия всегда приходил чисто выбритым, в идеально выглаженным костюме и обязательно с бабочкой. Слюсарева всегда поражала удивительная работоспособность этого человека, к студентам всегда относился очень требовательно. Гончаров стал для Петра Иванович наставником, а впоследствии старшим товарищем. И ученик не подвел наставника. После дипломного спектакля «Физики и лирики» (Я. Волчек) в Харьковском Русском драматическом театре им. А.С. Пушкина на сцену вышел сам А.А. Гончаров и благодарил молодого постановщика за доставленное удовольствие. Петр Иванович сдал режиссуру на «отлично», а ГИТИС он закончил с красным дипломом в 1966 году.

Слюсарев с юности увлекался творчеством А.Н. Островского, много раз перечитывал его пьесы, мечтая о постановках. Впервые он прикоснулся к драматургии Островского будучи студентом. В институте ставили «Бешенные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты», «Без вины виноватые», «Женитьба Бальзамина». Помимо того, что он был режиссером этих студенческих спектаклей или отдельных сцен из них, он выходил на сцену

как актер. Позже в своих воспоминаниях Слюсарев напишет, что «поставил почти всего Островского».

По приглашению Костромского театра и, следуя совету А.А. Гончарова, молодой режиссер отправляется на работу в Кострому, в Государственный драматический театр им. А.Н. Островского. Счастливым, полный надежд и замыслов, с благоговением он переступает порог одного из старейших театров страны (театр был основан в 1808 году). Здесь, в Костроме, через довольно короткий промежуток времени (2 года) он становится главным режиссером. Спектакли, поставленные по пьесам Островского в театре, носящем его имя, приобретают уже другое звучание. Петр Иванович чувствует огромную ответственность перед взыскательной публикой, хорошо знакомой с творчеством Островского.

Петр Иванович посещает музей-усадьбу А.Н. Островского «Щельково» в Костромской области. Он часто привозит туда своих друзей, многочисленных гостей из разных городов страны, из-за рубежа. Всех их восхищает природа этих мест, которая завораживала и вдохновляла самого Островского на создание новых драматических произведений. Перед каждой новой постановкой по пьесе А.Н. Островского, Петр Иванович посещает Щельково, подолгу стоит у письменного стола автора, за которым были написаны замечательные произведения, бродит по тихим аллеям парка, тем самым как бы прося благословения у Мастера на осуществление своих замыслов. В Костроме были поставлены: «Бедность не порок», «Последняя жертва», «Лес», «Гроза», «Без вины виноватые», «Доходное место», «Таланты и поклонники» и др. За постановку спектакля «Таланты и поклонники» (в роли Негинной – Жанна Яковлевна Сиротина – жена и муза Петра Ивановича Слюсарева) режиссер Слюсарев был удостоен диплома лауреата I степени Всероссийского смотра-конкурса театральных коллективов в ознаменование 150-летия со дня рождения А.Н. Островского. О талантливой постановке спектакля писали многие театральные издания, костромские газеты. В журнале «Огонек» в 1973 году были опубликованы фотографии актеров и сцены из спектакля «Таланты и поклонники».

По традиции, основанной П.И. Слюсаревым, каждый новый сезон костромской театр открывал постановкой спектакля по пьесам Островского.

В апреле 1973 году исполнилось 150 лет со дня рождения А.Н. Островского. К этому событию Костромской театр подготовил несколько спектаклей. Спектакль «Бедность не порок» был приурочен к самому юбилею, а перед юбилеем прошла неделя спектаклей Островского. «Пьесы Островского, – говорил Петр Иванович, – материал благодатный. Прежде всего тем, что они всегда современны. Верно почувствовать этот пульс жизни – над этим мы много думаем, работаем, много ищем» (из интервью, опубликованного в газете «Молодой ленинец» 22 сентября 1972 года, г. Кострома).

Идея проведения фестивалей – Дней Островского в Костроме – принадлежала Петру Ивановичу.

В репертуар Костромского театра входили многие спектакли, поставленные по произведениям классиков: «Трехгрошевая опера» Б. Брехта, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Трактирщица» К. Гольдони, «Сирано де Бержерак» Эд. Ростона и др. Также шли спектакли, поставленные по современным пьесам: «Соловьиная ночь» В. Ежова, «Другая» С. Алешина, «А зори здесь тихие...» Б. Васильева, «Служебный роман» Э. Брагинского, Э. Рязанова, «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова и др.

В фондах Павловского историко-краеведческого музея (Краснодарский край) находятся программки спектаклей, поставленных П.И. Слюсаревым в Костроме и других городах страны. Если внимательнее посмотреть на программки, постоянных спутниц театралов, все они испещрены надписями – поздравлениями, напутствиями коллег, гостей, актеров и постановщиков. На костромских программках можно увидеть автографы Николая Гриценко, Георгия Жженова и других известных актеров.

Будучи главным режиссером Костромского театра, Петр Иванович со своим творческим коллективом часто бывал на гастролях в городах Костромской и Ярославской областей, Иванове, Архангельске, Кирове, Ижевске, Туле, Липецке, Ленинграде, выезжал со спектаклями в музей – усадьбу «Щельково».

В каждом городе, где проходили гастролы театра, в местной прессе публиковали отзывы о спектаклях. Газета «Удмурская правда» (г. Ижевск, 14 июня 1973 года) писала о спектакле «Лес» по пьесе А.Н. Островского: «Режиссеру спектакля, заслуженному деятелю искусств П. Слюсареву, художнику, заслуженному художнику РСФСР М. Пирогову, всему составу исполнителей удалось передать затхлость и замкнутость того мира, в котором разворачивается действие комедии... Сразу улавливается главная идея спектакля – страстное неприятие угнетения и порабощения человека... Спектакль Костромского театра являет собой пример вдумчивого изучения драматургии А.Н. Островского. Это работа большой художественной правды, достойная славного 150-летия создателя пьесы».

По отзывам театралов, более всего режиссеру Слюсареву удавались спектакли по произведениям Островского, где рассказывается о жизни актеров.

Десять лет Слюсарев прослужил в Костромском театре, и как сам потом говорил, что лучшие его годы были отданы Костроме. Здесь Петр Иванович был удостоен высокого звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР», познакомился с Жанной Сиротиной, актрисой Костромского драматического театра (впоследствии заслуженной артисткой РСФСР, лауреатом Государственной премии), ставшей ему на всю жизнь другом, соратником, супругой и музой. Здесь же в Костроме родился их сын, Петр.

Когда проходили гастролы Костромского театра в Волгограде, Петру Ивановичу поступило предложение стать главным режиссером в Волгоградском театре. Здесь он ставит такие замечательные спектакли как «Разгром» А. Фадеева, «Степан Разин» В. Шукшина, «Тринадцатый председатель», где главную роль сыграл народный артист СССР Василий Семенович Лановой, «Гнездо глухаря» В. Розова, «Монумент» Л. Андреева, «Берег» Ю. Бондарева, «Час Пик» А. Германа и другие.

«Разгром» был первым спектаклем волгоградского периода, он принес Слюсареву настоящий успех и любовь зрителей. За постановку спектакля «Берег» (режиссер, заслуженный деятель ис-

кусств П.И. Слюсарев) коллектив театра был удостоен Государственной премии. На волгоградской сцене Слюсарев по-прежнему отдавал театру все свои знания, умения. Об этом вспоминает режиссер Волгоградского театра драмы Виталий Мешьших: «Главное качество Петра Ивановича, пожалуй, убедительность. Здесь можно много говорить о средствах и инструментах для достижения этого, и не сказать основного. Режиссер, как говорил Петр Иванович, есть мастер убеждения. Сначала убеждается сам, затем убеждает артистов, и уж потом, вместе убеждают зрителя в том, что произведенное на сцене ему нужно, оно достоверно и красиво. У каждого свой арсенал для убеждения, но как мог делать он – поразительно. Вспоминаются репетиции “Разгрома”: поначалу было полное непонимание – ни что делать, ни как делать, но потом, как поворот золотого ключика, стало так все ясно и просто, что в течение одного месяца спектакль был готов. За него Слюсарев был удостоен золотой медали им. А.Д. Попова. Так вот, это ключик у каждого свой, только у Петра Ивановича, мне кажется, их было несколько...»

После Волгограда был тульский драматический театр им. А.М. Горького. Здесь им были поставлены три спектакля: «Моя профессия – сеньор из общества» Д. Скарначчи, Р. Тарабузи, «Битва» Н. Горбачева, «Выбор» Ю. Бондарева.

Инсценировку романа Н. Горбачева «Битва» сделал сам П.И. Слюсарев, и впервые в стране поставил его на сцене Тульского Драматического театра. Это было большое событие в культурной жизни города. На премьеру спектакля приезжал автор романа Николай Андреевич Горбачев.

Все эти спектакли были горячо приняты тульскими зрителями. Зал всегда был переполнен, после каждого спектакля раздавались овации.

Вскоре последовало приглашение в Москву в Областной театр им. А.Н. Островского. Вновь встреча с творчеством Александра Николаевича Островского. В этом театре были поставлены несколько спектаклей по произведениям Островского – «Лес», «Волки и овцы» и «Поздняя любовь».

Последние пятнадцать лет своей жизни Петр Иванович был преподавателем на кафедре режиссуры Московского университета культуры. Он был руководителем курса, наставником будущих режиссеров, которым предстояло работать в XXI веке. Как было написано в представлении кафедры университета на звание профессора Слюсарева П.И.: «Им поставлены свыше 200 спектаклей, он поддерживает творческое сотрудничество с двадцатью городами страны и зарубежья, имеет более 10-ти лауреатских званий. Занятия педагога Слюсарева со студентами проходят на особом уровне культуры, одухотворенности, интеллигентности. Слюсарев П.И. вдумчивый педагог, обладающий фундаментальными знаниями и высоким профессионализмом».

Будучи преподавателем, Петр Иванович написал целый ряд статей на театральные темы для различных изданий, а также учебное пособие «Театр и человек», которое было издано в университете.

Слюсарев часто обращается к классической драматургии, в том числе к драматургии А.Н. Островского. Им были поставлены вместе со студентами такие спектакли, как «Гроза», «Свои люди – сочтемся!», «Бесприданница», «Не в свои сани – не садись» и другие. «Островский всегда современен», – говорил он своим студентам.

Вспоминает студентка Московского государственного университета И.А. Суханова: «Я вспоминаю, как мы “пахали” на занятиях по режиссуре 10–12 часов. Уставали, порой роптали, но Петр Иванович своей неутомимостью, одержимостью заставлял забывать о себе. Наверное, так и нужно любить свое дело, как любил он. Рядом с ним было стыдно грубить, лениться. Он был в высшей степени интеллигентен, прост и мудр».

За всю свою богатую творческую жизнь, сопровождаемую неисчислимым количеством интересных встреч, Петр Иванович не раз садился за книгу, даже название придумал – «Мое богатство», но этого не случилось. «Тут надо сесть, и все отбросить, – говорили о нем коллеги, – а для такого непоседы как он, это нереально».

По афишам, программкам мы видим географию его творческих командировок: Рязань, Магнитогорск, Хабаровск, Котлас, Березники, Воркута, Северодвинск, Ростов-на-Дону, Томск, Якутск,

Одесса, Могилев, Пермь, Иваново, Волгодонск, Болгария, Германия, Венгрия, Югославия, – и это далеко не весь перечень городов и стран, где он ставил спектакли.

25 июня 1999 года в Москве на 65 году Петр Иванович Слюсарев умер. В районной газете «Единство» станицы Павловской Краснодарского края был опубликован некролог. Родные, друзья не могли поверить, что остановилось сердце этого замечательного, доброго, умеющего сострадать другим людям человека.

В том же году, в честь Петра Ивановича на его родине в новом микрорайоне была названа улица.

В 2002 году на здании Малого зала кинотеатра им. С.М. Кирова, где проходили первые репетиции и спектакли Павловского народного театра, появилась мемориальная доска с надписью: «В этом здании начинал свой творческий путь основатель Павловского народного театра, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Слюсарев П.И. (1934–1999 гг.)»

В 2009 году Павловский народный театр отметил свое 50-летие. Но это уже было без Петра Ивановича. На торжественном вечере, посвященном этому событию, вспоминали основателя и первого режиссера Павловского народного театра – Петра Слюсарева.

Повествование о нем хочется закончить словами одного из его коллег, художника Павловского народного театра Владимира Орла, который несколько лет работал с ним в Костромском театре: «Он всегда, приезжая, выходил на площадь у почты и подолгу стоял. К нему подходили люди, здоровались, он их с радостью приветствовал. Большой, красивый и любимый, как памятник!... Он как бы заряжался от всех нас, от родной станицы».

Можно зримо представить себе этот образ и не сказать слово «был», а оставить его стоящим на этой площади, приветствующим своих земляков.

10 июля 2009 года, в день рождения Петра Ивановича Слюсарева, в день его 75-летия в Павловском историко-краеведческом музее состоялась презентация буклета «Петр Иванович Слюсарев. 75». (Автор Бронислав Тарнавский, журналист, актер Пав-

ловского народного театра). Собрались друзья, коллеги и поклонники Петра Ивановича, было сказано много добрых слов о нем и о его любимом детище – народном театре.

Ранее, 27 марта 2009 года, в Павловском историко-краеведческом музее была открыта выставка «Человек и Театр», посвященная П.И. Слюсареву и 50-летию Павловского народного театра, основателем которого он являлся.

В фондах Павловского историко-краеведческого музея хранится около 1000 экспонатов, посвященных Петру Ивановичу, переданных его семьей: женой – Сиротиной Жанной Яковлевной, сестрой – Коренюк Надеждой Ивановной и племянницей Агаевой Ириной Владимировной.

Поистине говорили древние: «Человек живет столько, сколько жива память о нем».

