

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение
культуры «Государственный мемориальный и природный
музей-заповедник А.Н. Островского "Щелыково"»
Межрегиональный научный центр по изучению и сохранению
творческого наследия В.В. Розанова и П.А. Флоренского
Костромского государственного университета
им. Н.А. Некрасова

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2012

ПРОБЛЕМЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А.Н. ОСТРОВСКОГО

Сборник статей

2013

УДК 8Р1
ББК 83.3Р
Щ469

Печатается по решению Ученого совета Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково»

Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского: сборник статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома : Авантитул, 2013. – 312 с.

ISBN 978-5-98342-171-4

В сборнике статей «Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского» представлены работы ученых, краеведов, работников музеев, в которых рассматриваются разные аспекты творческой деятельности драматурга: поэтика его пьес, контекстные взаимосвязи, вопросы лингвистики. Особое место занимают вопросы, связанные с фондовым хранением материалов об Островском и его личных вещей в коллекции музея-заповедника «Щельково».

Сборник предназначен для исследователей, а также для всех тех, кто интересуется отечественной культурой

ББК 83.3Р

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

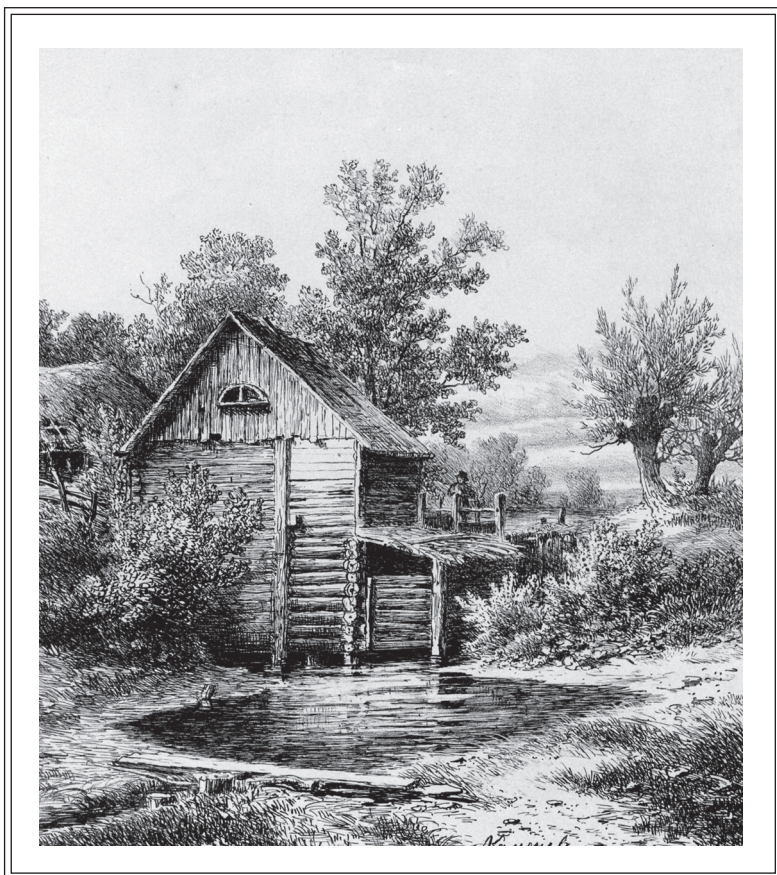
© И.А. Едошина, составление,
научная редакция, 2013

© Музей-заповедник «Щельково», 2013

© МНЦ КГУ им. Н.А. Некрасова, 2013

© Авантитул, 2013

ISBN 978-5-98342-171-4



К БИОГРАФИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО



В жизни почти каждого человека, кроме выдающихся событий и обстоятельств, решающих судьбу его или, по крайней мере, имеющих влияние на будущность, бываюи странные случайности...

Александр Островский

**С.Н. КАЙДАШ-
ЛАКШИНА**

**Тайны жизни Агафьи
Ивановны Ивановой,
первой жены Островского**

6 марта 2012 года исполнилось 145 лет со дня смерти Агафьи Ивановны – первой жены Островского (1867). Они прожили вместе 20 лет – может быть, самых трудных, мучительных, но и самых счастливых. Это были годы становления писателя, его первых блестящих успехов, признания и вместе с тем мучительной нужды, борьбы за жизнь. Но удивительно то, что до самого последнего времени мы не знали даже фамилии Агафьи Ивановны: все будто чьей-то невидимой рукой было стерто и уничтожено.

От Агафьи Ивановны не сохранилось никаких бумаг, кроме случайно уцелевших немногих писем, нет даже свидетельства о смерти¹.

От А.Н. Островского Агафья Ивановна родила четверых детей – имена двух нам неизвестны, как неизвестны даты их рождения и смерти. Только старший сын Алексей, не имевший фамилии отца (Александров) на несколько лет пережил мать. Разумеется, не сохранилось и никакого изображения жены драматурга.

Как известно, почти все письма Александра Николаевича к своему брату Михаилу, с которым он был очень откровенен и всю жизнь вел интенсивную переписку, пропали. Письма Михаила к брату целы – их около 400. Невозможно сомневаться в том, что А.Н. Островский подробно описал брату и Агафью Ивановну, и то, как они познакомились, сблизились и стали необходимы друг другу.

Из всех жен русских писателей XIX века только у Агафьи Ивановны не сохранилось даже фамилии. Поэтому свои поиски я решила начать с газет. Зная дату смерти

Агафья Ивановны, я стала просматривать московские газеты начала марта 1867 года, надеясь, что в них будет какое-нибудь извещение, самый скромный некролог. Однако мои ожидания не оправдались.

«Московская медицинская газета», «Москва» – газета политическая, экономическая и литературная (редактор И. Аксаков), «Московские губернские ведомости», «Русский» – газета политическая и литературная (издатель М.П. Погодин), театральная газета «Антракт», «Русские ведомости» – нигде не было ни одной строки о гражданской жене Островского.

Почему Агафья Ивановна в течение 20 лет оставалась невенчанной женой драматурга, то есть не состояла с ним в официальном браке, до сих пор остается тайной и загадкой их совместной жизни? Существует письмо внучки драматурга М.М. Шателен исследователю творчества Островского А.И. Ревякину, где она причину неоформленного брака его с первой женой видит в ней самой: «Она не соглашалась на “законный” брак, чтобы не мешать ему, не осложнять взаимоотношений с его родными. Кроме того, она считала, что она, “простая женщина”, ему “не пара”. Поясняя и соглашаясь с высказанным мнением, Ревякин, автор единственной статьи об Агафье Ивановне, пишет: «Стесняясь своей “простоты”, Агафья Ивановна ни в какие общественные собрания (в купеческий или дворянский клуб, в театры) не выезжала, всегда хоронилась от мало знакомых людей, навещавших драматурга. Она появлялась и во всей своей непосредственности раскрывалась лишь перед ближайшими друзьями Островского»². Однако с этим трудно согласиться.

Невенчаннные, и следовательно, не состоящие в официальном браке, Островский и Агафья Ивановна, даже, если бы захотели, не смогли бы появиться ни в театрах, ни в купеческом или дворянском клубах, ни у графини Ростопчиной, где часто бывал драматург, без публичного скандала. В клубы же женщины допускались большей частью лишь на балы и торжественные обеды. То, что о смерти Агафьи

Ивановны не упомянули московские газеты, где печатались извещения о кончине чиновников и купцов, дворян и богатых мещан и их супруг, доказывает, что она, по существу, не имела никаких прав считаться в общественном мнении женщиной, близкой к жизни Островского.

Сомнительно, чтобы Агафья Ивановна считала себя «не парой» Островскому. Знаменитый «неравный брак» крепостной актрисы Параша (Прасковья) Ковалевой-Жемчужовой с графом Шереметевым, самым богатым землевладельцем в начале XIX века, был известен всей России. И вряд ли Параша, венчаясь со своим хозяином по личному дозволению царя, чувствовала себя большей парой ему, чем Агафья Ивановна, которую любили и почитали все друзья писателя, включая будущего строгого министра – его брата Михаила. Может быть, не случайно, что героиню своей пьесы «Горячее сердце» (1869), написанной вскоре после смерти Агафьи Ивановны, Островский назвал Парашей. В.Я. Лакшин считал, что это имя для автора «рифмовалось с именем Гаши, Агафьи Ивановны, умершей незадолго в 1867 году, первой жены Островского... Можно предположить, что Параша – это и воспоминание о ней, о ее молодых годах – род запоздалой эпитафии. Роль Параша не слишком получалась на сцене. Возможно, виною тому поэтико-риторический налет, лежащий на этом образе, чрезмерная идеальность, что ли, характера героини, народно-песенный склад ее речи, парящий над стихией густого быта»³. В.Я. Лакшин высказал предположение, что вторая жена драматурга Марья Васильевна «подвергла селекции» часть архива, связанную с Агафьей Ивановной, как «неприятное напоминание о прошлой жизни Островского»⁴. Он писал о состоянии его после смерти Агафьи Ивановны: «Похоронив ее, Островский горевал безутешно. Теперь, когда ничего нельзя было поправить, еще яснее открылось ему, как крепко душевно связан он был с этой женщиной. Весь мир его дома, его бедственную молодость, его счастливые труды, его дружеский круг, его первые удачи и невзгоды – все она с ним делила. За открытый, прямой нрав друзья про-

звали ее Марфой Посадницей. Но была в ней и такая бездна бескорыстной, кроткой, материнской и женской любви к нему, что горло перехватывало при одном воспоминании»⁵.