Список литературы

1. *Слюсарев П.И.* Театр и человек: учебное пособие / Рос. ин-т переподготовки работников искусства, культуры и туризма. М., 1996.
2. Петр Иванович Слюсарев. 75: буклет / Авт. текста, ред. Б. Тарнавский. Ст. Павловская, 2009.
3. Кострома театральная: буклет. Кострома, [1973].
4. Костромской государственный драматический театр имени А.Н. Островского: буклет. Кострома. [1972].
5. *Слюсарев П.И.* Диапазон поисков: К открытию 165-го сезона Костромского драматического государственного театра им. А.Н. Островского: [беседа с главным режиссером театра П.И. Слюсаревым] // Мол. ленинец (Кострома). 1972. 22 сент.
6. *Модзалевский Р.* «Лес»: [гастроли Костромского обл. драматического театра имени А.Н. Островского] // Удмуртская правда. 1973. 14 июня.
7. *Репенецкая Л.* Вечно живое искусство // Единство (станция Павловская Краснодарского края). 1999. 13 марта.
8. *Скляр В.* Начало // Единство (станция Павловская Краснодарского края). 2003. 23 марта.
9. Воспомявая племянницы Слюсарева И.В. Агаевой.



IN MEMORIAM

Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, то есть художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства - душевную жажду...

Александр Островский

СЕМЕЙНЫЙ НЕКРОПОЛЬ ОСТРОВСКИХ

Первое упоминание о Никольском погосте, расположенном в километре от усадьбы русского драматурга А.Н. Островского Щельково, встречается в «Письмах и дозорах» летописца XVII века Феодора Беречинского, сделавшего в 1614 году запись о том, что на погосте в Бережках на речке Куекше находится деревянная церковь Николы Чудотворца с образами, книгами, ризами и колоколами и мирскими строениями приходских людей.

По существовавшей традиции, когда деревянный храм ветшал от старости, его заменяли новым. Последний деревянный храм был построен в 1700 году, а в 1792 году была освящена Никольская церковь «зданием каменная, двухэтажная, с каменными же колокольнею и оградой, кладбище в церковной ограде. Престолов 3: а) вверху – св. Николая, б) внизу – Федоровской иконы Божьей Матери, в) св. мч. Федора Стратилата и Георгия Победоносца»¹. Островские были благодетелями и благоустроителями Никольского храма.

Семейный некрополь владельцев усадьбы Щельково Островских на кладбище погоста Николо-Бережки сложился в середине XIX – начале XX веков, расположен в центральной части старинного сельского погоста, с южной стороны храма, справа от алтаря и занимает прямоугольный в плане участок, обнесенный кованой железной оградой. Четыре надгробия поставлены в ряд вдоль западной стороны участка и обращены к входу передними восточными фасадами:

- Николай Федорович Островский, отец писателя (1796–1853);
- Александр Николаевич Островский (1823–1886);
- Мария Васильевна Островская, жена писателя (1845–1906);
- Мария Александровна Шателен (Островская), дочь (1867–1913).

В статье костромского краеведа Павла Резепина «Щельковский некрополь»² публикуется список имен более шестисот современников драматурга, составлявших его окружение и упомя-

нутых в его дневниках, письмах и воспоминаниях современников. Источниками этого списка для исследователя послужили сохранившиеся в Государственном архиве Костромской области ревизские сказки, метрические книги и клировые ведомости Никольской церкви. В списке имена дворян, мещан, крестьян, военных, служителей церкви, дворовых людей. Самая ранняя дата смерти, зафиксированная в этой статье, датируется 1836 годом: Зернов Иван Григорьевич, дьячок Никольской церкви. 1833 годом (под вопросом) датируется запись о священнике Никольской церкви Алексее Предтеченском. П. Резепин представляет следующие сведения: после имени следуют дата смерти, возраст, идентификатор и ссылка (номера дел и листов), в годах до 1900 года указаны лишь две последние цифры. В статье приводятся данные о членах семьи Островских:

Островский Александр Николаевич † 02.6.86 – 63

дворянин 8, 166 об. – 167

Островская Мария Васильевна † 22.6.1906 – 61

вдова почившего дворянина 10, 136 об. – 137

Шателен Мария Александровна † 11.6.1913 – 45

жена статского советника Шателена Михаила Андреевича 1, 164 об. – 165

Сведений об отце драматурга, Николае Федоровиче Островском, в данной статье нет. Заметим, что каких бы то ни было сведений о людях, умерших и погребенных на погосте у Никольского храма в 50-е годы XIX века не приводится. С известной долей вероятности можно предположить, что документы именно этого года в архиве не сохранились.

Первым из рода Островских на Никольском погосте был похоронен отец драматурга, Николай Федорович Островский (1796–1853) – кинешемский помещик, надворный советник и кавалер. Николай Федорович родом из небогатого духовенства, родился в Костроме, первоначальное образование получил на дому. Был определен в Костромскую духовную семинарию, затем Московскую духовную академию. Уволившись в светское звание, отец драматурга в 1819 году поступил в Общее собрание Московских депар-

таментов Правительствующего Сената в качестве канцелярского служащего, имея чин губернского секретаря. Умный, образованный, предприимчивый, Н.Ф. Островский быстро поднимался по служебной лестнице. Был пожалован кавалером ордена Св. Станислава 3-й степени. В 1841 году оставил государственную службу и отдался только частным занятиям, а спустя шесть лет купил с торгов усадьбу в Щелькове, в которой круглогодично жил со второй женой и детьми от второго брака. Умер в своем имении 22 февраля 1853 года. Драматург приезжал на его похороны, позднее навещал могилу своего отца.

Согласно духовному завещанию Н.Ф. Островского Щельково перешло во владение его второй жены Эмилии Андреевны и детям, рожденным от брака с нею³. Позднее братья Островские, Александр и Михаил, выкупили имение у мачехи.

Известно, что Александр Николаевич вместе со своей семьей бывал на богослужениях в Никольском храме, поддерживал дружеские отношения с клириками храма – священником отцом Антонием (Херсонским) (1849 – 1897) и псаломщиком Иваном Ивановичем Зерновым (1826 ? – 1890).

А.Н. Островский скончался 2 июня (по старому стилю) в своем усадебном доме, в рабочем кабинете. Первое известие о его смерти на первой странице в траурной рамке появилось в «Московских ведомостях» 3 июня 1886 года⁴. С 4 июня практически все столичные газеты печатают некрологи о кончине драматурга: «Биржевые ведомости», «Московский листок», «Неделя», «Новое время», «Правительственный вестник», Петербургские ведомости и другие. 7–8 июня столичные газеты публикуют подробности о похоронах, сообщения очевидцев. В газете «Биржевые ведомости»⁵ сообщаются подробности о последних днях жизни Островского: приезд в Щельково за несколько дней до смерти, улучшение самочувствия от деревенского воздуха, долгая прогулка по саду накануне смерти, бодрость, смех; о том, что скончался в присутствии дочери, попросив перед тем стакан воды; умер внезапно, не сказав ни слова.

Вечером 4 июня состоялась панихида в столовой щельковского дома, после чего прах был переложен в герметически закры-

тый гроб и перенесен в церковь св. Николая в Бережки. 5 июня в зимней части Никольского храма была отслужена заупокойная литургия. Присутствовали родные и близкие покойного: брат, Михаил Николаевич Островский, управляющий московскими театрами Аполлон Александрович Майков, Кинешемский предводитель дворянства П.Ф. Хомутов, крестьяне окрестных деревень.

Личный секретарь Островского, Н.А. Кропачев произнес над гробом драматурга задушевное прощальное слово. Он говорил о бессмертии произведений писателя, которые будут просвещать и нравственно воспитывать все новые и новые поколения русского народа.

В метрической книге Никольской церкви погоста Бережки появилась запись: «Июня второго помер, похоронен пятого числа, помещик усадьбы Щельково, губернский секретарь Александр Николаевич Островский 63 лет, от разрыва сердца. Погребение совершили на приходском кладбище»⁶.

Вдова при погребении не присутствовала, не было актеров Малого театра, находившихся на гастролях в Варшаве. В статье С. Васильева в театральной хронике «Московских ведомостей»⁷ объясняется, почему на похоронах было мало москвичей: «Накануне похорон секретарь общества драматических писателей и оперных композиторов не знал еще, где и когда будут проходить эти похороны. Когда получена была телеграмма, извещавшая, что похороны имеют быть в имени покойного, возникло новое затруднение... По расчетам выходило, что на место можно было приехать... когда похороны должны были кончиться». Действительно, родственники полагали похоронить А.Н. Островского в Москве, на Ново-Девичьем кладбище, рядом с могилой А.Ф. Писемского, друга покойного драматурга, – в соответствии с его завещанием. Но родственники решили иначе.

С 5 июня газеты печатают сообщения о состоявшихся панихидах по Островскому. Газета «Московские ведомости» сообщала: «Из Костромы нам пишут: 5 июня отслужена здесь панихида в Богоявленском женском монастыре преосвященным Александром, еп. Костромским и Галичским по Александре Николаевиче Ост-

ровском. Пел хор монахинь. За богослужением присутствовали: управляющий губернией И.Ф. Хрущов, разные должностные лица, представители городского общества и многочисленные почитатели писателя»⁸. Прошли панихиды в церкви св. Дмитрия Солунского на Тверском бульваре в Москве, в церкви театрального училища в Дирекции Императорских театров в Казанском соборе в Петербурге, в Карлсбадском соборе (по заказу М.Г. Савиной и П.И. Вейнберга).

В Щельково поступали телеграммы соболезнования из Москвы, Петербурга, Костромы, Ярославля, Харькова, Воронежа и других городов от деятелей театра, литературы, общественности, частных лиц.

Брат драматурга М.Н. Островский пишет письмо в редакцию, которое публикуется 12 июня: «Михаил Николаевич Островский, отъезжая за границу и не имея возможности отвечать на те многочисленные письма и телеграммы, которые он получает ежедневно, с выражением скорби и глубокого сочувствия по случаю неожиданной кончины брата его, писателя-драматурга А.Н. Островского, приносит от имени осиротевшей семьи и от себя лично самую искреннюю и душевную признательность всем лицам, которые приняли такое теплое и сердечное участие в постигшем их горе»⁹.

По инициативе гласного московской городской думы П.Н. Сальникова, некоторые из гласных III разряда подают на имя городского головы прошение о созыве экстренного собрания думы для обсуждения мероприятий в память усопшего, граждане готовят вечера памяти.

После смерти Островского щельковское имение перешло его вдове М.В. Островской. Урожденная Бахметьева, актриса Малого театра, по сцене – Васильева 2-я, Мария Васильевна стала законной женой драматурга в 1869 году. У них было шесть детей – Александр, Михаил, Мария, Сергей, Любовь и Николай. Занявшись их воспитанием, она оставила театр.

М.В. Островская тяжело переносила смерть мужа. В своем дневнике она записала: «2 июня 1886 года. День смерти моего мужа и учителя. День великой скорби для меня. Ах, если бы кто-

нибудь мог закрыть от меня будущее: зачем оно всегда тут, передо мной. Я вижу все, кроме счастья, я никогда не буду счастлива, даже желать этого безумие»¹⁰. Мария Васильевна часто приезжала в Щельково и, по рассказам современницы драматурга А.М. Зерновой, часто приходила к ней поговорить о муже и все плакала¹¹.

Вначале, в обилии венков, на могиле писателя был установлен простой деревянный крест. В 1889 году был освящен памятник на могиле Островского, поставленный его вдовой. В церкви св. Николая в Бережках настоятелем приютской церкви г. Кинешмы о. Николаем (Клиентовым) была отслужена заупокойная литургия. Тогда же была установлена решетка на могиле драматурга. В музее хранится документ на бланке Кузнечно-слесарного заведения следующего содержания: «Я нижеподписавшийся по выданному мне плану взялся сделать у Марии Васильевны Островской железную кованую решетку весом в аршине 1 пуд 25 гр. С доставкой на железную дорогу и */неразборчиво/* не долее 28 февраля 1889 года ценою за пуд по 5 руб. сер. при чем взято мною вперед в задаток сто рублей сереб. Яков Федор Пашкин крестьянин Владимирской губернии Покровского уезда. Деревни Фитеево»¹².

М.В. Островская скончалась в Петербурге после тяжелой болезни в 1906 году, на 20 лет пережив мужа. В Государственном архиве Костромской области хранится Копия Свидетельства за № 27: «Означенная в сем свидетельстве вдова почившего дворянина Мария Васильевна Островская, 61 года, 22 июня 1906 года умерла от “рака желудка”, что и записано в метрических книгах, хранящихся при Александро-Невской церкви, что при детском приюте в Лесном под №3 женского пола. Печать церкви Бл. Вел. Кн. Александра Невского. В.У.И.М. С.Петербург 23 июня 1906 года. Настоятель церкви протоиерей Михаил Троицкий. С подлинником верно. Священник села Бережков Михаил Успенский»¹³.

В архиве музея находится копия выписки из метрик от 25 августа 1906 года следующего содержания: «В метрических книгах Костромской епархии Кинешемского уезда погоста Бережков Николаевской церкви за тысяча девятьсот шестой (1906) год в третьей части, о умерших под № 6 записано так: июня 22 дня умерла,

26 погребена вдова потомственного дворянина усадьбы Щельково Ивашевской волости Александра Николаевича Островского Мария Васильевна Островская. Исповедовал и приобщал /прочерк/. Погребение совершал священник погоста Бережков Николаевской церкви Михаил Успенский с псаломщиком Михаилом Зерновым. Священник Михаил Успенский. № 50. июня 27 дня 1906 года (М.П.)

Я, нижеподписавшийся, удостоверяю верность этой копии с подлинником, представленным мне, Николаю Маленчинскому исполняющему должность С.Петербургского нотариуса Георгия Иларьевича Куцева, в конторе его адмиралт. части, на углу Невского проспекта и набережной р. Мойки д. 15/59 статским советником Сергеем Александровичем Островским, живущим Адмиралтейская часть по Адмиралтейскому каналу, д. 15. При сличении мною этой копии с подлинником, в последнем подчисток, приписок, зачеркнутых слов и никаких особенностей не было. Подлинник оплачен гербовым сбором в семьдесят пять копеек 1906 года, августа, 25 дня.

По реестру № 2508. И.д. нотариуса Н. Маленчинский»¹⁴.

По выраженной М.В. Островской воле часть щельковского имения, принадлежащего драматургу, перешла к сыну Сергею. Именно он занимался похоронами матери, о чем свидетельствуют квитанции за объявления о ее смерти и счет С.-Петербургского «Бюро» Товарищества похоронных процессий, хранящийся в музее¹⁵:

С.-Петербург июня 24 1906.

Счет Господину Островскому Сергею Александровичу

Следует с Вас по квитанции № 797	Рубли
за похоронную процессию для умершей	
Марии Васильевне Островской	790
Публикация Нов. Вр. 1-я стр. 2 раза	40
Фургон для ельника в 1 лошадь и 3 чел. прислуги	20
Итого рублей	850

Восемьсот пятьдесят рублей

По сему счету деньги получил сполна
24 июня 1906 года

В июне 1910 года, судя по имеющимся документам, был установлен памятник на могиле М.В. Островской. Согласно документам рукописного фонда, памятник был изготовлен в Петербурге, обработка каменного цоколя и полировка памятника производились в Кинешме. В Кинешме же была изготовлена новая железная решетка. Приводим документы полностью.

«Магазин Я.И. Филотей бывш. А. Томсон Троицкая ул., д. № 4 уг. Невского

Мастерские Можайская ул. №46

УСЛОВИЕ

Я, нижеподписавшийся Я.И. Филотей, заключил условие с С.А. Островским в нижеследующем:

1) Я, Филотей, взялся сделать монумент из белого мрамора, состоящий из 3 частей мрамора и нижней плиты из гранита, общей высоты 3 арш. 3 вер. Мрамор полированный, а гранит кованный, монумент исполнен по образцу № 68.

Вырубить надпись рельефную или золоченую.

Запаковать и доставить на ст. ж. д. в С.П-ге.

2) За цену триста сорок руб. 340 рубл.

3) Обязуюсь выполнить заказ к 22 февраля 1910.

4) Получил задаток сто руб. (100 р.)

Подпись владельца. С.Петербург января дня 1910»¹⁶.

«Кинешма июня 20 дня 1910 г.

Счет от Ивана Яковлевича Чернышева Господину С.А. Островскому

Июня 20. За обработку каменного цоколя и полировку памятника 180 руб.

Получено //пр.....//

63 р. 46 к.

Дополучить

116 руб. 54 к.

Деньги получены сполна 21 июня 1910 года»¹⁷.

«Кинешма июня 21 дня 1910

Кузнечно-слесарное и решетчатое заведение Ивана Александровича Сереберцева в г. Кинешме Костромской губ.

Счет от Ивана Александровича Сереберцева

Господину Сергею Александровичу Островскому

Сделана новая железная решетка из своего материала и с поставкою на месте весу 18 пуд. по 6 руб. за пуд... итого 108.

Деньги получены сполна. 1910 июня 21»¹⁸.

Сергей Александрович стал владельцем части щельковского имения, принадлежащей его родителям. Часть имения, владельцем которой был брат драматурга, Михаил Николаевич, государственный чиновник высокого ранга, действительный тайный советник, министр государственных имуществ, в 1901 году перешла по наследству старшей дочери драматурга, Марии Александровне Островской, по мужу – Шателен.

После смерти отца Мария училась на Высших женских курсах В.И. Герье, затем продолжила образование в Париже, сдав экзамены на степень бакалавра литературы. Закончила исторический факультет Сорбонны. Читала лекции по французскому языку и литературе на Высших Бестужевских женских курсах в Петербурге. Окончила школу живописи, зодчества и ваяния в Петербурге, потом ездила в Мюнхен, в Париж и Рим. В 1903 г., по собственному проекту Островской, был построен двухэтажный усадебный дом в Щелькове. Внешне похожая на отца, Мария Александровна унаследовала и его болезнь, часто страдая от болей в сердце. Как и Александр Николаевич, она внезапно скончалась в Щелькове.

Исследователь П. Резепин в своей статье приводит текст документа, хранящегося в Костромском архиве¹⁹: «№ 1 Г-ну Приставу 3-го стана Кинешемского уезда Ответ на бум. За № 1900. Вероятная причина смерти Марии Александровны Шателен – это сердечный припадок (*название по латыни*). Я застал ее уже мертвой.

По рассказам ее сына у его матери сердечные припадки бывали ежегодно; этот последний припадок, по-видимому, начался еще с вечера, но больная объясняла его невралгией (межреберной сле-

ва). Сын, разбуженный часов в 7–8 утра, увидел уже сильный припадок, которому сама Марья Александровна явно не придавала серьезного значения, но через 1–1 S часа сын увидя, что его мать умирает, телефонировал мне, но по приезде я уже застал Марию Александровну мертвой, т.к. она приблизительно за S – 1 час до приезда умерла.

По осмотре умершей никаких признаков насильственной смерти не было заметно.

19-12/4-13 Врач Жирятинской больницы (*неразборчиво*)».

В архиве щелыковского музея сохранилась выписка из метрической книги, часть третья, об умерших за 1913 год, выданная причтом Никольской церкви Погоста Бережков Кинешемского уезда:

Счет умерших		Месяц и день смер. погр.	Звание, имя, отч. и фам. умершего.	Лета умер ш.		От чего умер	Кто испов. и причащал	Кто совершал погр. и где погреб.
М	Ж			М	Ж			
–	4.	Июнь 11 14	Профессора Политехнического института в С.- Петербурге действительного статского советника Михаила Андреевича Шателен жена Мария Александровна Шателен	–	45	Паралич сердца	<i>/прочерк/</i>	Священник Михаил Успенский с псаломщиком Михаилом Зерновым на приходском кладбище близ церкви

Священник Михаил Успенский
Псаломщиком Михаил Зернов

гербовая марка № 53
1913 г., авг., 5 д.²⁰

Единственная из детей, Мария Александровна была похоронена рядом со своим великим родителем. Памятник на ее могиле был выполнен по рисунку с памятника матери, тогда же было расширено и ограждение семейного некрополя, о чем свидетельствуют архивные документы:

«Условие от Ивана Яковлевича Чернышева
г-ну Шателен Михаилу Андреевичу

Заказанный вами памятник белого мрамора по рисунку с могилы Марии Васильевны Островской, при том расширить кладбище на 2 аршина заделать соответствующие 2 звена решетки по рисунку который находится и подставить цоколь белого камня за мой счет а как-то кирпич цемент для моей постанковки и доставка памятника от г. Кинешмы за счет заказчика за сумму пятьсот семьдесят пять рублей (575 р.)

Получено в уплату заказа сто руб. (100 р)

Заказ обязуюсь поставить к 1 июня 1914 г.

Условие совершено 15 февраля 1914 г. в чем и расписуюсь торгующий в г. Кинешме ярославский мещанин И.Я. Чернышев

Получено в уплату памятника шестьдесят пять рублей (65 р.)

Получено в уплату двести рублей (200 р.)»²¹.

Сохранилось несколько фотографий, живописных работ фамильного захоронения в разные годы. Судя по этим фотографиям, можно предположить, что монолитная железобетонная плита перекрытия установлена уже в советские годы.

К сожалению, документальных подтверждений тому, как выглядит склеп внутри, из чего он изготовлен, в архивах найти не удалось. При плановой реставрации Никольского храма 1978–1986 годов Костромской специальной научно-реставрационной мастерской была выполнена проектно-сметная документация. Непосредственно по некрополю проекта не сохранилось, хотя, возможно, его просто не было.

В смете № 424 от 1985 года на ремонтно-восстановительные работы церкви Николо-Бережки есть раздел «Склеп». Обозначен-

ные в этом документе работы связаны в основном с металлической оградой и ее фундаментом, монолитной железобетонной плитой перекрытия. Сметой предусмотрено было рытье шурфа, исследование склепа. Документальных подтверждений производства этих работ не сохранилось.

В мае 2006 года был составлен паспорт на памятник: Погост Николо-Бережки. Семейный некрополь Островских: «Семейный некрополь Островских расположен в центральной части кладбища, южнее Никольской церкви и занимает слегка вытянутый с востока на запад, прямоугольный в плане участок... Четыре надгробных памятника поставлены в ряд вдоль задней, западной стороны участка и обращены к входу передними восточными фасадами. Три надгробия – А.Н. Островскому, М.В. Островской и М.А. Шателен, размещенные на одной широкой бетонной плите-подиуме, образуют симметричную композицию. В центре выделяется памятник А.Н. Островскому из черного полированного габбро. Почти одинаковые надгробия М.В. Островской с юга и М.А. Шателен с севера, выполнены из белого полированного мрамора. Основанием памятников служат массивные плиты из серого нешлифованного гранита. Надгробие Н.Ф. Островскому находится с северной стороны и положено вплотную к бетонной плите. Надгробие А.Н. Островскому – высокая стела с фигурным завершением – увенчано небольшим четырехконечным крестом. Нижняя часть стелы трактована как невысокий профилированный цоколь. Раскрепованные на углах фасады обработаны вытянутыми вверх панелями, имеющими слегка заостренные, почти килевидные завершения. На передней стороне памятника помещена мемориальная надпись, выполненная заглабленным шрифтом с позолоченными буквами: «Александръ Николаевичъ Островскій родился 31 мая 1823 года скончался 2 июня 1886 года».

В надгробиях М.В. Островской и М.А. Шателен использована широко распространенная в русской мемории композиция с большим четырехконечным крестом на высоком постаменте. Переход от постамента к кресту выполнен в виде фигурной подставки, на надгробии М.В. Островской подставка обладает более дета-

лизированной формой. На южном надгробии: «Марія Васильевна Островская родилась 24 мая 1845 года скончалась 22 июня 1906 года», на северном: «Марія Александровна Шателень урожденная Островская родилась 5 ноября 1867 года скончалась 11 июня».

Простейшее по форме надгробие Н.Ф. Островскому изготовлено из серо-красного нешлифованного гранита и представляет собой крупный, плоский блок, имеющий в плане трапециевидную форму. На верхней его поверхности высечен небольшой крест с сиянием и надпись: «Твой есмь азъ спаси мя». Ниже помещена виньетка и мемориальная надпись: «Николай Феодорович Островский. Родился въ Костромѣ 6^{го} Маія 1796^{го} Сконч. въ с. Щельковѣ 22 Февр. 1853^{го} года». Далее под виньеткой сохранился фрагмент, предположительно, символической композиции с плющем, оплетенным тернями, а еще ниже – стихотворение В.А. Жуковского «Дружба»:

Скатившись съ горной высоты
Лежалъ на на полѣ дубъ, перунами разбитый
Ась нимъ и плющь кругомъ его обвить
О Дружба это ты

Ограда по периметру участка состоит из пикообразных прутьев, украшенных завитками. На передней восточной стороне устроена двусторчатая калитка с белокаменными ступенями».

Могила А.Н. Островского поставлена под охрану Постановлением Совета Министров РСФСР № 624 от 04.12.1974 г. и Указом Президента РФ № 176 от 20.02.1995 (категория охраны – федеральная); могилы Н.Ф. Островского, М.В. Островской, М.А. Шателен – Постановлением облисполкома Костромской области № 196 от 25.04.1963 (категория охраны – региональная).

С именами Островских, начиная с 1847 года, связана история усадьбы Щельково, а с именем внучки драматурга Марии Михайловны Шателен (1897–1977), захороненной возле ограды с могилой великого предка, – история становления дома-музея А.Н. Островского и всего заповедника в целом. В один ряд с ее могилой еще три памятника в виде прямоугольной стелы с подпрямоугольной цветочницей под мрамор:

- Александр Павлович Мома (1890–1934);
- Сергей Аркадьевич Головин, заслуженный артист РСФСР, артист Малого театра (1879–1941);
- Иван Иванович Лагутин, заслуженный артист РСФСР, артист Малого театра (1887–1952);

Рядом с папертью храма – кованный крест с табличкой, на которой надпись: «Любимов Николай Александрович, управляющий именем Островского (1840–1908), жена Любимова Александра Васильевна (1842–1910)».

В церковной ограде могилы Соболевых: Ивана Викторовича (1849–1914) и его сына Ивана Ивановича (1872–1949) – современника и ученика Островского.

На погосте похоронен Александр Иванович Петров (1912–1957), директор музея и дома отдыха Щельково (на могиле – черная мраморная плита).

Силами церковной общины в начале 1990-х годов были восстановлены могилы священников: о. Антония Херсонского – настоятеля Никольского храма, который отпевал А.Н. Островского. Место захоронения о. Антония и его близких у алтаря храма указал его внук Николай Михайлович Успенский, детские годы которого прошли в Николо-Бережках. Три кованных креста были поставлены у алтаря, на одном табличка с надписью: «Херсонский отец Антоний (1849–1896)» (надпись сделана по заказу Н.М. Успенского на металлической пластине в 1994 году).

В течение многих десятилетий ежегодно, 14 июня, в день Памяти Александра Островского, на могиле собираются люди. До 1992 года здесь проходили митинги, на которых присутствовали потомки драматурга, деятели культуры и искусства, писатели, столичное, областное и районное руководство. Около двадцати лет митинг проходит у памятника Островскому на центральной аллее. На могиле служат панихиду.

Примечания

¹ Краткие статистические сведения о приходских церквях Костромской Епархии. Справочная книга. Издание редакции «Костромских епархиаль-

ных ведомостей». Кострома, губернская типография, 1911.

² *Резетин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом. 2003. №№ 1–2. С. 125–135.

³ Духовное завещание Н.Ф. Островского // Губернский дом. 1998, №№ 1–2. С. 23.

⁴ Московские новости. 1886. № 151. 3 июня.

⁵ Биржевые ведомости. 1886. № 153. 8 июня.

⁶ Метрическая книга Никольской церкви погоста Бережки.

⁷ Московские ведомости. 1886. № 169. 21 июля.

⁸ Московские ведомости. 1886. № 156. 8 июня.

⁹ Новое время. 1886. № 3693. 12 июня.

¹⁰ Дневник М.В. Островской. Сообщ. А.И. Ревякина // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования / Ред. В.Г. Базанов, Д.Д. Благой, А.Н. Дубовиков и др. Книга вторая. М.: Наука, 1974. С. 514.

¹¹ Островский А.Н. в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Худ. лит., 1966. С. 499–500.