Марфой Посадницей назвал Агафью Ивановну С.В. Максимова, писатель и этнограф, близкий приятель драматурга. Ему же принадлежат слова о ней как «первой спутнице его жизни в суровой нужде, в борьбе с лишениями». Он пишет: «Агафья Ивановна, простая по происхождению, очень умная от природы и сердечная по отношению ко всем окружавшим Александра Николаевича в первые годы его литературной деятельности, поставила себя так, что мы не только глубоко уважали ее, но и сердечно любили». Он же утверждает, что она хорошо понимала не только мещанскую жизнь со всеми ее нравами, обычаями, языком: «Хорошо понимала она и московскую купеческую жизнь, в ее частностях, чем, несомненно, во многом послужила своему избраннику. Он сам не только не чуждался ее мнений и отзывов, но охотно шел к ним навстречу, прислушливо советовался и многое исправлял после того, как написанное прочитывал в ее присутствии, и когда она сама успевала выслушать разноречивые мнения разнообразных слушателей. Большую долю участия и влияния приписывают ей вероятные слухи при создании комедии “Свои люди – сочтемся!”, по крайней мере относительно фабулы и ее внешней обстановки. Сколь ни опасно решать подобные неуловимые вопросы положительным образом с полной вероятностью впасть в грубые ошибки, тем не менее влияние на Александра Николаевича этой прекрасной и выдающейся личности – типичной представительницы коренной русской женщины идеального образца – было и бесспорно и благотворно»⁶.

Поразительное признание С.В. Максимова заставляет нас многое пересмотреть: например, мнение, что Островский не только на службе в суде черпал свои находки в языке и сюжетах пьес. Агафья Ивановна влияла на Островского и помогала ему, нисколько не робея высказывать прилюдно свое отношение к прочитанному им! Участвовала в обсуждении пьес не наедине с Александром Никола-

евичем, а среди его друзей! Обращают на себя внимание и слова Максимова об Островском как «избраннике» Агафьи Ивановны. Пожалуй, никто из жен русских писателей не получал столь высоких слов признания заслуг и никто не имел столь несправедливо несчастной судьбы.

Все вспоминаявшие жену драматурга отмечают необычайные способности Агафьи Ивановны как хозяйки, которая при скудости средств создавала в доме уют, тепло и ощущение достатка. Максимов пишет: «Нижний этаж дома отдавался жильцам, а сам хозяин ютился сначала и долгое время наверху. Борьба с нуждой велась незримо для посторонних глаз, но ясна была для окружающих, а от близких и доверенных лиц в крайних случаях и не скрывалась». Но «ее искусному хлопотливому уряду обязана была семейная обстановка нашего знаменитого драматурга тем, что, при ограниченных материальных средствах, в простоте жизни было довольство быта. Все, что было в печи, становилось на стол с шутливыми приветами, с ласковыми приговорами»⁷. Максимов рассказывает, что Агафья Ивановна обладала жизнерадостным и общительным характером: «Беззаботное и неиссякаемое веселье поддерживалось ее деятельным участием: она прелестным голосом превосходно пела русские песни, которых знала великое множество»⁸.

Ссылаясь на друзей Островского, об Агафье Ивановне также пишет П.Д. Боборыкин: «Ей он – по уверению этих приятелей – был многим обязан по части знания быта и, главное, языка, разговоров, бесчисленных оттенков юмора и красноречия обитателей тех московских урочищ»⁹. А.Ф. Писемский, Ф.А. Бурдин, С.И. Турбин, П.И. Якушкин, Т.И. Филиппов в своих письмах к Островскому неизменно приветствовали Агафью Ивановну, не говоря о брате Михаиле. Все были благодарны ей за гостеприимство и заботу. Когда она слегла, все соболезновали Островскому.

С Агафьей Ивановной познакомился и Лев Толстой, который говорил в старости об Островском: «Я его за то выбрал и предложил ему на ты, что он самостоятельный, простой, и жена его простая»¹⁰.

Как известно, отец драматурга был решительно против сближения сына с мещанкой Агафьей Ивановной и лишил его за это материальной поддержки. Однако он умер 22 февраля 1853 года, но и после его смерти Александр Николаевич не сочетался законным браком с Агафьей Ивановной. Почему? Об этом можно лишь строить догадки.

Месяцем раньше смерти отца 14 января 1853 года на московской сцене Малого театра в спектакле «Не в свои сани не садись» – первой поставленной пьесе драматурга – прогремела актриса Любовь Павловна Косицкая-Никулина. «Вся Москва бегала смотреть на Косицкую в “Не свои сани не садись”, – вспоминал П.Д. Боборыкин.

Знакомство Островского с актрисой состоялось давно. Как и Агафья Ивановна, она знала множество русских народных песен и прекрасно пела их, аккомпанируя себе на гитаре. Увлечение Островского Косицкой, видимо, вызревало исподволь и вспыхнуло глубокой страстью. Премьера «Грозы» с Косицкой в роли Катерины в 1859 году имела оглушительный успех. Но вскоре произошел личный разрыв: актриса влюбилась в своего поклонника купчика Соколова, который засыпал ее цветами и дорогими подарками, и написала прощальное письмо Островскому.

Не зря друзья называли Агафью Ивановну Марфой Посадницей, как известно, потерявшей в жизни все (при завоевании Великого Новгорода Иваном III в 1470-е годы). Она знала о чувстве А.Н. Островского к Косицкой, но душевные муки перенесла стоически и не потеряла ни уважения, ни нежного к себе отношения мужа. Знала она и о скоро возникшей у него связи с молоденькой актрисой Малого театра – Марией Васильевной Васильевой-Бахметьевой, и о двух родившихся у них детях. Все это ей пришлось пережить, но силы ее оставили. Когда Агафья Ивановна слегла, Островский не отходил от ее постели. Она скончалась 6 марта 1867 года, а через год умерла и Косицкая, в нищете, обобранная и брошенная своим купчиком.

Могила Агафьи Ивановны на Пятницком кладбище давно затерялась. Поиски ее следов привели меня в ЦИАМ –

Центральный исторический архив Москвы, где, как я знала по прежним своим исследованиям, хранились метрические и исповедные книги московских церквей. А.И. Ревякин верно указал в своей статье, что источником информации об Агафье Ивановне могут быть метрические и исповедные книги церкви Николая в Воробине, около которой жил Островский. Однако, ссылаясь на эти книги, он ошибочно неизменно указывал архив ГИАМО – Государственный исторический архив Московской области, и все сноски были без шифров¹¹.

Между тем, в архиве Москвы сохранилась метрическая книга церкви Николая в Воробине за 1867 год – «Метрическая книга Московской Духовной Консистории Ивановского сорока в Николаевскую, что в Воробине, церковь для записи родившихся, браком сочетавшихся и умерших». Часть третья – это умершие.

В графе «день смерти» стоят два числа 6–9 марта, т.е. день кончины и день похорон – через трое суток.

В графе «умершая»: «Московская мещанка девица Агафья Иванова»

«Лета умершего – 42».

«От чего умер» – «от водяной болезни».

«Кто исповедовал и причащал – Николаевской, что в Воробине, Церкви священник Петр Федоров Таболовский, при нем был дьячок Иван Цветков» (отчество дьячка не указано).

«Кто совершал погребение и где погребены» – «Николаевской, что в Воробине, Церкви, Священник Петр Федоров Таболовский, с диаконом Ильею Соловьевым, дьячком Иваном Цветковым и пономарем Алексеем Дьяконовым – на Пятницком кладбище». Подписи – Петр Таболовский, Дьякон Илья Соловьев, дьячок Иван Цветков, Пономарь Алексей Дьяконов.

Лет умершей было 42 года, значит – она 1825 или 1824 года рождения. Святая Агафья (именины) отмечается 5 февраля по старому стилю, крестили обычно на третий день, так что Агафья Ивановна скорее всего родилась в начале февраля 1825 года.

Итак, фамилия Агафьи Ивановны – Иванова. Прав оказался В.Я. Лакшин, когда писал: «Вероятно, родители первой жены Островского были крестьяне, выкупившиеся из крепости и записавшиеся в мещанство. В таком случае ее должны были звать Агафьей Ивановной Ивановой. Однако все это лишь догадки»¹². И вот догадки подтверждены документально.

Однако перед нами встают два вопроса: почему мать четверых детей названа «девицей» и почему у нее в записи нет отчества? Ответы нашлись неподалеку в соседних записях. Под 20 апреля в Метрической книге записаны мальчики Георгий и Александр, родившиеся у «московской девицы Ксении Еремеевой православного вероисповедания незаконнорожденные»¹³. Значит, если женщина рожала вне брака, ее все равно именовали «девицей». Отчества у нее также нет. Почти рядом с записью о смерти Агафьи Ивановны 3–6 февраля обозначена смерть «московской мещанки вдовы Стефаниды Егоровой», скончавшейся «от старости» в 75 лет, отпетой тем же причтом и также похороненной на Пятницком кладбище¹⁴. Отчества у нее нет, как и у Агафьи Ивановны, но отчества стоят у всех женщин купеческого звания – и у «московской купчихи Агриппины Ивановой Рысаковой», умершей в 54 года от тифозной горячки 9–12 мая, и даже «дочери-младенца Любови Михайловой Жучковой», умершей от кори.

В записях о браке то же правило: у мещан и крестьян отчества не указываются. «Невеста временнообязанная крестьянка вдова Елена Петрова вторым браком 30 лет» и «жених – костромской мещанин Павел Иванов православного вероисповедания первый брак 32 лет»¹⁵. Отчества нет. В Метрической книге даже диакон, дьячок и пономарь были без отчества.

Несмотря на полученные ответы, вопросов оставалось множество. Молодые годы А.Н. Островского известны нам меньше всего. И поэтому всякая находка тут дорога как новое сведение о биографии драматурга. В статье об Агафье Ивановне А.И. Ревякин написал, что Островский познакомился с Агафьей Ивановной в 1846 или 1847 году и «в

1847 или в 1848 году у них родился сын Алексей. При отсутствии условий для его воспитания он был временно помещен в воспитательный дом. Вскоре Агафья Ивановна переехала в Николоворобинский переулок, где жил Островский. В конце 1847, а может быть и в начале 1848 г., вместе со своей тринадцатилетней сестрой Натальей Ивановной, Агафья Ивановна поселилась в доме № 355, принадлежавшем отставному поручику Елисею Михайловичу Айдарову»¹⁶. К сожалению, все эти факты оказались неверными. Исследование метрических книг за 1846, 1847, 1848 годы дало совсем иную картину, принесло другие факты, прежде неизвестные в биографии Островского. Первенцем драматурга и Агафьи Ивановны был не сын Алексей, а дочь Марья. Агафья Ивановна поселилась в Николоворобинском переулке гораздо раньше – и вместе с малолетней дочкой не от Островского. Ее также звали Марья, но отчество у нее было – Матвеевна.