¹² Музей-заповедник «Щельково». Объединенный фонд Островских-Шателенов (Далее – ГМЩ). Ф. 1. Оп. 1. Д. 41.

¹³ ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 10.

¹⁴ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 33.

¹⁵ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 103.

¹⁶ Там же.

¹⁷ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 126.

¹⁸ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 125.

¹⁹ *Резетин П.П.* Щельковский некрополь. С. 126.

²⁰ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 686.

²¹ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 338.

Г.В. Войтова

**МАТЕРИАЛЫ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ
А.Н. ОСТРОВСКОГО В СОБРАНИИ
А.А. БАХРУШИНА И ВЫСТАВКА
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДРАМАТУРГА
В ТЕАТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ**

Лет пятнадцать назад, просматривая альбом с газетными вырезками о музее, составленный еще при Бахрушине, я сделала для себя открытие: оказывается, Алексей Александрович был знаком с Островским! Корреспондент «Петербургской газеты» от 29 марта 1911 года в заметке о беседе с Бахрушиным сообщает: «Встретил А.А. Бахрушина, с которым вспомнили Островского в связи с предстоящим двадцатипятилетием со дня его смерти. А.А. Бахрушин показал две записки Островского, купленные в Берлине у букиниста. А.А. Бахрушин рассказал о знакомстве с А.Н. Островским: “Мало. Познакомился с ним у покойного актера Музиля. Играли в винт. Я тогда собирал автографы, для чего завел первый альбом. Островский пересмотрел его и сказал, что напишет мне предисловие к этому альбому. Однако, написать предисловие не удалось Александру Николаевичу”». Это краткое знакомство скорее всего произошло в последний год жизни драматурга, поэтому не имело продолжения. Но знакомство Бахрушина-коллекционера с творческим наследием Островского было продолжено и имело замечательный результат.

Сейчас почти невозможно установить, из каких источников поступили те или иные экспонаты в музей, так как это нигде и никак не фиксировалось. Только отдельные случайные сведения в газетных публикациях или мемуарной литературе дают возможность установить, как поступил тот или иной предмет в фонд Островского. Например, «Петербургская газета» от 6 ноября 1913 года напечатала заметку о том, что будучи в Петербурге А.А. Бахрушин приобрел для музея у дочери артиста Императорского Александринского театра Ф.А. Бурдина Т.Ф. Склифосовской порядка 300 писем А.Н. Островского к Ф.А. Бурдину. Газета «Столичная

молва» от 8 сентября 1913 года сообщает, что в театральный музей Бахрушина поступает архив покойного режиссера А.М. Кондратьева, «состоящий из писем известных артистов, авторов пьес, между прочим, обширная переписка с Островским». Свой архив передал в музей секретарь Островского Н.А. Кропачев, о чем он сообщает в предисловии к книге «А.Н. Островский на службе при Императорских театрах»¹. Известно, что А.А. Бахрушин приобрел неоднократно вещи, связанные с именем Островского, у членов семьи драматурга. Так, из «Предисловия» к «Неизданным письмам из архива А.Н. Островского» мы узнаем, что в 1921 году Бахрушин приобрел у родных Островского письма к драматургу Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, А.Ф. Писемского², часть из них Бахрушин собственноручно разобрал и подготовил к печати, посвятив этому труду последние годы своей жизни. В собирании материалов об Островском помогали Бахрушину и друзья драматурга, в частности, С.В. Максимов, с которым Бахрушин был хорошо знаком. Как сообщает автор статьи «С.В. Максимов и А.А. Бахрушин (К истории творческих взаимоотношений)» А.В. Павлов³, Максимов много способствовал в приобретении Бахрушиным материалов из архива писателя и артиста И.Ф. Горбунова, предложил приобрести у него письма людей круга и времени Островского (Дриянского, Боклевского, Стаховича и др.) и, наконец, передал для бахрушинской коллекции оригинал песни Еремки из оперы А.Н. Серова «Вражья сила», переписанный набело самим драматургом. Материалы об Островском поступали также в составе архивов деятелей театра, таких как И.Ф. Горбунов, Садовские, Г.Н. Федотова и др. О том, как собирал А.А. Бахрушин свою коллекцию, подробно рассказала в статье «А.А. Бахрушин – создатель театрального музея» Е.Н. Леонова, бывший сотрудник Театрального музея⁴.

Таким образом, к началу 20-х годов XX века в театральном музее Бахрушина сконцентрировался материал о жизни и творчестве А.Н. Островского самого разного плана: личные вещи драматурга, его рукописи, переписка, документы, иконография (фото, живопись, графика, скульптура), эскизы декораций и костюмов,

макеты к постановкам пьес, издания произведений Островского и литература о нем и т.д. Поэтому совершенно естественно, что А.А. Бахрушин стал инициатором создания юбилейной выставки, посвященной 100-летию со дня рождения А.Н. Островского в Театральном музее. Выставку предварял подробный «Каталог выставки в память 100-летия со дня рождения А.Н. Островского. 13 апреля (31 марта) 1823–1923)», изданный Русским театральным обществом. В «Предисловии» к каталогу А.А. Бахрушин сообщает, что «выставка памяти Островского является первой отчетной выставкой Государственного театрального музея имени А. Бахрушина»⁵. Выставка создавалась в тяжелых условиях: «Отсутствие технических средств, служебного персонала, неотапливаемость в течение ряда лет помещения, – все это затрудняло работу не только по установке предметов, но и по разыскиванию их в самом музее», – пишет Бахрушин далее⁶. В результате несмотря на то, что был создан представительный выставочный комитет под председательством А.А. Бахрушина (Ю.А. Бахрушин, Н.Л. Бродский, Г.В. Житков, Н.П. Кашин, П.А. Марков, Н.А. Попов, К.Ф. Юон, Н.Е. Эфрос), всю работу по подбору экспонатов выполнил А.А. Бахрушин, а развеску произвели Ю.А. Бахрушин, сын основателя музея, и Г.В. Житков, известный литературовед.

Выставка получилась замечательная, имела большой резонанс. Вот, в частности, как оценил ее тогдашний нарком просвещения А.В. Луначарский: «Своими собственными десятью пальцами Бахрушин распланировал великолепную выставку памяти Островского в трех или четырех залах своего музея (на самом деле в пяти. – Г.В.). Островский предстает перед вами необыкновенно жизненно в окружении всей своей эпохи... Поскольку я утверждал и утверждаю, что Островский и его театр, а также и та манера играть, которую на его пьесах упрочили Садовские, Мартыновы, Васильевы в Москве и Петрограде, являются для нас массивом, до которого мы должны докопаться, чтобы твердою ногою стать там и отсюда повести линию нового реалистического, учительного и вместе с тем монументального народного театра, постольку я считаю и эту блестящую выставку чрезвычайно ценной в куль-

турном отношении» (Газета «Известия ВЦИК», 1923, №103, 11 мая)⁷.

Открытие выставки состоялось 29 апреля. Вот что сообщает об этом еженедельник «Зрелища»: «Открытие ее вызвало большой интерес. Среди посетителей – ряд выдающихся представителей литературы и театра и, между прочим – первая исполнительница роли Катерины Фанни Снеткова 3, около 60 лет назад оставившая сцену (р.1836). – Появление ее было встречено громкими аплодисментами»⁸. Кстати, в этой статье помещены две фотографии: часть экспозиции первого зала с портретом А.Н. Островского кисти В.Г. Перова на первом плане и А.А. Бахрушин на фоне экспонатов выставки.

Под выставку было отведено пять комнат, весь нынешний второй этаж музея, несмотря на это, для многих экспонатов не хватило места. План выставки следующий: 1. Иконография А.Н. Островского, его родных и современников, писателей и артистов; рукописи, документы, письма А.Н. Островского и к нему. 2. Островский на сцене: актеры в ролях, театральные костюмы, сцены из спектаклей. 3 – 4. Макеты, эскизы декораций и костюмов к постановкам пьес Островского. 5. Книги, афиши, программы, иллюстрации. На выставке было представлено свыше тысячи экспонатов, из них всего около 70 вещей принадлежали другим организациям или частным лицам (сын драматурга Сергей Александрович предоставил 23 экспоната). Анализ каталога выставки дает возможность сделать вывод о необыкновенной полноте, многообразии и большой ценности коллекции экспонатов, освещающих жизнь и творчество А.Н. Островского, хранящихся в музее Бахрушина. В иконографическом отделе были представлены 4 скульптурных и 26 различных других изображений Островского, отдельно и в группах. В разделе рукописей: автографы пьес «Женитьба Бальзаминова» (рукопись на 36 страницах) и «Пока» (59 страниц), автографы дневников А.Н. Островского с 1849 по 1883 год, в том числе «Поездка из Москвы в Щельково» 1849 года, документы, связанные с театральной деятельностью Островского, распределение ролей, письма Островского и к нему и т. д.

Экспонировалось много личных вещей Островского, в том числе столлярный верстак, выпиленные им рамки, ножи для разрезания бумаги, шкатулки и др. Эти предметы сейчас являются украшением экспозиции дома-музея А.Н. Островского в Замоскворечье (филиал музея им. А.А. Бахрушина). В разделе документов и рукописей, касающихся Островского, особо стоит отметить экспонат под № 118 – это известная записка карандашом Н.В. Гоголя касательно комедии «Банкрут»: «Я тоже нахожу ответ Островского очень благоразумным. Дай ему Бог успехов во всех будущих трудах и полного умения выражать ясней их благонамеренность, чтобы ни в ком не оставалось какое-нибудь на этот счет сомнение. При внутреннем усовершенствовании это приходит само собой. Самое главное, что есть талант – а он везде слышен»⁹. Еще в 1928 году эта записка находилась в музее и была опубликована Н.П. Кашиным в статье «Островский и Гоголь» (журнал «Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, №4–5, с. 20). К сожалению, позже она была утеряна.

В экспозиции подробно были представлены постановки всех пьес Островского – от «Бедной невесты» до «Шутников». Причем, это были не только дореволюционные реалистически-бытовые, традиционные постановки, но и порой очень смелые левые спектакли последних лет, например, «Гроза» в Опытном-героическом театре в постановке Б.А. Фердинандова (1922), «На всякого мудреца довольно простоты» в Рабочем театре Пролеткульта (пост. С.А. Эйзенштейна, 1923). Особенно интересным было решение показать эволюцию декоративного и режиссерского подхода к решению спектакля на серии постановок. Например, «Снегурочка» в оформлении М. Бочарова, В. Васнецова, К. Коровина, А. Янова, А. Маторина, А. Ленского, В. Симова, В. Денисова, Ф. Федоровского, Н. Рериха, Ю. Оболенской и К. Кандаурова, Б. Григорьева, В. Рождественского и в особенности – «Гроза» художников В. Внукова, В. Коленда, В. Симова, А. Головина, В. Пальмова, И. Милютина, Б. Фердинандова.

Среди неосуществленных постановок особый интерес представляли работы И. Рабиновича (макет, эскизы декораций и кос-

тюмов) для спектакля 3-й студии МХТ «Правда хорошо, а счастье лучше» (1923), акварели К. Юона к постановке Малого театра «Сердце не камень» (1922), акварели Д. Кардовского к постановке «Леса» в Малом театре (1922).

Из видов мест, связанных с Островским, хочется отметить фотографии Щелькова. Несколько из них, вставленные в общую раму, выпиленную Островским, предоставил для выставки С.А. Островский: старый дом, мельница, где ловил рыбу Островский, новый дом, беседка, парк, где драматург любил гулять. Позже, в конце 1920-х годов, С.А. Островский почти все вещи своего знаменитого отца передал в ИРЛИ РАН. Но Бахрушин не был бы Бахрушиным, настоящим коллекционером, если бы не попытался хотя бы что-то навсегда оставить в коллекции своего музея. В отделе фотодокументов музея удалось обнаружить фотографию кабинетного размера, описанную в «Каталоге» под № 105: «Фотографический портрет Ивана Сергеевича Тургенева с его собственноручной подписью: “Александр Николаевичу Островскому в знак искренней дружбы и глубокого уважения от Тургенева. Москва. 1871 г.” (КП 131169; Фдд 25285). Собственность С.А. Островского». Эта фотография была подарена музею С.А. Островским.

Наконец, нужно сказать о книгах, выставленных в экспозиции. Всего их было 105 (45 – произведения Островского, остальные – литература о нем). Здесь сочинения драматурга от первых изданий 1856 года по 1923 год включительно. Среди них первые издания пьес Островского: «Бедная невеста». М.: Тип. Л. Степановой, 1852; «Не в свои сани не садись». М.: Тип. В. Готье, 1853; «Бедность не порок». М.: Тип. В. Готье, 1854; «Не так живи, как хочешь». М.: Тип. Л. Степановой, 1855; «Воспитанница». СПб.: Тип. К. Вульфа, 1860; «Козьма Захарьич Минин-Сухорук». – Отд. оттиск из ж. «Современник», № 1. – СПб., 1862; «Тяжелые дни» – Вырезка из ж. «Современник», № 9. – СПб., 1863; «Воевода». – Вырезка из ж. «Современник», № 1. – СПб., 1865; «На всякого мудреца довольно простоты» – Вырезка из ж. «Отечественные записки», № 11, СПб., 1868; «Не было ни гроша, да вдруг алтын» – Вырезка из ж. «Отечественные записки», № 1, СПб., 1872; «Не-

вольницы». – Вырезка из ж. «Отечественные записки», № 1, СПб., 1881; «Таланты и поклонники». – Вырезка из ж. «Отечественные записки», № 1, СПб., 1882; «Драматические сочинения А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева. СПб.: «Новое время», 1881. Многие из вышеперечисленных изданий поступили в музей в составе архивов артистов или знакомых драматурга, имеют его автографы. Например, два издания были подарены музею Ф.А. Снетковой, когда она посетила музей Бахрушина в день открытия выставки Островского, это: «Сочинения». Том I. Издание Г.А. Кушелева – Безбородко, СПб., 1859 и «Гроза» – отдельный оттиск из журнала «Библиотека для чтения», 1860 г., январь (первая публикация пьесы). Оба экземпляра с дарственными надписями драматурга Снетковой. Первое издание хранится в отделе книжных фондов музея, автограф на нем неоднократно публиковался, второе – находится в отделе рукописей и документов, на обложке очень характерная для Островского надпись: «Фанни Александровне Снетковой от автора. 28 февраля 1860 г.» (Ф 256. КП 307142. №7): лаконичная, без подписи (Автограф публикуется впервые).

Достаточно полно представлена литература об Островском, в том числе и последними юбилейными изданиями: Сборники «Памяти А.Н. Островского». – Пг.: Кн-во «Путь к знанию», 1923; «А.Н. Островский» – Пг.: Гос. издат., 1923; «А.Н. Островский». – Иваново-Вознесенск: Кн-во «Основа, 1923; «А.Н. Островский». П/ред. Б.В. Варнеке – Одесса: Гос. издат Украины, 1923; монографии: *Долгов Н.Н.* А.Н. Островский. Жизнь и творчество. – М.-Пг.: Гос. издат, 1923; *Замотин И.И.* «Накануне Островского. Русская драматургия 20-х – 40-х годов». – Минск: «Белтрестпечать», 1923; *Эфрос Н.Е.* «А.Н. Островский». – Пг.: «Колос», 1922 и др. издания.

Театральный музей также издал к юбилею сборник: «Островский. 1823 – 1923. К столетию со дня рождения. Юбилейный сборник под редакцией А.А. Бахрушина, Н.Л. Бродского и Н.А. Попова». – М.: РТО, 1923. Это издание положило начало публикациям материалов об Островском, хранящихся в фондах Театрального музея. На страницах сборника впервые были опубликованы два интереснейших письма А.Н. Островского к артисту Малого теат-

ра Прову Михайловичу Садовскому и его дяде Сергею Семеновичу Кошеверову, посланные в июле 1860 года с дороги в Крым, куда драматург сопровождал больного артиста Александринского театра Александра Евстафьевича Мартынова, а также отрывки из дневника, который вел Островский во время поездки на Кавказ в 1883 году, «доставившей ему много удовольствия» (публикации А.А. Бахрушина). Здесь же опубликованы воспоминания об Островском А.Ф. Кони, К.Ф. Вальца, М.М. Ипполитова-Иванова, статьи П.А. Маркова, Н.Е. Эфроса, А.М. Брянского, П.П. Гнедича, Н.А. Попова и других известных деятелей театра, все эти публикации сопровождались уникальными иллюстративными материалами из фондов музея. В конце издания помещен анонс о готовящейся в Театральном музее выставке к столетию Островского, а также сообщается, что «печатается и в ближайшее время выйдет в свет “Островский в портретах и иллюстрациях”». Издание это представляет собой художественный альбом, с многочисленными иллюстрациями, воспроизведенными по материалам находящимся в Госуд. театр. музее имени А. Бахрушина. Большинство материалов появятся в печати впервые... Альбом будет служить дополнением к путеводителю по выставке»¹⁰. К сожалению, альбом по какой-то причине не был издан, подготовительные материалы к нему обнаружить не удалось.

В собрании Бахрушина, конечно же, имелись либретто и партитуры к операм на сюжеты произведений Островского. Одна из партитур, экспонировавшихся на юбилейной выставке, поступила в музей в составе большой коллекции нот, имеет автограф автора музыки. Это «Музыка к весенней сказке А.Н. Островского «Снегурочка» композитора Александра Тихоновича Гречанинова (М.: Изд. А. Гутхейль, 1903): «Милому энтузиасту и горячо любимому другу на память о постановке “Снегурочки” в Москве. А. Гречанинов. 12 сент. 1903». (Автограф публикуется впервые). Музыка была написана композитором к спектаклю Московского художественного театра 1900 года в постановке А.А. Санина. Посвящение на обложке партитуры «Александру Акимовичу Санину» и тот факт, что композитор и режиссер вместе работали над постанов-

кой пьесы, были в дружеских отношениях, дает основание считать, что надпись адресована Санину.

Конечно же, на выставке были представлены уникальные афиши к спектаклям по пьесам Островского, макеты, эскизы декораций и костюмов к постановкам разных лет (в том числе и таких художников, как В. Коленда, А. Головин, В. Бочаров, Н. Рерих, Б. Кустодиев и др.) из собрания музея. По окончании выставки Бахрушин приобретает для музея работы некоторых художников, находящиеся в личной собственности. С уверенностью можно считать, что десять эскизов костюмов Б.А. Фердинандова к его постановке «Грозы» в Опытно-героическом театре остались в театральном музее после той выставки (в Главной инвентарной книге музея они были оформлены в 1937 году во время переучета под №№ 62124 – 62133 как «из старых поступлений»).

В период подготовки к празднованию столетия со дня рождения А.Н. Островского юбилейный комитет вспомнил и о бывшем имени драматурга «Щелькове» и пытался получить оттуда вещи и бумаги для выставки. А.А. Бахрушин также ходатайствовал перед А.В. Луначарским о судьбе усадьбы, находившейся в ужасном состоянии: «Менявшиеся обитатели б. дома писателя самым небрежным образом обращались с наследством Островского. Часть вещей, находившихся в письменном столе, была просто выкинута, остальные – вынесены на чердак, где продолжали расхищаться или гнить. Часть портретов и мебели расхищена и растаскана или “ревниителями памяти” или просто для домашнего употребления. (В настоящее время принимаются меры к возвращению уцелевших вещей обратно). Книги из библиотеки Островского гниют на чердаке»¹¹. Поскольку в «Каталоге» выставки не представлено ни одного предмета из Щелькова, можно утверждать, что комитету не удалось получить оттуда ничего.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть то, что музей обладает огромным, не только по количеству, но и по качеству собранием материалов о жизни и творчестве А.Н. Островского, заслуга, прежде всего, неутомимого собирателя театральных реликвий Алексея Александровича Бахрушина. Только в фонде

А.Н. Островского в отделе рукописей и документов насчитывается 3960 единиц хранения¹². А сколько их находится в других отделах музея: декорационно-изобразительных материалов, фотодокументов, отделах книжного фонда, афиш и программ, видео и аудиодокументов – затруднительно сосчитать. Благодаря Бахрушину появились многие публикации писем и материалов, связанных с именем А.Н. Островского: А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин. *Неизданные письма из собраний Государственного театрального музея имени А.А. Бахрушина*. – М. – Пг.: Гос. издат., 1923; *Неизданные письма к А.Н. Островскому. По материалам Гос. театрального музея им. А.А. Бахрушина*. – М.-Л.: Academia, 1932; А.Н. Островский. *Дневники и письма*. – Театр Островского. – М. – Л.: Academia, 1937; *Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга первая и вторая*. – М.: Наука, 1974. Наконец, на основе и благодаря Бахрушинскому собранию был создан музей драматурга в Замоскворечье – в доме, где он родился.

Примечания

¹ *Кропачев Н.А.* А.Н. Островский на службе при Императорских театрах. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1901. С. 8.

² *Неизданные письма к А.Н. Островскому*. М.-Л.: Academia, 1932. С. 5.

³ *Костромская земля. Краеведческий альманах Костромского областного отделения Всероссийского фонда культуры. Вып. 2. Кострома, 1992. С. 55–57.*

⁴ По страницам рукописных фондов ГЦТМ. Сборник. М., 1988. С. 15–35.

⁵ *Каталог выставки в память 100-летия со дня рождения А.Н. Островского. 1823–1923*. М.: РТО, 1923. С. 3.

⁶ Там же.

⁷ Цитируется по изданию: *Луначарский А.В.* Островский у Бахрушина // *Луначарский А.В.* *Собрание сочинений*. Том 3. М.: Художественная литература, 1964. С. 141–142.

⁸ П.А.М. *Выставка памяти А.Н. Островского // Зрелища. 1923. № 36. С. 16–17.*

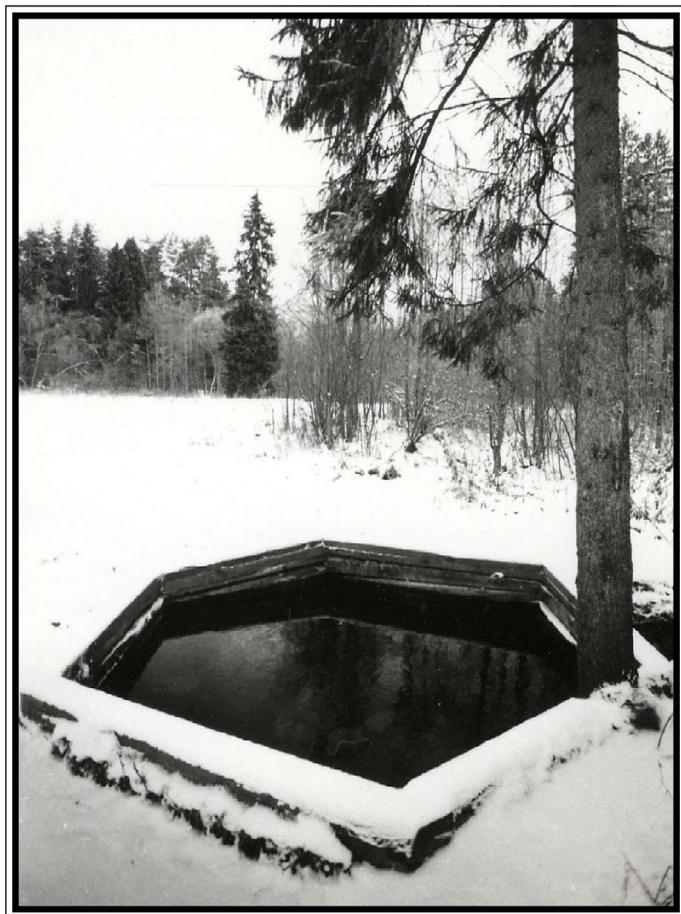
⁹ Цитируется по изданию: *Прохоров Е.И.* Островский и Гоголь (О личных взаимоотношениях) // *Литературное наследство. А.Н. Островский.*

Книга первая. М.: Наука, 1974. С. 440–441.

¹⁰ Островский. 1823–1923. К столетию со дня рождения. Юбилейный сборник. М.: РГО, 1923, 3-я с. обл.

¹¹ Зрелища. 1923. №21. С. 20–21.

¹² Путеводитель по рукописным фондам ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. М., 2002. С. 180–181.



**А. Н. ОСТРОВСКИЙ
НА КОСТРОМСКОЙ ЗЕМЛЕ**

Великолепное Щельково: вот мне приют...
Я не знаю меру той радости, друзья мои,
какую почувствовал бы я, если бы увидел
вас в этих обетованных местах...

Александр Островский

П. П. Резепин

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

И ЕГО КОСТРОМСКОЕ ОКРУЖЕНИЕ.

Материалы для биобиблиографического словаря.

Литеры Л–М¹

ЛОПУХИН АЛЕКСЕЙ АНДРЕЕВИЧ (17.02.1796, с. Абабурово Костромского у. Костромского нам. – 01.01.1875, г. Кострома). Сын поручика правителя Костромского наместничества (1783 – 1787), действительного статского советника (21.04.1785) в отставке (17.12.1796) Лопухина Андрея Ивановича (ок. 1738 – ?). Выпускник 2 Санкт-Петербургского кадетского корпуса (1817). Прапорщик 15 Конно-артиллерийской роты Дворянского полка (25.08.1817). Отставной артиллерии поручик (23.06.1819). Попечитель Костромского у. во время холеры (18.10. – 12.12.1830). 3-й кандидат в попечители (20.12.1832) и почетный попечитель (12.01.1836 – 10.03.1842) Костромской губернской гимназии. Действительный член Костромского губернского статистического комитета (1836). Член Костромского губернского тюремного комитета (15.02.1836). Экспонент Костромской губернской промышленной выставки (1837). Почетный член Костромского губернского попечительства о детских приютах (1851). Корреспондент Костромских губернских ведомостей. Владелец ус. Литвиново и 243 душ крестьян в Костромском и 10 душ крестьян в Буйском у. Костромской г. и части двухэтажного каменного дома на Сусанинской площади в Костроме, приобретенной (1834) у костромского купца 3 гильдии Домерникова Павла Васильевича (1798 – 1852)

¹ Продолжение. См.: Резепин П. П. А. Н. Островский и его костромское окружение // Щельковские чтения 2000. Кострома, 2001. С. 102 – 103; Щельковские чтения 2002. Кострома, 2003. С. 218 – 223; Щельковские чтения 2003. Кострома, 2004. С. 357 – 366; Щельковские чтения 2004. Кострома, 2004. С. 251 – 259; Щельковские чтения 2005. Кострома, 2006. С. 351 – 358; Щельковские чтения 2006. Кострома, 2007. С. 303 – 307; Щельковские чтения 2007. Кострома, 2008. С. 227 – 246; Щельковские чтения 2008. Кострома, 2008. С. 227 – 246.

и служившей постоялым двором, на котором останавливались ОСТРОВСКИЕ (28.04. – 01.05.1848). Похоронен в Богоявленском монастыре.

Жена – Серафима Николаевна, ур. Муратова (? – ?).

Сын – Виктор (08.02.1837 – 20.01.1879). Похоронен там же.

А.Н. ОСТРОВСКИЙ «Дневники»: «28 апреля. Кострома. 5-й час. В Кострому приехали в 11-м часу и остановились в единственной, пощаженной пожаром, гостинице. Она очень неудобна для нас, да уж нечего делать – хорошие все сгорели» (X, 355).

Соч.: О несгораемых крышах // Костромские губернские ведомости. 1848. № 15. Ч.н. С. 63 – 65.

Лит.: Выставка Костромской губернии. М., 1837. С. 7. № 36 – 40; Памятная книжка Костромской губернии на 1853 год. Кострома, 1852. С. 22; Памятная книжка Костромской губернии на 1854 год. Кострома, 1853. С. 26; Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. I. С. 493; Представление в Императорском Вольном экономическом обществе костромского помещика Алексея Андреевича Лопухина // Труды Императорского Вольного экономического общества. 1851. Т. I. № 1. Отд. I. С. 28; Свидетельство, данное г. Лопухину, от костромского уездного предводителя дворянства // Там же. С. 29.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 3. Д. 51. Л. 108 об. – 109; Ф. 85. Оп. 2 (2 в.н.). Д. 29. Л. 1 – 3; Ф. 340. Оп. 2. Д. 49. Л. 1 – 51; Ф. 429. Оп. 1. Д. 47. Л. 76; Д. 51. Л. 51 об. – 52, 53-54; Д. 109. Л. 205 об.; Б/ш. Д. 110. Л. 148 об. – 149.