Раздумывая над тем, откуда мещанка Агафья Ивановна так досконально знала тонкости купеческого быта, я высказывала раньше предположение, что, наверное, она побывала прежде замужем¹⁷. Видимо, дочка Марья Матвеевна тому подтверждение.

Обратимся к церковным книгам.

«Метрическая книга, данная из Московской Духовной Консistorии города Москвы Ивановского сорока в Николаевскую, что в Воробине, Церковь, для записки родившихся, браком сочетавшихся и умерших. Январь 1846–декабрь 1846» в части об умерших приводит следующую запись:

Месяц июль 14–17/

Умершая московской мещанки, живущей в доме Г.Г. Айдаровых, Агафьи Ивановой дочь Марья Матвеевна
Лета умершаго 1 1/2 года

От чего умер от поноса

Кто совершал погребение и где погребены – на Пятницком кладбище»¹⁸.

В этой же Метрической книге отмечено рождение дочери Марьи у родителей: «Прихожанин надворный Советник Кавалер Николай Феодорович Островский и законная жена

его Емилия Андреевна, во втором его с нею браке. Г. Островский исповедания православного, а жена его – лютеранка.

Звание, имя, отчество фамилия восприемников.

Служащий Советником в Московской Синодальной типографии Коллежский Советник Геннадий Феодорович Островский и жена служащего в 1-м Департаменте Московской Гражданской палаты Губернского Секретаря Николая Иванова Давыдова, Наталья Николаева Давыдова»¹⁹.

В Метрической книге за 1847 год под 26 декабря значится у той же московской мещанки Агафьи Ивановой «рождение и крещение Марьи незаконнорожденной»:

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого вероисповедания «Московская мещанка Сыромятнической слободы девица Агафья Иванова, живущая в доме Г. Айдаровых, Православного вероисповедания.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников «Служащий в Архиве Министерства Иностранных Дел, Коллежский секретарь Матвей Григорьев Попов и московская мещанка девица Авдотья Семенова Тагинова

Кто совершал таинство Крещения Николаевской, что в Воробине, церкви Священник Михаил Богданов с диаконом Иваном Погореловым, дьячком Николаем Лавровым и пономарем Александром Боголеповым»²⁰.

Однако «незаконнорожденная Марья» прожила недолго и скончалась в два месяца, о чем нам неукоснительно сообщила Метрическая книга церкви Николы в Воробине за 1848 год в разделе «умершие»:

Месяц март 7–10

«У живущей в доме Г.г. Айдаровых Московской мещанки девицы Агафьи Ивановой дочь ее Марья.

Лета умершего 2-х месяцев

От чего умер от колотья

Кто совершал погребение и где погребены – Николаевской, что в Воробине Церкви Священник Михаил Богданов с Дьяконом Иваном Погореловым, дьячком Николаем Лавровым и Пономарем Александром Боголеповым – на Пятницком кладбище»²¹.

В Метрической книге церкви Николая в Воробине на 1849 год рождения сына Алексея у Агафьи Ивановны не зафиксировано²², как не было его и в 1850 году²³. Таковы новые факты из жизни Агафьи Ивановны Ивановой, первой жены Александра Николаевича.

Отыскалась и новая подробность его личной биографии. В Исповедных ведомостях церковей Ивановского сорока за январь–декабрь 1844 года указано, что Александр Николаевич Островский вместе со всей семьей отца был на исповеди и причастии.

Вот название церковной книги: «Ведомость Ивановского сорока Церкви Святого Чудотворца Николая что в Воробине, ученная Священником Михаилом Григорьевым Богдановым с Причтом, обретающимся при оной Церкви в приходе нижеявленных чинов людям, со изъявлением против коегождо имени о бытии их в Святую Четырдесятницу у Исповеди и Святых Тайн причастия, и кто ж исповедался токмо, а не причастился, и кто ж не исповедался». Запись, касающаяся семейства Островских, следующая:

«Надворный Советник Николай Феодорович Островский лета 48 был.

Жена его во 2 браке иностранка (нет прочерка).

Дети его от 1 брака

Александр лета 21 был

Михаил лета 17 был

Сергей лета 15 был

Наталья лета 19 была

Дети от 2 брака

Петр лета 5 (прочерк)

Надежда лета 2 (прочерк)»²⁴.

Таким образом, можно говорить о церковных – метрических и исповедных книгах – как важном историческом источнике для изучения биографии Островского и его первой жены Агафьи Ивановны Ивановой.

Примечания

¹ См. *Орлова Г.И.* Семейный некрополь Островских // Щелыковские чтения 2009. А.Н. Островский и русская драматургия: сб. статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. С. 228.

² *Ревякин А.И.* Первая жена Островского // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования под ред. В.Г. Базанова, Д.Д. Благого, А.Н. Дубовикова и др. Книга первая. М.: 1974; Театр.1967. № 6.

³ *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. М.: Гелеос, 2004. С. 111.

⁴ Там же. С. 576.

⁵ Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга первая. С. 463. Полный текст воспоминаний С.В. Максимова (с.1–172) опубликован в книге: Драматические сочинения А.Н. Островского, Н.Я. Соловьева и П.М. Невежина. Со вступительной статьей С.В. Максимова «А.Н. Островский по моим воспоминаниям». Петроград. Б/д. Серия «Всемирная библиотека».

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 463–464.

⁹ *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. С. 408.

¹⁰ Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга первая. С. 467–468.

¹¹ ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 768. Д. 13. Ч. 2. Л. 117 об.–118. Воспроизведено мной в кн.: А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома-Шуя. 2012. Дано без указания публикатора.

¹² *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. С. 119.

¹³ ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 768. Д. 13. Ч. 2. Л. 106.

¹⁴ Там же. Л. 114.

¹⁵ Там же. Л. 111.

¹⁶ Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга первая. С. 460.

¹⁷ *Кайдаш-Лакшина С.Н.* Почему Островский написал рецензию на повесть Евг. Тур «Ошибка»? (Н.И. Надеждин и Евг. Тур. А.Н. Островский и Агафья Ивановна) // А.Н. Островский. Материалы и исследования. Шуя, 2010. С. 35–36.

¹⁸ ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 745. Ед. хр. 411. Л. 115 об.–116.

¹⁹ Там же. С. 102 об.

²⁰ Там же. Ф. 203. Оп. 745. Ед. хр. 421. Л. 172 об.–173.

²¹ Там же. Д. 433. Ч. 2. Л. 95.

²² Там же. Ед. хр. 443. Всего листов 976.

²³ Там же. Д. 755. Всего листов 1017.

²⁴ Ф. 203. Оп. 747. Д. 1454. Л. 531 об.

В.Ю. БЕЛОНОГОВА || **Нижний Новгород
в жизни и творчестве
А.Н. Островского**

В ряду сравнительно немногочисленных путешествий А.Н. Островского по России посещение им Нижнего Новгорода было довольно частым, хотя и непродолжительным. Богатая история города на Волге, шумная Нижегородская ярмарка с ее многотысячным стечением торгового люда и с ее театральными сезонами – все это не могло не привлечь внимания драматурга. И, конечно, оставило след в его творчестве.

Приезд сюда в августе 1845 года, по-видимому, был его первым путешествием. Три страницы о Нижнем Новгороде в дневнике – выразительная картина города середины XIX века. Благовещенский монастырь справа от понтонного моста, ведущего с ярмарки в город, сплошь торговая и гостиничная Рождественская, кремль, откос, с которого «открывается Волга<...>насколько глаз хватит», центр города с площадью и пятью лучами расходящимися от нее улицами. О ярмарке сказано: «Зрелище поразительное, если смотреть издали или если проехать по ней раза три; но как только станете входить в подробности, очарование исчезнет, и кроме огромности и разнообразия костюмов и лиц ничего не увидите». Словом, шум, мельтешение. И некрасивый ярмарочный театр со сквозняками, плохим оркестром, засаленными декорациями и... «превосходной игрой актеров»¹.

Итак, в августе 1845 года Островский, тогда еще молодой канцелярист Московского совестного суда, приехал в Нижний впервые. На восемь дней. По-видимому, все-таки не по служебным делам, а специально для того, чтобы посмотреть ярмарку. Но была, возможно, и еще одна причина. Подробно описывая в дневнике Нижегородский кремль и прилегающий к нему Нижний посад, он, похоже, для памяти фиксировал словесную карту Нижнего. А это могло означать, что в воображении будущего драматурга уже жили волнующие его образы из русской истории Смутного времени. Они выльются сначала в работу над неоконченной пьесой «Лиса Патрикеевна», потом в многолетний труд над исторической хроникой о нижегородце Козьме Минине, собравшем ополчение для освобождения Москвы от поляков, и другие исторические вещи. В авторских ремарках «Минина» и в описании декораций нижегородские реалии воспроизведены достаточно точно.

Известно, какой долгой и кропотливой была работа Островского над пьесой о Минине (она будет написана только в 1861 году). Изучая тему, он обращался не только к «Актам археографической экспедиции», к «Никоновской летописи», к «Летописи о многих мятежах» (откуда заимствовал имена действующих лиц и многие описанные в пьесе факты), но и к нижегородским краеведческим источникам. Не вызывает сомнений обращение Островского к историческим трудам нижегородца Павла Ивановича Мельникова-Печерского, редактора исторического приложения «Нижегородских губернских ведомостей» (а возможно, Островский и встречался с Мельниковым во время одного из своих приездов в Нижний).

Тут не обошлось без казусов. В 1852 году П.И. Мельников опубликовал статью «Как звали Минина», где, сославшись на открытую им купчую на дворовое место 1602 года, назвал полное имя героя нижегородского ополчения – «Козьма Захарьевич Минин, Сухорук». А.Н. Островский так и назвал свою пьесу о нижегородском патриоте «Козьма Захарьич Минин, Сухорук». Современные исследовате-

ли доказали, что Мельников-Печерский, по-видимому, безосновательно приписал к имени реально существовавшего Козьмы Захарьевича Сухорука слово «Минин». Во всяком случае, в найденном недавно в Казанском университете том самом, использованном Мельниковым документе хозяин купчего места именуется «Козьма Захарьевич Сухорук». Получается, что Кузьма Минин и Кузьма Сухорук – разные люди². Впрочем, автор пьесы о Минине, доверившийся статье Мельникова-Печерского, перепечатанной в журнале «Москвитянин»³, в своем заблуждении был не одинок.

Интересно, что за пятьдесят лет до приезда Островского идея поклониться памяти великого нижегородца привела в Нижний еще одного взволнованного мининским подвигом писателя и историка. Это был вологоддец по происхождению Николай Степанович Ильинский, приехавший сюда в 1794 году из Пскова, где он служил в наместничестве. Потрясенный полным забвением Минина в тогдашнем Нижнем Новгороде Ильинский написал и опубликовал поэму «Описание жизни и бессмертного подвига славного мужа нижегородского купца Козьмы Минина» и первое историческое исследование о Минине⁴ (возможно, эта публикация Н. Ильинского была знакома Островскому). Возбуждением общественного интереса к личности Минина мы, по-видимому, обязаны именно Ильинскому. Он же, по существу, задал импульс созданию памятника Козьме Минину в его родном городе.

В 1804 году на волне общественного интереса к личности И.П. Минина Мартос приступил к созданию знаменитой скульптурной группы «Гражданин Минин и князь Пожарский» для установки в Нижнем Новгороде, где был организован сбор средств. К 1811 году нижегородцы собрали 18 тысяч рублей. Однако Отечественная война отодвинула завершение монумента. А когда в 1818 году к этому проекту вернулись, то памятник было решено установить не в Нижнем Новгороде, а в Москве на Красной площади, как символ эстафеты народного подвига в 1612 и 1812 годах⁵. Для установки в Нижнем был утвержден проект гораздо

более скромного гранитного обелиска с барельефами работы того же И.П. Мартоса (архитектор А.И. Мельников). Во время транспортировки из Карелии верхняя часть гранитного ствола откололась, трещина заметна до сих пор. В августе 1828 года обелиск в честь народного ополчения 1611 – 1612 годов был установлен в Нижегородском кремле.

Довольно-таки жалкий вид памятника вызывал критику неоднократно. Ругал в своем дневнике «копеечное, позорящее неблагодарное потомство приношение» Тарас Шевченко, находящийся в Нижнем Новгороде в ссылке в 1857 – 1858 годах⁶. Ругал его и А.Н. Островский и в дневнике, и в письмах. «Я не раз мечтал, что если Бог приведет и будем мы живы и здоровы, Вы воскресите Минина в Нижнем, на том самом месте, где воспоминание о нем еще так живо. Это будет полное торжество и мое, и Ваше. Мы поставим настоящий памятник Минину, гораздо лучше того, который торчит верстой среди крапивы, вопреки здравому рассудку», – писал он актеру Василию Самойлову в 1866 году (XIV, 140–141), уговаривая его принять роль Минина⁷.

С молодыми актерами Василием Самойловым и Юлией Линской Островский познакомился именно в Нижнем на ярмарке во время первого приезда в августе 1845 года. В своем «нижегородском» дневнике он писал, что их игра его «совершенно очаровала». И дальше: «Такого артиста, как Самойлов, я не видывал, и амплуа его у нас на сцене не занято» (XIII, 177). Потом они будут переписываться, сценическая судьба В. Самойлова и Ю. Линской прочно свяжется с творчеством Островского.

Во второй раз драматург приехал в Нижний в августе 1857 года, остановился в доме купца Муравьевского «близ Кунавина», то есть близ ярмарки, о чем сообщает в письме Прову Садовскому от 3 августа 1857 года. Но «“Минин” пишется». Поэтому он снова бывает не только на ярмарке, но и на Ивановском спуске у храма Николы-на-торгу, где будет разворачиваться действие его хроники. Здесь у лавок с навесом и деревянными мостками делятся торговцы глухими вестями из захваченной Москвы. Неподалеку от гостиного

двора находится деревянный дом, где Марфа Борисовна во второй сцене будет принимать Минина с тайными гостями и где боярский сын Алексей Пospelов будет склонять молодую вдову к земному счастью. Отсюда же двинется ополчение на Москву в эпилоге первой редакции драмы.

«Минин» будет иметь сложную цензурную и постановочную историю. Только через пять лет после публикации в «Современнике» в 1862 году и уже во второй редакции будет, наконец, поставлен в декабре 1866 года в Александринском театре. На премьере пьесы о великом нижегородце на нижегородской сцене (1867), о которой мечтал Островский, он, скорее всего, тоже присутствовал. Во всяком случае, известно, что в 1867 году он дважды приезжал в Нижний.

Всего Островский побывал в Нижнем Новгороде восемь раз. Почти всегда летом – в 1845, 1857, 1858, 1863, 1865 (дважды), 1867 (дважды) годах⁸. Иногда проездом. В 1867 году, судя по письмам жене от 2 июня и от 6 августа, драматург ехал из Москвы в Щельково через Нижний (по железной дороге до Нижнего, а дальше по Волге до Кинешмы), и также – обратно. Но иногда – ради самого этого города, ради ярмарки и встреч с людьми, ставшими ему близкими: актерами, пишущей братией. Мы не знаем всех имен, но в его письмах то и дело встречаем: «не успел никого повидать в городе», «надо объехать всех знакомых» и так далее.

Среди публики, съезжавшейся на нижегородское торжище, он не только черпал типажи будущих своих «Тит Титычей». Хотя ярмарка давала ему немало материала. Но были здесь у драматурга и друзья, и доброты. Нижегородский помещик Н.М. Соковнин, например, из дружеского расположения предлагал Островскому издать трехтомник его драм. Сохранились их письма друг к другу.

Переписывался Островский и с некоторыми нижегородскими актерами. К. Климовский, например, в январе 1858 года держал его в курсе хлопот нижегородской интеллигенции о разрешении поставить запрещенную комедию «Доходное место». В конце июля 1858 года Островский был в Нижнем Новгороде. В письме И.Ф. Горбунову от 27

июля он сообщает: «В Нижний пишите мне на имя князя Владимира Федоровича Голицына» (XIV, 74). В.Ф. Голицын был адъютантом нижегородского военного губернатора. Возможно, он остановился в этот раз в доме Голицына на Рождественской. Сохранились письма А.Н. Островского к антрепренеру Нижегородского городского театра Ф.К. Смолькову. Знал он замечательную нижегородскую певицу Эвелину Шмитгоф, блиставшую в 1850-е годы в музыкальных спектаклях нижегородского городского театра, и ее дочь Люцию, которую случайно встретил в Воронеже (об этом в письме П.М. Садовскому и С.С. Кошеверову от 27 июня 1860 года. – XIV, 77).

Что же касается столичных и московских актеров, то со многими из них именно в «театральном» городе Нижнем у Островского завязались прочные душевные связи на долгие годы. Есть много свидетельств о дружеских отношениях Островского с двумя замечательными русскими актрисами – Любовью Никулиной-Косицкой и Пелагеей Стрепетовой, которые начинали свою сценическую деятельность в Нижнем и которые, увы, не нашли там признания. Известно, что именно рассказы Любви Косицкой о ее крепостном детстве легли в основу одного из самых поэтичных монологов Катерины в «Грозе». В 1862 году актриса с огромным успехом выступала в этой роли на нижегородской сцене.

В личном архиве драматурга сохранилась интересная фотография, сделанная в Нижнем в августе 1863 года. На ней – Островский в окружении своих любимых столичных актеров, гастролировавших тогда в Нижегородском ярмарочном театре: Л.П. Никулина-Косицкая, И.Ф. Горбунов, Ф.И. Бурдин и другие. По воспоминаниям актеров, как-то во время паровой прогулки по Волге в тот приезд Островский читал им сцены из новой пьесы. Может быть, это «Тяжелые дни», напечатанные в «Современнике» в сентябре. Позднее, по его настоятельным советам, труппу московского Малого театра привозил на Нижегородскую ярмарку и Пров Садовский.

С августа 1857 года по июль 1866 года в ярмарочном театре, сборы которого в летние месяцы превосходили доходы столичных театров, с успехом шли многие пьесы А.Н. Островского: «Не в свои сани не садись», «В чужом пиру похмелье», «Шутники», «Не сошлись характерами», «Пучина» и другие.

Среди нижегородских прототипов в драматургии Островского – не одни купцы. О механике-самоучке нижегородце Иване Петровиче Кулибине Островский слышал, конечно, и до приезда в Нижний Новгород. Но, может быть, именно здесь на его родине, где жили еще потомки и самого Кулибина, и его подмастерья Сергея Пятерикова, и его «спонсора» купца М.А. Костромина, писатель смог лучше понять глубину трагедии умных и талантливых простолюдинов, которые не имели не только средств к осуществлению своих замыслов, но и элементарных человеческих прав. Поэтому именно в уста безвестного и униженного часовщика-изобретателя Кулигина Островский и вложил главные слова в драме «Гроза», которые учили наизусть все советские школьники: «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе» или «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша; она теперь перед Судией, который милосерднее вас!»

В мае 1865 года писатель путешествовал по Волге до Саратова в компании с артистом И.Ф. Горбуновым. Вновь по дороге туда и на обратном пути был в Нижнем.