[ЛУКОВКИН] ЕВГЕНИЙ ИВАНОВ (1828, д. Лобаново Ивашевской вол. Кинешемского у. – 19.06.1898, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у.). Сын крестьянина д. Лобаново Ивашевской вол. Ивана Маркова (1790 – 1838). Крестьянин д. Василево Ивашевской вол. (1847 – 1898). Арендатор мельницы у А.Н. ОСТРОВСКОГО.

1-я жена – Татьяна Иванова (1829, д. Василево Ивашевской вол. Кинешемского у. – 20.02.1879, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у.). Дочь крестьянина д. Василево Ивашевской вол. Ивана Дмитриева (1793 – 1853).

Дети: Синклитикия (1849 – 1849), Любовь (1853 – ?) и Евгения (1856 – ?).

2-я жена – НН.

Сын – Федор (188? – 196?).

Лит.: А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 350, 367; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978. С. 64, 124, 145 – 146; *Резепин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом (Кострома). 2003. № 1/2. С. 131, 132.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 8. Л. 55 об. – 57; Д. 9. Л. 164 об. – 165; Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 335 об., 338 об.; Д. 820. Л. 12 об.; НИОР РГБ. М. 3095.9. Л. 51.

ЛЬВОВ ГЕОРГИЙ ГЕОРГИЕВИЧ (15.03.1838 – 29.01.1894, с. Белоникольское Кинешемского у.). Сын отставного поручика Львова Георгия Никифоровича. Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1872 – 1893).

Жена – Екатерина Ивановна, ур. НН., в 1 браке Сологубова (? – ?). Вдова отставного штабс-капитана Сологубова.

Лит.: Адрес-календарь лицам, состоящим на службе по Костромской губернии. Октябрь 1871. Кострома, 1871. С. 23; Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. I. С. 502; Сборник постановлений Кинешемского очередного уездного земского собрания сессии с 3 по 6 июня 1891 года и отчет уездной земской управы за 1890 год. Кострома, 1891. С. 3; Фот. // Вестник Кинешемского уездного земства. 1914. №3. С. 8.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. д. 3629. Л. 80 об. – 81; Д. 6805. Л. 13 об.; Оп. 3. Д. 280. Л. 3 об.; Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 102. Л. 1 об.

[ЛЮБИМОВ] НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВ (1846? – 22.09.1908, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у.). Кинешемский мещанин из д. Тимино Ивашевской вол. Кинешемского у. Приказчик ус. Щельково с жалованьем 20 руб. в месяц (1870 – май 1878).

Жена – Александра Васильевна, ур. Груздева (1850 – 25.12.1912, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у.).

Сын – НИКОЛАЙ.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978. С. 16, 29 – 32, 61, 133, 274, 282; *Резепин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом (Кострома). 2003. № 1/2. С. 126.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 10. Л. 191 об. – 192; Д. 11. Л. 132 об. – 133.

ЛЮБИМОВ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ (1883 – 1965 или 1967). Сын ЛЮБИМОВА Н.А. Приказчик ус. Щельково (1904 – 1917). Автор воспоминаний.

Соч.: Воспоминания Н.Н. Любимова. Запись А.И. Ревякина // А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. М., 1974. Кн. 2. С. 493 – 498.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978. С. 6, 42, 45, 47, 61, 133, 168, 171, 172, 175, 176, 272, 273, 280.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 10. Л. 191 об. – 192; Д. 11. Л. 132 об. – 133.

[ЛЮБИМОВ] ЯКОВ ЕФИМОВ (1789, д. Пахомцево Ивашевской вол. Кинешемского у. – 21.12.1867, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у.). Житель д. Подлужье Ивашевской вол. Кинешемского у. Лесничий имения ОСТРОВСКИХ.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978. С. 133; *Резепин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом (Кострома). 2003. № 1/2. С. 129.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 7. Л. 81 об. – 82.

МАКСИМОВ СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (11.10.1831, пос. Парфентьев Кологривского у. – 03.06.1901, г. Санкт-Петербург). Сын коллежского асессора Максимова Василия Никитича (1790 – 1857). Выпускник Парфентьевского приходского (1840) и Кологривского уездного (1842) училищ и Костромской губернской гимназии (1850). Студент медицинского факультета Императорского Московского университета (1850 – 1852) и Санкт-Петербургской медико-хирургической академии (1852 – 1856). Член-сотрудник (08.12.1856) и лауреат малой Константиновской медали (1859) Императорского Русского географического общества. Составитель и редактор книг для народного чтения Санкт-петербургских издательств Общественная польза и Досуг и дело и Комиссии по устройству народных чтений (1865 – 1866). Редактор Ведомостей Санкт-Петербургского градоначальства и столичной полиции (1868 – 1898). Сотрудник Справочного энциклопедического словаря

А.В. Старчевского. Корреспондент «Библиотеки для чтения», «Вестника Европы», «Голоса», «Дела», «Древней и новой России», «Живописного сборника», «Живописной России», «Задушевного слова», «Иллюстрации», «Исторического вестника», «Морского сборника», «Нови», «Нового времени», «Новостей», «Отечественных записок», «Русского слова», «Русской мысли», «Сельского вестника», «Семьи и школы», «Сына Отечества», «Труда» и др. Член-корреспондент Императорской Академии наук (01.12.1900). Похоронен на Волковом православном кладбище. Имя присвоено Парфеньевской центральной районной библиотеке (19.05.1961).

Жена – Ольга Ивановна, ур. НН. (? – 30.11.1887).

Дети: Иван, Александр, Георгий и Елена.

Адресант 7 писем А.Н. ОСТРОВСКОМУ и адресат 9 писем А.Н. ОСТРОВСКОГО. Автор воспоминаний об А.Н. ОСТРОВСКОМ. Редактор Полного собрания сочинений А.Н. ОСТРОВСКОГО.

Соч.: Собрание сочинений. СПб., 1908 – 1913. Т. I – XX; Александр Николаевич Островский (По моим воспоминаниям) // Русская мысль. 1897. № 1, 3, 5; 1898. № 1, 4.

Лит.: Большая энциклопедия / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. Т. 12. С. 527; Знакомые: Альбом М.И. Семевского, издателя-редактора исторического журнала «Русская старина». Книга автобиографических собственноручных заметок 850 лиц. Воспоминания. Стихотворения. Эпиграммы. Шутки. Подписи. 1867 – 1888. СПб., 1888. С. 18, 127, 221 – 222; История исторической науки в СССР. Дооктябрьский период. Библиография. М., 1965. С. 323 – 324; Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. Стб. 527 – 528; Литературная энциклопедия. М., 1932. Т. 6. Стб. 721 – 723; Новый энциклопедический словарь / под общ. ред. К.К. Арсеньева. Пг., б.г. Т. 25. Стб. 473 – 474; Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. III. С. 21; Поморская энциклопедия в пяти томах. Архангельск, 2001. Т. 1. С. 235 – 236; Российская Академия наук. Персональный состав. М., 1999. Кн. 1. С. 285; Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 485 – 488; Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором Санкт-Петербургского университета И.Н. Березиным. СПб., 1874. Отд. III. Т. 1. С. 632; Советская историческая энциклопедия. М., 1965. Т. 8. Стб. 945; Эн-

циклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1896. Т. XVIII. С. 444 – 445; А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 5, 7, 11 – 15, 17 – 19, 65 – 126, 159 – 166, 299, 313, 507, 516, 522 – 527, 529, 531 – 535, 540, 544, 545, 550, 552, 555, 560, 563, 567 – 569, 574 – 576, 580 – 582, 591; *Венгеров С.А.* Источники словаря русских писателей. Пг., 1917. Т. 4. С. 122 – 124; *Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала образованности до наших дней). Изд. 2-е, совершенно перераб., илл. Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки. Пг., 1918. Т. II. С. 73; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1960. Т. IV. С. 298; *Плеханов С.* Охота за словом. Пред. акад. Б.А. Рыбакова. М., 1987; *Пыпин А.Н.* История русской этнографии. СПб., 1891. Т. II. С. 56 – 60, 70 – 73; *Ревакин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978. С. 6, 14, 62 – 64, 66, 73, 96, 109, 110, 124, 185, 231, 269, 270, 274 – 277, 279, 281, 286; *Семенов П.П.* История полувековой деятельности Императорского Русского географического общества. 1846 – 1896. СПб., 1896. Ч. I. С. 164; Ч. III. Состав. С. 64; Юбилей // Исторический вестник. 1889. Т. XXV. Январь. С. 248; Некролог // Живописная Россия. 1901. Год 1. № 4. С. 49 – 52; Исторический вестник. 1901. Т. LXXXV. Июль. С. 375 – 377; Костромской листок. 1901. № 63; Нива. 1901. № 24; Новое время. 1901. № 9068 – 9069; Природа и люди. 1901. № 34; Россия. 1901. № 767; Русская мысль. 1901. № 6; *Богданов В.В.* С.В. Максимов. К 10-летию смерти // Этнографическое обозрение. 1911. № 1 – 2; *Сементковский Р.И.* Встречи и столкновения // Русская старина. 1912. Декабрь. С. 572; *Щербакова М.И.* Мифология нации // Миф – литература – мифореставрация. Сб. статей. М.; Рязань, 2000. С. 91 – 110; *Белоруков Д.Ф.* Его имя не забыто // Красное знамя (Парфеньево). 1971. 7 октября; 1973. 31 марта; 1976. 7 октября; *Иванов А.* Островский и Максимов // Там же. 1973. 31 марта.

Арх.: ГАКО. Ф. 89. Оп. 1. Д. 821. Л. 1 – 25 об.; Ф. 121. Оп. 1. Д. 3272. Л. 2 об., 4 об.; Ф. 429. Оп. 1. Д. 101. Л. 423 об., 467 – 467 об.; Д. 108. Л. 204 об.; Д. 144. Л. 161 а.; РО ИРЛИ. Ф. 565 (48 е.х.).

МЕТЕЛКИН АЛЕКСЕЙ АФАНАСЬЕВИЧ (1811? с. Солдога Кинешемского у. – 04.04.1878, пг. Бережки Ивашевской вол.

Кинешемского у.). Сын дьячка Сретенской церкви. Выпускник Костромской духовной семинарии (1834). Священник Никольской церкви пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. (1834 – 1878).

Жена – Анна Николаевна, ур. НН. (1815 – 16.12.1876, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у.).

А.Н. ОСТРОВСКИЙ: «16 июля 1867 г., Щельково. Был в церкви» (X, 408).

Лит.: Алфавитный список священников и диаконов Костромской епархии, с показанием церквей, при которых каждый из них состоит на службе. Кострома, 1871. С. 55; *Сырцов И.Я.* 150-летие Костромской духовной семинарии (1747 – 1897 гг.). Кострома, 1897. С. 55; *Резетин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом (Кострома). 2003. № 1/2. С. 132.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 8. Л. 42 об.43; Ф. 130. Оп. 13. Д. 343. Л. 43 об. –44; Ф 200. Оп. 3. Д. 586. Л. 826 об.

МЕТЕЛКИН ИОАНН АЛЕКСЕЕВИЧ (07.09.1838, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. – 28.12.1914, г. Воронеж). Сын МЕТЕЛКИНА А.Ф. Выпускник Кинешемского духовного училища (1854) и Костромской духовной семинарии (1860). Учитель Костромского духовного училища (16.12.1861 – 16.09.1867). Дьякон Успенского собора г. Плеса Нерехтского у. (17.02.1863) и священник Спасо-Преображенского собора г. Галича (01.02.1864), Благовещенского собора г. Буя (08.08.1866) и Спасо-Преображенской церкви г. Плеса Нерехтского у. (13.10.1867) Костромской г. с преподаванием. Священник Успенского собора г. Кинешмы и законоучитель Кинешемского женского училища (14.08.1870). Священник Стефановской церкви (14.07.1871 – 22.07.1907) и учитель приюта для сирот духовного звания (11.10.1871) г. Костромы. Законоучитель костромского I Александровского приходского училища (20.04.1882 – 01.09.1898). Член Костромского епархиального училищного совета (13.09.1884), Костромского уездного комитета попечительства о народной трезвости (23.06.1901) и др. Протоиерей (06.05.1900) и кавалер всех служебных наград до ордена Св. Анны II степени включительно (14.05.1896), а также золотого наперсного креста от прихожан (01.01.1889), Библии от Святейшего Сино-

да (31.08.1892), благодарности от попечителя Московского учебного округа (01.01.1897), ордена Св. Владимира IV степени (1904) и др. Корреспондент Костромских епархиальных ведомостей.

Соч.: Речь при погребении Платона, епископа Костромского и Галичского // Кончина и погребение преосвященного Платона, епископа Костромского и Галичского. Кострома, 1877. С. 27 – 32.

Лит.: Алфавитный список священников и диаконов Костромской епархии, с показанием церквей, при которых каждый из них состоит на службе. Кострома, 1871. С. 55; Алфавитный список церквей Костромской епархии, с показанием имен, отчеств и фамилий священников и диаконов, состоящих при оных на лицо. Кострома, 1879. С. 101; Утвержденные Святейшим Правительствующим Синодом штаты приходских церквей Костромской епархии, с указанием положенного при них состава причтов и приложением руководственных правил по введению сих штатов в действие. Кострома, 1890. С. 37; *Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала образованности до наших дней). Изд. 2-е, совершенно перераб., илл. Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки. Пг., 1918. Т. II. С. 104; *Крылов И.Д.* Столетие Костромского 1-го приходского училища, им. Императора Александра I-го, благословенного. 1814 – 1914 гг. Историческая записка, составленная заведующим училищем И.Д. Крыловым. Кострома, 1914. С. 33; *Сырцов И.Я.* 150-летие Костромской духовной семинарии (1747 – 1897 гг.). Кострома, 1897. С. 71; *Красовский П.* Воспоминания о почившем отце протоиерее Стефановской церкви в г. Костроме И.А. Метелкине // Костромские епархиальные ведомости. 1915. № 24. Ч.н. С. 383 – 387; *Резетин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом (Кострома). 2003. № 1/2. С. 132.