В последний раз Островский был в Нижнем Новгороде в августе 1867 года проездом, возвращаясь из Щелыкова. Он планировал встретиться на ярмарке с Н.А. Некрасовым, но встреча, по-видимому, не состоялась.

Собирался Островский в Нижний и в 1886 году. О том, что «в половине мая» он отправляется в Щелыково «дать отдых усталой душе и старому телу» и собирается побывать в Нижнем, он пишет провинциальной поэтессе А.Д. Мысовской (XVI, 235).

Анна Дмитриевна Мысовская – последняя по времени «нижегородская дружба» великого драматурга. В начале

1885 года она обратилась к писателю за одобрением написанного ей для Нижегородского театра оперного либретто по его сказке «Снегурочка». К тексту либретто было приложено несколько стихотворений. Ответное письмо Островского от 26 апреля 1885 года окрылило провинциальную поэтессу: «Все присланные Вами стихи хороши и, за весьма малыми исключениями, бойки и правильны. Что же касается “Снегурочки”, то Ваше либретто просто прелесть» (XVI, 168).

Мысовская была даровитой журналисткой, человеком образованным и активным. Ее «бойкие» стихи, басни, фельетоны в «Нижегородском листке», в газете «Волгарь», в некрасовских «Отечественных записках», в петербургском журнале «Пантеон», в других столичных и местных изданиях писались чаще всего на злобу дня и вызывали живой отклик. И все-таки она была преимущественно «газетным» поэтом. Поощрительные слова Островского в его письмах Мысовской (а он прислал ей за год общения 24 письма) свидетельствуют, скорее, об удивительной чуткости писателя к начинающим талантам из провинции, о его доброте, терпении и такте, чем о таланте его адресатки. «Вы превосходно пишете стихи: после смерти графа А. Толстого никто так не владеет русским стихом, как Вы» (XVI, 186); «Жаль только, что Вы даром тратите Ваше прекрасное дарование, для него можно найти лучшее употребление» (XVI, 168). Это о мелкотемье поэтессы, о ее стихотворной борьбе с карточной игрой, например.

Лев Толстой, к которому Мысовская тоже обращалась за советом, о чем писать, на ее письмо не ответил, как и Н.А. Некрасов. Островский же принимает в судьбе провинциальной писательницы живейшее участие. Он вовлекает ее в создание репертуара для дневных спектаклей Малого театра. Она пишет для него драматические сказки-переводы, которые, увы, сцены так и не увидели. Например, она пишет «Белую розу», русским вариантом которой был наш «Аленький цветочек». Занимаясь этой работой, в декабре того же 1885 года Анна Дмитриевна приезжает к Островскому в Москву. Она вспоминала: «Он очень много занимался этой фе-

ерией... Несмотря на нездоровье, ужасную погоду и хлопоты по вступлению в должность, просиживал у меня целые часы, объясняя правила сценических условий и чего я должна держаться при переделке и сочинении всех феерий»⁹.

Островский поощряет занятия Мысовской переводами. Она переводит пьесы Бонвиля, Мольера, стихи Альфреда де Мюссе. О ее переводе комедии Мольера «Брак поневоле» он писал ей: «Еще очень меня интересует Ваш перевод “Брак поневоле”. Что стихи хороши, в этом я не сомневаюсь; но если он верен подлиннику, это откроет для меня самые заманчивые перспективы. Мы с Вами переведем все пьесы Мольера, – вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом. Этим мы с Вами поставим себе памятник навеки» (XVI, 187). Увы, планам этим не суждено было сбыться.

7 мая 1886 года он извещает Мысовскую: «В Щелькове я буду не ранее 20-х чисел мая, а в Нижнем мне надо быть в конце июля или начале августа; удержать меня может только болезнь» (XVI, 239). Тяжелая болезнь и смерть в июне 1886 года помешала этой поездке. В одном из некрологов московские газеты упоминали, что «Александр Николаевич умер с рукописью в руках, присланной ему из провинции». Может быть, это была рукопись Анны Мысовской, его последнего нижегородского друга. С конца 1880-х годов ее небольшой дом на Тихоновской улице в Нижнем Новгороде стал местом встреч творческой интеллигенции города.

Таким образом, многолетняя связь А.Н. Островского с Нижним Новгородом была плодотворной как для самого писателя, так и для его нижегородских адресатов.

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1949–1953. Том XIII. М., 1952. С. 175–177. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках: римская цифра обозначает номер тома, арабская – номер страницы.

² *Пудалов Б.М.* Начальный период истории древнейших русских городов Среднего Поволжья. Нижний Новгород, 2003. С. 88.

³ *Мельников П.И.* Как звали Минина. Купчая 1602 года // Москвитянин. М., 1852. Т.1. Раздел 4. С. 33.

⁴ Описание жизни и безсмертного подвига славного мужа, нижегородского купца Козьмы Минина, выбранное из исторических преданий Николаем Ильинским. СПб., 1799.

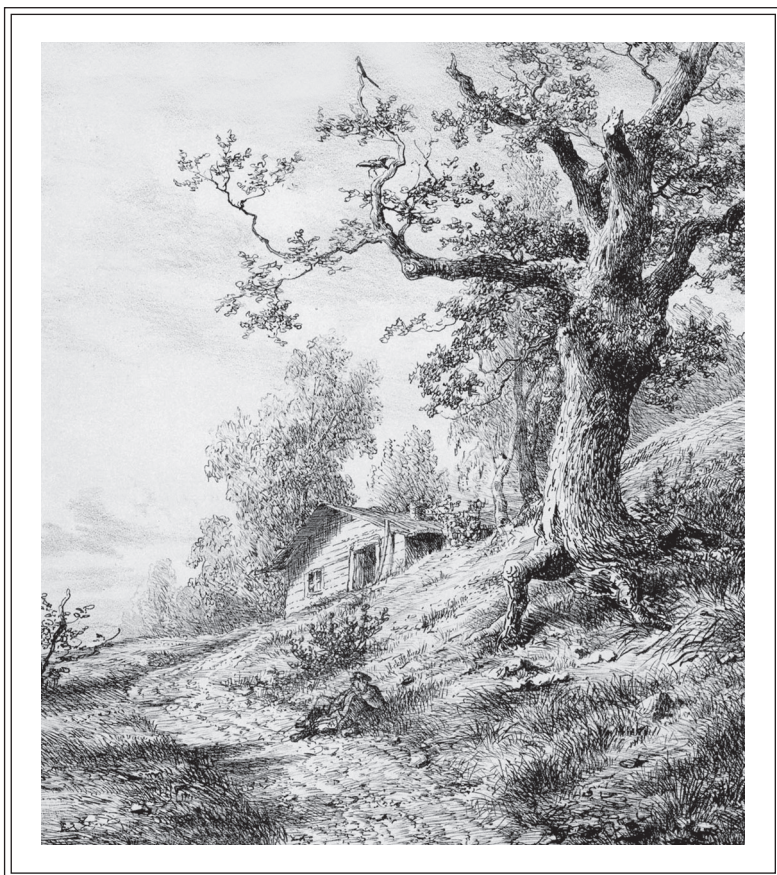
⁵ Только в 2006 году «Минин и Пожарский» Мартоса «вернулись» в Нижний в виде уменьшенной копии, подаренной городу скульптором Зурабом Церетели и водруженной на Ивановском спуске у Нижегородского кремля.

⁶ *Шевченко Т.Г.* Сочинения: В 5 т. Том 5. Автобиография. Дневник. Избранные письма. Киев, «Дніпро», 1979.

⁷ Мы не случайно остановились на перипетиях истории памятника Минину в Нижнем Новгороде и Москве, потому что в творческом сознании А.Н. Островского постоянно жила идея Памятника великому нижегородцу – будь то в литературе, на театральных подмостках или в бронзе. См., например, в «Записке о причинах упадка драматического театра в Москве» 1870-х годов: «...московские обыватели имеют полное право желать полюбоваться своим Мининым и его сподвижником кн. Пожарским не только в бронзе, а и на сцене».

⁸ *Белкин Д.И.* Русские писатели на земле нижегородской. Нижний Новгород, 2003. С. 113–114.

⁹ Цит. по: *Габелев М. А.Д.* Мысовская // Писатели-нижегородцы. Забытые имена. Горький, 1960.



**ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ
ДРАМАТУРГИИ 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...

В пьесах Островского о современности или сравнительно недавнем прошлом в систему персонажей, как правило, входят слуги; в 34 пьесах, привлеченных к анализу, их более 60-ти. Внимание к этой группе лиц сближает Островского с Л.Н. Толстым и И.А. Гончаровым, противопоставлявшим (в очерке «Литературный вечер») автору великосветского романа, в котором нет ни одного персонажа «из простого звания» (имелся в виду «Лорин» П.А. Валужева), «объективного» художника. В «Анне Карениной» «все слои перетасованы, как оно и есть в действительности»¹. То же можно сказать об Островском.

В списках действующих лиц, вводящих в мир его пьес, «где важно имущественное и семейное положение, а также род занятий»², слуги обычно названы в конце, часто с указанием конкретной «должности»: *горничная, ключница, няня, кухарка, мальчик, лакей, дворецкий* и др. Их подчиненное положение подчеркнуто в списках также отсутствием фамилий в антропонимах. Нередко названо только отчество, что указывает на возраст: «Фоминишна, *ключница*» («Свои люди – сочтемся!»), «Огуревна, *ключница, старуха*» («Сердце не камень»), «Михевна, *старая ключница Юлии*» («Последняя жертва»), «Потапыч, *старый дворецкий*» («Воспитанница»), «Акимыч, *старый слуга Лотохина*» («Красавец-мужчина»). Эквивалентом данной номинации можно считать имя без отчества у служанок – ровесниц пожилых хозяек: «Арина, *нянька Любови Гордеевны*» («Бедность не порок»), «Филицата, *старая нянька Поликсены*» («Правда – хорошо, а счастье лучше»), «Улита, *ключница*» («Лес»). На этом фоне выделяются двухкомпонентные антропонимы персонажей (соответствующие их представлению о себе) в некоторых поздних пьесах: «Мирон Ипатыч, *старый лакей Стырова*», и «Марфа Севастья-

новна, *экономка*» («Невольницы»), «Хиония Прокофьевна, *экономка*» («Не от мира сего»)³. Вообще в списках лиц как части рамочного, т.е. авторского, текста Островский, предваряя первое появление персонажа в основном тексте, никогда не вводит читателей в заблуждение.

Изображая быт разных сословий (мещанство, купечество, дворянство), драматург дифференцированно вводит слуг в систему персонажей. Бедная мещанская семья справляется с хозяйством сама («Старый друг лучше новых двух», «Шутники», «Поздняя любовь»). Если же бедняки нанимают служанку, то она с ними не церемонится. Так, в «Пучине» (сцена 2, явл.2) Кисельников сам стирает пыль, и его иронически поощряет кухарка Аксинья: «Давно бы вам догадаться-то»; в «Трудовом хлебе» (д.1, явл.2) комична перебранка Корпелова, учителя латыни, с кухаркой Маланьей, которую он переименовал в Аглаю; при этом «Аглая» обращается к хозяину на «ты». В купеческом доме слуги обычно налицо, нередко это дальние родственники: мальчик Егорушка («Бедность не порок»), дворник Силян («Правда – хорошо, а счастье лучше»), ключница Феона («Не все коту масленица»)⁴. На них, как и на всех домоладцев, зависимых от хозяина-«самодура», обрушивается его гнев; однако «тяжелые времена» (в семье Тита Титыча Брускова в одноименной пьесе – это понедельник) чередуются со светлыми, идиллическими промежутками, своего рода купеческими «карнавалами» (таковы благополучные развязки комедий «Бедность не порок», «Правда – хорошо, а счастье лучше»). Самый большой штат слуг – в богатом дворянском доме, что влечет за собой их соперничество, взаимную неприязнь, интриги («Воспитанница», «Лес», «Невольницы»). По сравнению с купеческой средой здесь резко увеличивается расстояние между бариним и слугой, здесь личность слуги, в особенности из крепостных, подвергается наиболее жестокому унижению; на этой почве возникает «раболепство» дворецкого Потапыча («Воспитанница») или ключницы Улиты («Лес»). Но Островский не снимает вины с самой личности: в названных пьесах Потапычу против-

стоит жалостливая Гавриловна, Улите – рассудительный Карп, любящий «правду». Все же появление нравственных монстров закономерно именно в данных «обстоятельствах» (если использовать ключевое слово русской «реальной» критики). Духу пореформенной жизни, поскольку он проявляется в поведении слуг, соответствует их стремление к личному обогащению – любой ценой, корыстолюбие становится все более циничным и наглым. Между лакеем Орестом («Старый друг лучше новых двух»), не пропускающим без денежной дани никого из клиентов, идущих к его барину, титулярному советнику Васютину (ведь «у барина свой доход, а у меня свой», – рассуждает он (д.2, явл.1), и экономкой Марфой Севастьяновной («Невольницы»), наблюдающей за порядком в доме «очень богатого человека, лет за 50», – большая разница. Расчет этой коварной женщины – извлечь из внутрисемейного конфликта двойную выгоду, оказывая тайные услуги одновременно и старому мужу, и молодой жене. Приняв деньги от Стырова, просившего «не отлучаться» от Евлалии в его отсутствие, она цинично рассуждает: «Доносить-то, должно быть, нечего будет. А коли будет что, так и с другой стороны, гляди, перепадет; тоже не покупятся. Бери то с одного, то с другого – отличное дело. Люблю я такие места. Только умеи себя вести, а то на что лучше!» (д.1, явл.8). В соответствии с этой аморальной стратегией она плетет интригу, приводящую, однако, к неожиданному результату: между мужем и женой устанавливаются искренние, доверительные отношения (ведь это комедия!). Интрига, направленная против чистых и доверчивых душ, конечно, встречалась и раньше во многих пьесах Островского («На бойком месте», «Сердце не камень»), но в «Невольницах» ее задумывает и ведет служанка.

Образы слуг у Островского не всегда имеют развернутую структуру. В ряде пьес слуги появляются лишь для того, чтобы подчеркнуть социальный статус хозяина. Так, в «Доходном месте» живым продолжением «богато меблированной» залы в доме Вышневого является вышколенный слуга Антон, произносящий в первом действии рутинные

реплики: «Пожалуйте»; «Слушаю-с»; «Не знаю» (в ответ на вопрос Белогубова, «ласковы» ли сегодня Аристарх Владимирыч), в четвертом же действии Антон только подает господам «письмо на подносе» и воду. В «Бешеных деньгах» поведение некоторых слуг столь же ритуально, но оно ярко характеризует их хозяев. Телятев и Кучумов, отдавая распоряжения своим слугам в Петровском парке (д.1, явл.9), как бы демонстрируют перед Васильковым свою «врожденную светскость». Ведь нужно внушить состоятельному провинциалу, что новые приятели делают ему честь, угощаясь шампанским и ужиная на его счет:

Телятев (*человеку, который стоит у ворот*). Гришка! Григорий Алексеич!

Подходит Григорий.

Григорий Алексеич! Наденьте на меня пальто! Карета моя близко?

Григорий (*надевая пальто*). Здесь, сударь, у ворот!

Подходит Николай.

Ну, что ж ты рот разинул! Стой здесь! Посадишь меня в карету.

Суть приказаний одинакова, но манера речи разная.

Однако слуги без речей или почти без речей, не выходящие за пределы амплуа, у Островского немногочисленны. Обычно слуги наделены живыми индивидуальными характерами, выказывая их в эмоциональных репликах, а иногда и в поступках. Среди служанок немало кротких терпеливиц, составляющих как бы одно целое с хозяйкой. Таковы Фоминишна («Свои люди...»), Огуревна («Сердце не камень»), Михевна («Последняя жертва»). Их собственные желания не простираются далеко. «...Подари хоть платок, валяются у тебя вороха два без призрения, так все нет, все чужим да чужим», – пеняет Фоминишна Липочке. Сообразительности Фоминишны хватает лишь на то, чтобы предложить свахе вместо чая «бальсанцу с селедочкой». Старая ключница Огуревна неспособна и к этому: накрывая стол для гостей, она «сумлевается» сначала «насчет варенья», потом «насчет лимону» (д. 1, явл. 2). Как наперсницы такие

женщины беспомощны, хотя и бескорыстны, они во всем вторят – на свой лад – хозяйке. Так, Фоминишна составляет одну партию с Аграфеной Кондратьевной, предпочитающей иметь зятем купца (ведь борода «не мочалка, а Божий волос, сударыня, так-то-с!»), – возражает ключница Липочке), а потом вслед за хозяйкой называет «скверностью» решение Большова выдать дочь за приказчика. Ключница Михевна расхваливает, в унисон с Юлией Тугиной, ее предполагаемого жениха: «Бравый кавалер, ловкий, смелый, разительный» (д. 4, явл. 1), не упоминая о его недостатках. На самом же деле ее беспокоят подарки, которые Юлия делает Дульчину: она подробно перечислила их в беседе с любопытной Глафирой Фирсовной: «чай с сахаром и то от нас туда идет», «сахару больно жалко...» (д. 1, явл. 1).

Но есть и другие характеры, более самостоятельные. Таковы озорница Дарья («Семейная картина»), участвующая в плутнях молодых хозяек; бойкая Матрена (трилогия о Бальзаминове), насмешливая, но надежная; корыстолюбивая Маланья, горничная Ничкиной (из той же трилогии), ядовитая Улита («Лес»), «ползающая» перед барыней ради «льготы маленькой» и не уступающая ей в похотливости. Разнообразны и мужские характеры: мальчик Тишка (будущий Подхалюзин, в дом которого он переходит) совсем непохож на мальчика Егорушку, юного читателя и мечтателя («Бедность не порок»); дворецкий Потапыч («Воспитанница»), готовый, в угоду барыне, участвовать в расправе над племянницей, – и лакей Карп («Лес»), насквозь видящий Гурмыжскую и Буланова, передающий письма Аксюши Петру. Словом, что ни персонаж, то новый характер, новый благодарный материал для игры актера, «до-страивающего» образ.

Характеры слуг можно сгруппировать в типы (в соответствии с традицией, восходящей к Н.А. Добролюбову и А.А. Григорьеву, применившему к творчеству любимого драматурга свою теорию «смирных» и «хищных» типов). Как литературоведческий термин «тип» имеет разные значения; в литературе XIX века, «отмеченной апогеем ин-

дивидуальности»⁵, к одному типу, в традициях русской критики, относят целый ряд персонажей с различными характеристиками, если в их социальном поведении и психологии доминируют общие существенные черты. Иначе говоря, тип можно рассматривать как инвариант, по отношению к которому индивидуальные характеры выступают как варианты: так, «самодур» у Островского представлен не только Брусковым, героем комедии «В чужом пиру похмелье», где появляется слово «самодур»; к этому же типу можно отнести Большова, Гордея Торцова, Дикого, Мавру Тарасовну Барабошеву, Ахова и др. Показателем сформировавшегося типа в данном случае является его меткая номинация⁶.

Однако закрепившиеся в русской критике XIX века и выдержавшие испытание временем выразительные номинации литературных типов (как-то: «лишний человек», «кающийся дворянин»), а также ставшие нарицательными собственные имена (Печорин – породивший «печоринство»⁷) сравнительно немногочисленны; их перечень можно уместить на одной-двух страницах. Но ведь число персонажей в творчестве писателя часто измеряется трехзначными и более цифрами. По подсчетам Е.Г. Холодова, в 47 пьесах Островского 728 действующих лиц⁸ (не считая собирательных и внесценических). Значительную их часть составляют слуги, и в этой группе тоже есть свои типы. К вариациям одного типа относятся, например, Фоминишна, Огуревна и Михевна; поскольку обезличенность и покорность в наивысшей форме проявились в ключнице Каркуновых, «сумлевающейся» даже насчет «варенья» или «лимону», логично использовать номинацию «тип Огуревны».