Арх.: ГАКО. Ф. 130. Оп. 9. Д. 3216. Л. 58 об. – 60; Д. 3244. Л. 137 об. – 142 об.; Д. 3484. Л. 38 об. – 43 об., 128 об. – 130 об.; Д. 3486. Л. 78 об. – 86 об.; Д. 3534. Л. 96 об. – 103 об.; Д. 3540. Л. 96 об. – 103 об.; Д. 3691. Л. 22 об. – 23 об.; Д. 3749. Л. 129 об. – 133 об.; Оп. 11. Д. 1883. Л. 76 об. – 79 об.; Ф 200. Оп. 3. Д. 586. Л. 826 об.; Ф. 407. Оп. 1. Д. 343. Л. 6 об. – 7; Ф. 432. Оп. 1. Д. 2082. Л. 218 об. – 219; Д. 2343. Л. 31 – 32; Д. 2397. Л. 7 – 8; Д. 2466. Л. 38 – 41, 125 – 127.

МИНДОВСКИЙ СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ (1829, с. Новая Гольчиха Тезинской вол. Кинешемского у. – не ранее 1894).

Сын кинешемского купца 2 гильдии Миндовского Дмитрия Ивановича (1802 – не ранее 1850). Владелец бумагопрядильной фабрики с. Новая Гольчиха Тезинской вол. Кинешемского у. (13000 руб. год/об. и 275 раб.). Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1877 – 1879).

Лит.: Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 11; Указатель фабрик и заводов Европейской России. СПб., 1894. С. 51.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 556. Л. 263 об. – 264; Д. 624. Л. 4 об. – 5; Д. 812. Л. 4 об. – 5;

МИХАЙЛОВ ИГНАТИЙ (? – ?). Крестьянин д. Маркуши Ивашевской вол. Кинешемского у. Отец ИГНАТЬЕВА ОСИПА (XII, 505).

МИХИН САВЕЛ ФЕДОРОВИЧ (1772, г. Любим Ярославской пр. Московского у. – 1851, г. Кострома). Костромской купец 2 гильдии (1850). Возможный прототип Савела Прокофьевича Дикого из «Грозы» А.Н. ОСТРОВСКОГО.

Жена – НН.

Дети: Анна (1803 – не ранее 1850), замужем за костромским купцом 2 гильдии Рыльцовым Александром Николаевичем (1797 – не ранее 1852), Мария (1810 – не ранее 1834), замужем за костромским купцом 2 гильдии Солодовниковым Геннадием Андреевичем (1805?–26.03.1835), и Иван (16.02.1816–05.06.1896).

Арх.: ГАКО. Ф. 176. Оп. 1. Д. 1071. Л. 1 – 5; Ф. 200. Б/ш. Д. 1434. Л. 8 об.; Д. 2425. Л. 33 об. – 34; ГАЯО. Ф. 1186 (21 е.х.).

МОЛЧАНОВА НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА (20.10.1817. г. Ярославль – 21.03.1889, с. Покровское Кинешемского у.). Дочь отставного подпоручика Молчанова Николая Васильевича (? – ?) и Александры Степановны, ур. Балакиревой (? – 21.12.1831). Владелица ус. Покровское Кинешемского у. Возможный прототип Меропии Давыдовны Мурзавецкой из «Волков и овец» А.Н. ОСТРОВСКОГО.

- Лит.:** *Бочков В., Григоров А.* Вокруг Щелькова. Ярославль, 1972. С. 39; *Ревакин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978. С. 151, 171, 172.
- Арх.:** ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 178. Л. 82 об., 84; Ф. 85. Оп. 1. Д. 448. Л. 1–4; Ф. 119. Оп. 1. Д. 4102(+); Ф. 121. Оп. 1. Д. 1055. Л. 17 об.; Ф. 340. Оп. 2. Д. 827. Л. 1–21; Д. 829. Л. 1–41 об.

МОРОКИН АЛЕКСАНДР ФЕДОРОВИЧ (1836, с. Новая Гольчиха Тезинской вол. Кинешемского у. – 05.02.1911, там же). Сын кинешемского купца 2 гильдии Морокина Федора Ивановича (02.02.1816 – 30.08.1880). Владелец бумагопрядильной и ткацкой фабрик с. Новая Гольчиха Тезинской вол. Кинешемского у. (1866; 1894 – 175 руб. год/об., 268 стан. и 347 раб.). Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1877 – 1898). Издатель произведений уроженца с. Воронья Костромского у. Осокина Ивана Дмитриевича (1845 – 190?) (Ярославль, 1888 и М., 1902). Корреспондент «Гражданина» (1885 – 1888), «Руси» (1883 – 1884), «Русского дела» (1888), «Русского обозрения» (1892 – 1894), «Современных известий» (1885 – 1887) и др. Дядя МОРОКИНА В.И.

Жена – Татьяна Герасимовна, ур. Разоренова (1837 – ?). Дочь кинешемского купца 1 гильдии Разоренова Герасима Дмитриевича (1808 – 31.08.1893).

Дети: Сергей (1862 – ?) и Дмитрий (1879 – ?).

Соч.: Сборник статей. М., 1888; М., 1907; Наша фабрично-заводская промышленность и ее недоброжелатели перед судом правды. М., 1894 (соавт. с Красильниковым К.С.); Поездка в Крым. М., 1901; Поездка в Крым и Константинополь. М., 1907; Поездка по Волге, Кавказу и морям Черному и Каспийскому. М., 1908; От издателя // Стихотворения крестьянина И.Д. Осокина. М., 1902. С. V – X; Из Вичуги // Русское обозрение. 1892. Т. IV. Декабрь. С. 949; 1893. Т. II. Март. С. 504; Т. III. Май. С. 424; 1894. Т. I. Январь. С. 444; Голос единоверца // Русь. 1883. № 24.

Лит.: Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. I. С. 576; Сборник постановлений Кинешемского очередного уездного земского собрания сессии с 3 по 6 июня 1891 года и отчет уездной земской управы за 1890 год. Кострома, 1891. С. 3; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в те-

чение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 12; *Фабрично-заводские предприятия Российской Империи*. СПб., 1914. К-449; *Венгеров С.А.* Источники словаря русских писателей. Пг., 1917. Т. 4. С. 420, 421; *Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала образованности до наших дней). Изд. 2-е, совершенно перераб., илл. Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки. Пг., 1918. Т. II. С. 132; *Пирогов В.Г.* Очерки фабрик Костромской губернии. Кострома, 1884. С. 48 - 49.

Арх.: ГАКО. Ф. 161. Оп. 1. Д. 424. Л. 131; Ф. 200. Оп. 3. Д. 642. Л. 10 об. – 11; Д. 812. Л. 5 об.; Оп. 6. Д. 2520. Л. 162 об.; Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 31. Л. 1; Ф. 340. Оп. 2. Д. 1805. Л. 1 – 6; Оп. 3. Д. 2795. Л. 1 – 51;

МОРОКИН ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ (1842, с. Новая Гольчиха Тезинской вол. Кинешемского у. – ?). Сын кинешемского купца 2 гильдии Морокина Ивана Ивановича (1820 – не ранее 1850). Совладелец бумагопрядильной фабрики с. Новая Гольчиха Тезинской вол. Кинешемского у. Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1874 – 1876). Племянник **МОРОКИНА А.Ф.**

Лит.: Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 10; *Указатель фабрик и заводов Европейской России*. СПб., 1894. С. 51.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 624. Л. 2 об. – 3; Д. 812. Л. 3 об. – 4.

МУРАВЬЕВ ВАЛЕРИАН НИКОЛАЕВИЧ (14.08.1811, с. Малый Теребонь, Новгородского у. Новгородской г. – 16.11.1869, г. М.). Сын сенатора (1827) Муравьева Николая Назарьевича (14.10.1775 – 23.01.1845) и Екатерины Николаевны, ур. Мордвиновой (29.04.1791 – 24.04.1819). Ярославский вице-губернатор (28.08.1848 – 15.06.1850). Помощник попечителя Московского учебного округа (15.06.1850 – 28.02.1852). Костромской (28.02.1852 – 10.04.1853), Олонецкий (10.04.1853 – 30.11.1856) и Псковский (30.11.1856 – 19.02.1864) гражданский губернатор. Сенатор (19.02.1864). Похоронен в Новодевичьем монастыре.

1-я жена – Софья Григорьевна, ур. Гежелинская (17.09.1828 – 19.11.1850).

Сын – Николай (27.09.1850 – 01.12.1908).

2-я жена (с 05.02.1860) – Надежда Федоровна, ур. Миркович (27.09.1838 – 14.06.1888). Дочь генерала от инфантерии Миркович Федора Яковлевича (25.11.1789 – 06.05.1866) и Амалии Николаевны, ур. Бодиско (03.07.1799 – 03.02.1857).

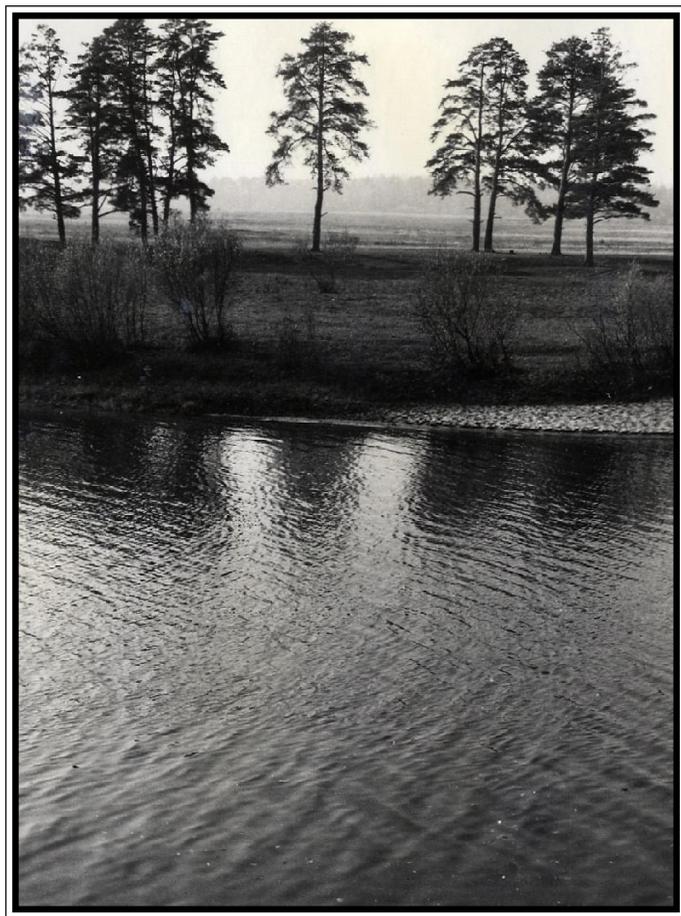
Деги: Валериан (1861 – ?), Александр (1864 – 16.04.1902), Михаил (08.08.1864 – 22.06.1866) и дочь.

А.Н. ОСТРОВСКИЙ: «Ревностный попечитель, забредя однажды не в овчарню, а в Университетскую библиотеку, окинул орлиным взором а' la l'empereur все шкафы: “Это что за беспорядок – поставьте книги в порядке, и малые к малым, а большие к большим, да и на кой черт вы даете студентам книги, из середины шкапа, пусть начинают брать с краев, небось ведь не перечитают всего”. Ревностного поборника просвещения перевели в Кострому губернатором...» (А.Н. ОСТРОВСКИЙ в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 131).

Лит.: Губернии Российской империи. История и руководители. 1708 – 1917. М. 2003. С. 143, 198, 234, 342; Московский некрополь. СПб., 1908. Т. II. С. 29; Служение Отечеству. Руководители Костромской губернии и области, 1778 – 2008 гг.: Историко-биографические очерки. Кострома, 2009. С. 61 – 62; Список военным генерал-губернаторам, генерал-губернаторам, начальникам областей, градоначальникам, губернским и областным предводителям дворянства и вице-губернаторам. Состояние чинов и должностей показано по 2 сентября 1858. СПб., 1858. С. 19; Список военным генерал-губернаторам, генерал-губернаторам, начальникам областей, градоначальникам, губернским и областным предводителям дворянства и вице-губернаторам. Состояние чинов и должностей показано по 1 марта 1860. СПб., 1860. С. 18; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1897. Т. XX. С. 196; А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 131; *Аксаков И.С.* Письма к родным. 1849 – 1856. М., 1994. С. 533; *Долгоруков П.В.* Петербургские очерки. М., 1992. С. 312 – 314; *Лобанов-Ростовский А.Б.* Русская родословная книга. Изд. 2-е. СПб., 1895. Т. I. С. 415; *Лысенко Л.Н.* Губернаторы и генерал-губернаторы Российской Империи (XVIII – нач. XX в.). Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. С. 299, 315; *Туркестанов Н.* Губернаторские списки. 1797 – 1861. М.,

1894. С. 24, 30, 37; *Старожил* [Волков А.М.] Сошедший со сцены жизни // *Костромская жизнь*. 1914. № 10 – 11.

Арх.: ГАРФ. Ф. 109. 1-й эксп. Оп. 27, 1852 г. Д. 289. Л. 1–22 об.; ЦГИА СПб. Ф. 995 (213 е.х.).



ПАМЯТИ Л. А. РОЗАНОВОЙ



ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О Л.А. РОЗАНОВОЙ

Живешь, живешь на свете, и кажется, что всегда тебя будут окружать знакомые люди, всегда в сентябре будут Щелыковские чтения. Ведь не задумываешься, что годы идут, люди стареют и уходят. Вот так неожиданно, хотя человеку было уже за восемьдесят лет – чего неожиданного, но все равно *вдруг* узнаю, что умерла Людмила Анатольевна Розанова. По-моему, последние два года она уже не приезжала на чтения, все понимали – возраст, но знали, что по-прежнему живет в городе Иваново, ездит в Шую, то есть дышит-работает. И вдруг – уже нет! До сознания опять же вдруг доходит, что никогда больше не увидишь этих чуть выцветших, больших и очень выразительных голубых глаз, то серьезных, то смешливых, то ироничных. Никогда – равнодушных. Как-то умела Людмила Анатольевна через глаза преодолевать возраст. А познакомил нас вовсе не А.Н. Островский.