Личностное же начало наиболее ярко проявилось, на наш взгляд, в характерах слуг в некоторых произведениях 1870–80-х гг. Это пьесы «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1877), «Невольницы» (1881), «Не от мира сего» (1885), а также «Лес» (1871), где Аркадий Счастливцев надевает маску лакея Гурмыжского. Здесь слуги не просто выполняют отдельные поручения своих хозяев или комментируют события, но выступают *инициаторами* интриги, активно

участвуя в сюжете. Филицата, старая нянька Поликсены («Правда – хорошо, а счастье лучше»), добившаяся согласия хозяйки на брак ее с Платоном Зыбкиным, и экономка Марфа Севастьяновна («Невольницы»), шантажирующая Евлалию, по своим нравственным качествам – антиподы. Однако при полярности нравственных побуждений этих героинь их сближает *инициативность*, обе задумывают и пытаются претворить в жизнь собственный замысел. Филицате это удастся вполне, чем она гордится: «...выходит, что в доме-то я умней всех. Вот чудо-то: до старости дожила, не знала, что я умна. Нет, уж я про себя совсем иначе понимать буду. Какую силу сломили! Ее [Мавру Тарасовну Барабошеву. – Л.Ч.] и пушкой-то не прошибешь, а я вот нашла на нее грозу!» (д.4, явл.8). Коварные расчеты Марфы Севастьяновны терпят крах, она добивается лишь увольнения хвастливого «камардина» Мирона Ипатыча. Но показателен мотив интриги против «Ипатыча»: для самолюбивой экономки нестерпимы его слова, что он над нею «надзирателем поставлен». К типу Марфы относится и экономка Хиония Прокофьевна («Не от мира сего»), вступающая в сговор с интриганом Барбарисовым.

В «Лесе» амбиция мешает Счастливецеву долго притворяться лакеем, в первый же вечер он в разговоре с ключницей Улитой сбрасывает маску с себя и одновременно с Гурмыжского. Аркашкой явно движет мотив соперничества: «Я еще на провинции-то получше его считаюсь, нынче оралы-то не в моде» (д.4, явл.4). При этом его развязность со слугами Гурмыжской, Улитой и Карпом (которого он называет «Сазаном Савельичем», «Окунем Савельичем», «Налимом Савельичем») во многом объясняется знакомством с иностранным театральным репертуаром. Не случайно он называет себя Станарелем (т.е. слугой Дон Жуана в одноименной комедии Мольера, очень свободным в обращении с баринном).

Создавая свою галерею слуг, Островский опирался как на жизненные впечатления, так и на литературную традицию. Сопоставление слуг в пьесах Островского и в западноевропейской комедии в целом выявляет гораздо б льшую

сюжетную активность, предприимчивость последних. Еще в римской паллиате возник тип раба, своей изобретательностью, хитростями преодолевающий препятствия на пути к свадьбе молодого господина (таков, например, Парменон в комедии Теренция «Евнух»). Находчивы и удачливы дзани в итальянской комедии дель арте – «простолюдины и слуги, обычно крестьянского происхождения (от венецианского произношения имени Джованни – ваньки)»⁹. О закреплении на театре персонажей данного типа свидетельствуют имена, пережившие сам этот жанр: *Арлекин*, *Коломбина*, *Бригелла* и др. В испанской комедии «плаща и шпаги» утвердился тип слуги-«забавника» (исп.: *gracioso*), являющегося «самым преданным и деятельным помощником своего молодого хозяина и его возлюбленной в их борьбе за счастье»¹⁰. Таков Тристан – слуга и благодетель Теодоро в комедии Лопе де Вега «Собака на сене». Именно он придумал и осуществил дерзкий план выдать своего господина за сына графа Лудовико, которого тот давно считал пропавшим. Тристан психологически точно рассчитал, что одинокий граф поверит в его басню, и в результате стал возможен брак графини Дианы де Бельфлор и ее секретаря. О своей преданности господину сам Тристан говорит, используя такие сравнения:

...Я только тень его фигуры,
Короче – я давным-давно
На этом пальце только ноготь,
И я прошу меня не трогать,
Пока мы вместе с ним одно.
(Пер. М. Лозинского)¹¹.

Слуга не уступает господину в красноречии, он его достойный наперсник и мудрый советник. Сама популярность мотива переодевания, *qui pro quo*, легкость введения окружающих в обман, длящийся довольно долго, в пьесах Лопе де Вега («Учитель танцев», «Раба своего возлюбленного»), Шекспира («Укрощение строптивой»), Мольера («Мещанин во дворянстве») подчеркивает, насколько сходны хозяин и слуга.

Не менее традиционным был и контраст характеров слуги и господина, образующих неразлучную пару. Самый, по-видимому, выразительный пример – Дон Кихот и Санчо Панса в романе М.де Сервантеса. Близок к сервантесовскому образу слуги-оруженосца Станарель в «Дон Жуане» Мольера, воплощающий здравый смысл и оттеняющий своей трусостью храбрость главного героя.

Островский превосходно знал западноевропейскую драматическую классику, много переводил и мог легко рисовать узоры по канве своих предшественников. Но он был русским драматургом, более всего стремящимся к правде жизни. Слуги в его пьесах часто и не подозревают об интриге (Огуревна в «Сердце не камень») либо только выполняют поручения (Дарья в «Семейной картине»). Нет ни одной пьесы, где бы главным героем выступал слуга, подобный Фигаро. Но разве в этом не проявился реализм русского классика?

У Островского более важна, по сравнению с сюжетной, роль слуг как *информаторов* (часто простодушных, невольных), от которых настоящие интриганы выведывают о ситуации в доме (Михевна в «Последней жертве»). Разговор, в котором участвует слуга, или перебранка двух слуг («Невольницы»), по наблюдениям Б.В. Варнеке, в 15 пьесах служит целям экспозиции. Этот прием использовался еще в античной комедии, где рабам, «по их положению в доме должны были быть доступны все семейные тайны...»¹² Традиционна и функция слуг как *резонеров*, в репликах которых много сентенций. Нередко слуги передают авторскую оценку ситуации, сохраняя при этом своеобразие своей речевой манеры, фразеологии (Феона в «Не все коту масленица», Карп в «Лесе»). В диалогах с участием слуг, ведущихся на досуге и замедляющих действие, обычно подчеркнуты еще живые в их сознании мифологические представления, суеверие и легкое верие (Глаша в «Грозе», Мирон Ипатыч в «Невольницах»). Для речи слуг характерны фольклорный колорит (Фоминишна в «Своих людях...», Арина, нянька Любви Гордеевны, в «Бедности не порок»); в некоторых поздних пьесах (особенно в «Невольницах»)

огромна дистанция между их живой, выразительной и неграмотной речью и правильной, но несколько дистиллированной, этикетной манерой ведения диалога хозяевами.

Подчиненное положение так или иначе ограничивает свободу персонажей-слуг. По В.И. Далю, «слуге говорят: не делай своего хорошего, делай мое худое – слушайся, повинуйся»¹³. Поэтому изображение слуг у писателей-реалистов в целом может служить, при всех оговорках относительно художественной условности, правдивым зеркалом общественных отношений, степени развития личности. Обобщая материал западноевропейской драмы, П. Пави заключает, что слуга, будучи ниже своего хозяина в социальном отношении, играет, «как правило, важнейшую» роль в пьесе. Он «помощник или советчик хозяина, а иногда и главное лицо интриги (Скапен, Фигаро)». Слуга «редко довольствуется ролью послушного исполнителя планов хозяина; он попеременно советчик (Дюбуа в "Ложных признаниях" Мариво), наблюдатель в центре интриги (Фигаро), сообщник (Сганарель в "Дон Жуане" Мольера)...»¹⁴

К иным выводам подводит анализ образов слуг в пьесах Островского.

Примечания

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 7. С. 121, 164.

² Кабыкина Ю.В. Списки действующих лиц в пьесах А.Н.Островского // Русская словесность. 2009. № 1. С. 20.

³ Все цитаты из пьес А.Н. Островского приводятся по изд.: *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т./ Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М., 1973–1980.

⁴ Одно из примечаний Островского к его переводу интермедии М.де Сервантеса «Саламанкская пещера»: в Испании «...было в обычае брать в услужение бедных родственниц. <...> тот же обычай существует и у нас в среде достаточных крестьян, мещан и мелких купцов, у которых прислугу заменяют бедные племянники и племянницы» // *Островский А.Н.* Полн. собр.соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 9. С. 281.

⁵ *Роб-Грийе А.* О некоторых устаревших понятиях // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М., 1986. С. 115.

⁶ Подробнее о понятии «литературный тип» см.: *Чернец Л.В.* Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинка, А.Я. Эсалнек. М., 2011. С. 22–35; *Чернец Л.В.* Персонажи // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома–Шуя, 2012. С. 313–316.

⁷ См.: *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С.213–226.

⁸ См.: *Холодов Е.Г.* Драматург на все времена. М., 1975. С.3.

⁹ *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. М., 1975. С. 308.

¹⁰ *Смирнов А., Плавский З.* Драматургия Лопе де Вега // Лопе де Вега. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1962. С. 34–35.

¹¹ Испанский театр. М.,1962. С.185.

¹² *Варнеке Б.В.* Техника Островского: Прологи. Монологи // Известия по русскому языку и словесности. 1928. Т. 1. № 1. С. 136.

¹³ *Даль В.И.* Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2007. С. 599.

¹⁴ *Пави П.* Словарь театра / пер. с франц. М., 1991. С. 315–316.