Первый раз я увидела Л.А. Розанову, будучи еще студенткой, в 1973 или 1974 году. Она почему-то читала нам лекцию о Некрасове. Как сейчас помню, выкатился на кафедру маленький колобок неопределенного возраста, укутанный в серый пуховый платок и что-то долго нудил. Никакого впечатления, особенно после ярких лекций тогда еще доцента Ю.В. Лебедева.

Наша следующая встреча с Людмилой Анатольевной произошла в конце 1980-х годов. Я к тому уже защитила кандидатскую диссертацию по ранней драматургии Э. Олби, преподавала на филологическом факультете зарубежную литературу. А кафедра в основном состояла из тех, кто занимался русской литературой. Институт носил имя Некрасова, зав. кафедрой занимался изучением творчества поэта. По этим ли соображением или по другим, не помню, но Некрасов был выбран общей кафедральной темой. И мне было велено тоже заниматься Некрасовым. Нет худа без добра: я узнала, что Некрасов писал водевили, был не чужд театру. Со всеми своими мыслями на этот предмет я стала ездить в Ярославль на ежегодные Некрасовские конференции. Драматургическая секция всегда была малочисленной, никто из мэтров тогдашнего некрасове-

дения драматургией писателя специально не занимался. Мы варились в собственном соку, может быть, слегка завидуя обширности секции, посвященной поэзии Некрасова. Не помню, как и почему я стала перечитывать «Кому на Руси жить хорошо», но вряд ли из желания попасть в секцию поэзии. И вдруг я открыла для себя *Пролог* в этой поэме. Меня буквально заворожил некрасовский текст, и я написала обширную статью. С легким подрагиванием внутри вышла читать свой доклад перед довольно многолюдной аудиторией, впереди сидят мэтры, среди них – Л.А. Розанова. В перерыве совершенно неожиданно ко мне подошла Людмила Анатольевна и предложила пойти к ней писать докторскую диссертацию по Некрасову. Я в корректной форме отказалась, сославшись на то, что я зарубежник. Но подлинная причина отказа была другой: Некрасов никогда не был близким мне писателем, да и сама Людмила Анатольевна в те времена вызывала мало сочувствия.

Тем неожиданнее была бандероль, пришедшая из Иванова, подписанная правильным почерком Людмилы Анатольевны. Она прислала мне книги, которые могли бы сгодиться для доработки доклада при подготовке к публикации. До сих пор помню те чувства, которые пережила: и благодарность, и неловкость, и какое-то замешательство. Я ей позвонила, поблагодарила, так завязались человечески добрые отношения. Как-то на конференции в Иванове Людмила Анатольевна вдруг разоткровенничалась, оказалось, что в доме у нее нет лада, все чужие. Было видно, что она глубоко страдает от этого. Вернувшись домой, я решила предложить ей приобрести собаку, которая их всех наверняка объединит. У знакомой были щенки пуделя, один из них и уехал жить в дом Людмилы Анатольевны. Прошло некоторое время, она мне звонит, голос почти звонкий: все хорошо, все любят щенка и друг друга. Я была рада за нее и ее близких. Мы окончательно подружились.

А потом было Щелыково, где мы регулярно встречались с 2001 года по 2007 год на конференциях, проходивших в сентябре. Не могу сказать, что как ученый Людмила Анатольевна была близким мне человеком, но ее доклады и статьи отличались филологической добротностью, фактологичностью. Приводимым Розано-

вой фактам можно было всегда доверять в силу той дотошливости, скрупулезности, с которыми она проверяла и перепроверяла информацию. За эти семь лет она прочитала доклады, содержание которых в немалой степени определялось архивными материалами, новой проблематикой: А.Н. Островский. Продолжение жизни (Из архивохранилищ Ивановской области) (2001); «Снегурочка» А.Н. Островского и аналогичный ряд произведений в русской литературе (2002); Еще недочитанный А.Н. Островский в движении культуры Верхневолжья (2003); О философском значении пейзажей в микромире пьесы «Снегурочка» (2004); Европейцы, их нравы, порядки, образ жизни в восприятии Островского-путешественника (2005); Фантастические начала и персонажи в текстах произведений А.Н. Островского (2006); О фантастических рассказах как «малом жанре» в составе драматических произведений А.Н. Островского (2007).

Доклады Л.А. Розанова читала бесстрастно, словно специально сухогато, на вопросы отвечала четко с одной особенностью, повторяя некоторые слова. Очень любила сама задавать вопросы, которые всегда отличались ясностью формулировок в сочетании с живым интересом к услышанному. Людмиле Анатольевне было абсолютно чуждо стремление, часто встречающееся на конференциях, когда вопрос задается не ради ответа, а ради того, что классик советской литературы замечательно определил – «образованность свою показать хотят». Людмила Анатольевна с самым живым интересом слушала доклады, высказывала свое мнение об услышанном, подчас весьма жестко, но никогда – обидно. Любила и умела поспорить. Она внимательно прочитывала статьи в сборниках «Щельковских чтений», не раз делилась своими впечатлениями. Кажется, одна из немногих читала все, что публиковалось в сборниках. В ней как в ученом жил дух академизма, который мне слегка напоминал советские издания 1930-х годов в серии «Academia» с их подробностью в комментариях, основательностью в подготовке текстов.

Но она никогда не оставляла впечатления «засушенности», тем паче – ученой значительности. В общении Людмила Анатольевна

была очень живым собеседником, ее все интересовало и в быту, и в науке. А каким она была дивным рассказчиком! Сочный язык, композиционная продуманность рассказа вызывали в слушателях массу эмоций. Она знала, что рассказывает хорошо, потому любила народ «потешить» и сама радовалась, хитро-зорко поглядывая то на одного, то на другого.

В год 80-летия Л.А. Розановой (а было это в 2005 году) щельковцы сочинили в ее честь замечательную программу и представили ее на открытой террасе Голубого дома: поздравления, песни, шутки звучали очень искренне. Теплые слова говорили и участники конференции. Людмила Анатольевна сидела счастливая, с легким румянцем на щеках, в светящихся глазах плескалась радость, а на плечах лежала подаренная шаль-паутинка белого цвета. Еще по-летнему теплое сентябрьское солнце заливало террасу. И казалось, что жизни конца не будет.

Помимо усадьбы Щельково, наши пути пересекались еще в Шуе, куда я ездила в педагогический университет в качестве председателя выпускных экзаменов. Людмилу Анатольевну университет приютил в 2002 году, когда она оказалась «лишней» на созданной ею когда-то кафедре в Ивановском государственном университете. Думаю, что основной состав этой кафедры – ученики профессора Л.А. Розановой. История старая, как мир, в котором мы живем. Слава Богу, нашелся университет, ректор которого пригласил ее на работу. Так Л.А. Розанова стала профессором Шуйского педагогического университета, преподавала, руководила дипломными и диссертационными сочинениями до смерти в ноябре 2010 года. Но представьте, каково в далеко не юном возрасте ездить на работу за 40 километров! Конечно, можно сказать, что, дескать, могла бы и не работать, сидеть дома. Но интеллектуальный труд отличается от всякого другого, интеллект не знает возраста, пока человек пребывает в сознании. Прибавьте к этому выработавшуюся привычку делиться своими знаниями и получите ответ, почему и зачем ездила. Ректорат выделил доктору филологических наук, профессору Л.А. Розановой комнату в общежитии, в которой она жила, приезжая на занятия. Здесь мы

с ней и встречались, пили чай и разговаривали, разговаривали... Как-то поделилась, что стала читать религиозную литературу, что Островский открылся по-новому.

Когда в Шуйском педагогическом университете открыли диссертационный совет, мы с Людмилой Анатольевной вошли в его состав. Хорошо помню, как приезжаю, кажется, на одно из первых заседаний. Рядом с собой обнаруживаю папку с надписью «Л.А. Розанова», мы должны были сидеть рядом. Жду – сейчас вот-вот появится. Нет и нет, спрашиваю, где, и узнаю, что не приедет, чувствует себя не очень хорошо. Так эта папка рядом и пролежала, напоминая о Людмиле Анатольевне.

А потом было известие о смерти... Почему-то вспомнились последние слова Ларисы из «Бесприданницы» Островского: «Живите, живите все! Вам надо жить, а мне надо... умереть... Я ни на кого не жалею... вы все хорошие люди... я вас всех... всех люблю...» Уходя, всех простить и благословить жизнь – так поступают лучшие героини Островского. Возможно, и тому, кто долгие годы вчитывался в слова драматурга, их смысл вовсе не чужд.

Ирина Едошина



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агаева Ирина Владимировна – зав. отделом ГУК ТО «Тулского областного историко-архитектурного и литературного музея»

Балашова Ирина Александровна – доктор филол. наук, профессор Южного федерального университета (Ростов)

Белогова Валерия Юрьевна – канд. филол. наук, доцент Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского

Вакулин Валентин Алексеевич – кандидат искусствоведения, зав. отделом Музея-заповедника «Щельково»

Войтова Галина Викторовна – ст. научный сотрудник ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Едошина Ирина Анатольевна – доктор культурологии, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Зырянов Олег Васильевич – доктор филол. наук, профессор Уральского государственного университета (Екатеринбург)

Исакова Ирина Николаевна – канд. филол. наук, преподаватель МГУ им. М.В. Ломоносова

Кошелев Вячеслав Анатольевич – доктор филол. наук, профессор Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого

Лебедев Юрий Владимирович – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Мильдон Валерий Ильич – доктор филол. наук, профессор ВГИК им. С.А. Герасимова

Мосалева Галина Владимировна – доктор филол. наук, профессор Удмуртского государственного университета (Ижевск)

Орлова Галина Игоревна – кандидат культурологии, директор Музея-заповедника «Щельково»

Павлов Александр Вячеславович – канд. филол. наук, доцент Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Резепин Павел Петрович – краевед

Семенова Наталья Валерьевна – аспирант, ст. преподаватель Санкт-Петербургского университета, сотрудник ИРЛИ (Пушкинский дом).

Тамаев Павел Михайлович – доктор филол. наук, доцент Ивановского государственного университета

Тихомиров Владимир Васильевич – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Тугарина Нина Семеновна – зам. директора Музея-заповедника «Щельково»

Чернец Лилия Валентиновна – доктор филол. наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова

СОДЕРЖАНИЕ

К ЮБИЛЕЮ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО

И.А. Едошина

«Гроза» А.Н. Островского на сцене: контексты и смыслы
(премьерный спектакль 16 ноября 1859 года в Малом театре) 5

О.В. Зырянов

«Гроза» А.Н. Островского в свете исторической поэтики
(к вопросу о гендерном аспекте трагедийной коллизии) 24

ПОЭТИКА ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО

Ю.В. Лебедев

Генетические корни драматургической системы А.Н. Островского ... 37

Г.В. Мосалева

Храмовое пространство в драматургии А.Н. Островского 47

Л.В. Чернец

О роли интриги в пьесах А.Н. Островского 60

А.В. Павлов

Модель сказочного мира в трилогии о Бальзаминове 70

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

В.В. Тихомиров

Творчество А.Н. Островского и натуральная школа
в русской литературе 1840-х – 1850-х годов 81

В.А. Вакулин

Островский и Гоголь: приближения и отталкивания 87

Н.К. Ильина

Утерянный перевод А.Н. Островского (феерия «Белая роза») 98

П.М. Тамаев

Драматургия А.А. Потехина 1860-х годов:
поиски, творческий результат (статья первая) 113

П.П. Резепин

Писатели Максимовы и Потехины (компендиум) 126

ДРАМАТУРГИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В.А. Кошелев

Мир русской усадьбы в драмах Островского 145

<i>В.И. Мильдон</i>	
Бессмертный муж (о соотношении мужского и женского в драмах Островского)	157
<i>Н.С. Тугарина</i>	
Костюм и его цветовые детали в пьесах А.Н. Островского	162
<i>И.Н. Исакова</i>	
Антропонимы в социально-бытовых пьесах А.Н. Островского ...	171
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМАТУРГИИ	
А.Н. ОСТРОВСКОГО В ТЕАТРЕ И КИНО	
<i>И.А. Балашова</i>	
А.Н. Островский как классик русской литературы в новых кинопостановках	185
<i>Н.В. Семенова</i>	
«Назад к Островскому»: преемственность или полемика (на материале пьес конца 1920-х – 1930-х годов)	195
<i>И.В. Агаева</i>	
Спектакли по пьесам А.Н. Островского в постановке П.И. Слюсарева	209
IN MEMORIAM	
<i>Г.И. Орлова</i>	223
Семейный некрополь Островских	223
<i>Г.В. Войтова</i>	
Материалы о жизни и творчестве А.Н. Островского в собрании А.А. Бахрушина и выставка к 100-летию со дня рождения драматурга в Театральном музее	238
А.Н. ОСТРОВСКИЙ НА КОСТРОМСКОЙ ЗЕМЛЕ	
<i>П.П. Резепин</i>	
А.Н. Островский и его костромское окружение. Материалы для биобиблиографического словаря. Литеры Л-М	251
ПАМЯТИ Л.А. РОЗАНОВОЙ	
Из воспоминаний о Л.А. Розановой	267

Научное издание

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2009

А.Н. Островский и русская драматургия

Сборник статей

Научный редактор, составитель
Едошина Ирина Анатольевна

Редактор	Г.И. Орлова
Корректор	Н.Б. Рачкова
Компьютерная верстка	А.Н. Коврижных, Е.Н. Сухаревой

Подписано в печать 17.03.2011

Формат 60х90/16

Уч.-изд. л. 12,2

Тираж 500

Изд. № 94

При перепечатке ссылка обязательна

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
156961, г. Кострома, ул. 1 Мая, д. 14

ФГУК Государственный мемориальный
и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково»

Издание отпечатано студией оперативной полиграфии «Авантитул»
156013, Кострома, пр. Мира, 51, офис 19. Тел. (4942) 55-28-62