Д.Б. ТЕРЕШКИНА

**«Учить людей,
изображая нравы»:
о функции учительной
литературы в комедии
А.Н. Островского
«Комик XVII столетия»**

Комедия «Комик XVII столетия» не относится к самым известным произведениям А.Н. Островского. Ставилась пьеса редко и малоуспешно, единодушного признания у зрителей не нашла и в целом оказалась не такой сильной по воздействию на публику, какой видел ее сам автор. Комедия эта достаточно хорошо изучена исследователями, начиная с подробного текстологического и художественного анализа Н.П. Кашина и заканчивая новейшими исследованиями¹, углубляющими смысловое пространство пьесы, незаслуженно забытой.

Определение «незаслуженно» не означает нашего желания «реабилитировать» «Комика...» Кажется удивительным, что такое важное произведение А.Н. Островского, всю жизнь писавшего для сцены, выразившего свои сокровенные мысли и немалые исторические познания о русском театре, оказалось не только не востребованным в репертуарах российских трупп, но и мало понятным русскому читателю. И дело не только в отсутствии острого сюжета и ярко выраженного конфликта, свойственных «популярным» пьесам Островского, но и в учительности комедии «Комик XVII столетия» – в пространных монологах и открытой декларативности обычно видят слабость драматического действия комедии.

Можно сделать предположение, что именно авторская установка на учительность текста определила художественное своеобразие комедии «Комик XVII столетия». Интертекст учительной литературы, почти всю историю русской словесности стоявшей на периферии обыденного читатель-

ского интереса, оказался в пьесе настолько широким, что потеснил и яркую (утрированную Островским) историчность действия, и перипетии судьбы героев, зачастую представленных в не лишенных остроты сценах. Более того: дидактический характер авторского голоса, построения сюжета, разрешения конфликта, пространственных высказываний персонажей практически размыл комедийный характер пьесы, жанровое определение которой иллюстрирует наблюдение Л.В. Чернец о принципиальном неразличении во времена Островского комедии и драмы². Действительно, «Комик XVII столетия» не читается как комическая пьеса. Более того: личная судьба героя и разрешение его ситуации со сватовством оказываются совершенно ступенчатыми главной – «государевой» – идеей, а финальный акцент пьесы (слова Кирилла Кочетова «Да будет он царев комедиант!») не оставлял возможности для вариаций в понимании текста; значимое для театра переживание зрителем катарсиса заменялось авторским декларированием важной для него идеи, совпадающей по пафосу со смыслом исторически официальных жанров – слов, од, поучений, далеких от демократического театра.

Все сказанное не умаляет, впрочем, ценности пьесы «Комик XVII столетия» как таковой. Подобно тому, как программные произведения многих авторов не всегда являются самыми читаемыми, не теряя при этом своего программного характера, пьеса является важной составляющей для понимания взглядов Островского на задачи и особенности русского театра, в ней наиболее явно звучит авторский голос, а потому изучение ее важно для осознания творчества А.Н. Островского в целом.

Прямое присутствие самого известного учительного текста Древней Руси – «Домостроя» – в виде почти дословной цитаты является идеологическим ядром комедии. Кочетов-отец открывает «Домострой» (несомненно, согласно художественной задаче автора) на том самом месте, где говорится о почитании детьми старших, воспитании детей в страхе и повиновении. Так и строит Кирилл Кочетов свою

методу воспитания сына Якова. Об этом же говорит сам Яков, жалуясь товарищам на свою почти отшельническую жизнь в доме отца. Отсылка к «домостроевским» нравам, препятствовавшим появлению на Руси нововведений, подробно описана у Забелина в его книге «Домашний быт русских цариц XVI – XVII столетиях»³, ставшей историческим источником пьесы Островского. Однако в комедии эта отсылка играет гораздо более важную и сложную роль, чем в историческом труде-предшественнике. Многослойность смысла возможна лишь в художественном тексте, и функции интертекста учительной литературы позволяют судить об амбивалентном понимании моделей человеческого поведения, зачастую сводимых к простейшим схемам.

Такой упрощенной схемой является представление о домостроевских порядках, якобы, обычно описываемых Островским в его пьесах в самых мрачных тонах («В чужом миру похмелье», «Пучина», «На бойком месте», «Правда – хорошо, а счастье лучше», особенно – «Гроза») – то, что позволило Добролюбову назвать Островского знатоком России и ее «темного царства».

Мы остановимся на прямой отсылке к «Домострою» в пьесе «Комик XVII столетия».

Согласно наблюдениям над текстом пьесы, авторитет «Домостроя» как памятника учительной литературы и мудрого слова древности не подвергается Островским ни сомнению, ни вольной интерпретации. В цитировании источника драматург более чем точен, а общий пафос отношения к «Домострою» у Островского можно определить как пафос почитания и даже пиетета. «Домострой» для Островского существует не как набор цитат, используемых разрозненно в нужный момент, а как система мировоззрения, в сознании верующего человека сопряженного с иногда взаимоисключающими в мирской жизни правилами и постулатами. Именно такой взгляд и являет собой «Домострой» как памятник учительной литературы XVI века, совмещающий утверждения о почитании старших и о повиновении власти, о бережливости и вместе с тем щедрости и благотвори-

рительности, о строгости и о любви. Грех человека в том, что он усваивает из премудрости лишь то, что ему удобно, пренебрегая остальным. Таков, по сути, Кочетов-старший. Его чтение «Домостроя» обрамляется в пьесе обстоятельствами, выражающими схоластическое понимание героем «премудрости чужой». Перед чтением он украдкой выпивает водки (а уж кому, как не ему, ссылающемуся на Иоанна Златоуста, не знать поучительные слова о вреде пьянства, широко распространенные в сборниках «Златоструй» XVII века и ранее). Читает он, нацепив на нос очки (немаловажная деталь! Радеющий за старые порядки, Кирилл Кочетов пользуется оптическим приспособлением, в XVII веке еще считавшимся предметом роскоши и продававшимся не аптекарями, а галантерейщиками; кстати, недаром именно эту манеру отца так ловко пародирует Яков, шутя со своими товарищами). Кроме того, слово о почитании отца и матери следует в «Домострое» гораздо далее главы о почитании царя, церковных властей – это также остается вне поля зрения старшего Кочетова.

Апофеозом спекулятивного отношения к учительному слову становится разговор Кирилла Кочетова с Василием Клушиным. Их слова, в особенности не привыкшего думать Клушина, являются общим местом всех текстов дидактических жанров – о греховности человеческой природы, о «суете житейской» и «земной юдоли» – и первый встречный вопрос Кочетова к Клушину о помилованном разбойнике ставит Клушина в тупик, но не логический, а просто потому, что Клушин вообще отказывается думать. И если Клушин умственно слаб по своей лени и пристрастию к водке, то Кочетов использует учительное слово для оправдания своих грехов – лихоимства, стяжательства, тщеславия. Учительное слово живет у Кочетова-старшего в виде схоластики, удобной для собственного оправдания.

Яков Кочетов, как сын своего отца, воспитанный в его духе, не может жить вне интертекста учительного слова – хотя бы потому, что отец наставляет его этим словом, подкрепляемым авторитетом памятников прошлого. Однако

отношение к этому слову у Якова иное. Принято считать, что Яков бежит актерского ремесла из-за страха перед отцом. Думается, гораздо более веской причиной для Якова были его собственные убеждения религиозного характера, и его знаменитые слова «Кому Есфирь, а мне душа нужна»⁴, сказанные в решающую минуту, лишь подтверждают воспитанное в нем учительным словом отношение к лицедейству как к греху.

Следует пояснить кажущуюся парадоксальность неприятия Яковым лицедейства в ветхозаветном сюжете – из книги «Эсфирь». Во-первых, противопоставление Ветхого Завета Новому с явным предпочтением Христову учению постулировалось русским красноречием еще с начальных веков русской письменности. «Слово о Законе и Благодати» Кирилла Туровского, «русского Златоуста», усиленное всем публицистическим красноречием более поздних веков, с XV века направленное против ереси жидовствующих, было особенно непримиримо к любому проявлению главенства Закона (Ветхого Завета) над Евангелием (Благодатью). Именно согласно народному сознанию Яков ставит в один ряд «образину цыганскую»⁵, жидовскую», которую приходится «напяливать на облик православный». Во-вторых, слова Якова вряд ли можно воспринимать буквально: он не отрицает учительной силы ветхозаветного слова, но опасается потерять собственную душу, служа другим. (Иными словами, в такой интерпретации слова Якова звучат: «Кому Есфирь, а мне моя душа нужна», что подтверждается вариантом монолога в черновой редакции, где выражение читается так: «Всяк о себе. Кому нужна Есфирь, а мне душа нужна».) Примечательно, что в комедии нет развернутого прямого диалога Якова с переубеждающим его Грегори, а потому возвращение Якова к актерскому ремеслу представляется решением его отца. (Это позволило П.М. Тамаеву справедливо заметить: «Счастливая развязка, казалось, не разрешимых внешних и внутренних противоречий совершается, вроде бы, произвольно, по авторской воле», впрочем, не противоречащей исторической правде»⁶.) Однако

трудно предположить, что пастор Грегори, убежденный в необходимости присутствия Якова в труппе, не использовал для воздействия на героя все свои познания – в том числе и в разъяснении различий между шутом и актером (позже Грегори скажет и про себя, во втором явлении эпилога: «Нет, я не скоморох»). В актерском ремесле, служащем правде, нет ничего заведомо греховного, а подвиг актера Генезия, причисленного к лику святых и погребенного в церкви святой Сусанны в Риме, известного католической церкви и дошедшего до русских только на исходе второго тысячелетия в переводе житий святых «Acta Sanctorum», составленных болландистами, мог позволить Грегори апеллировать к авторитету агиографической литературы и приравнять актерство к любому другому виду человеческого труда, лишь бы он служил человеку для его возвышения. В любом случае, трудно согласиться с утверждением, что Яков, «не побоявшись проклятия отца, становится артистом»⁷, следуя зову своего таланта. Яков убегает от Грегори и вряд ли бы вернулся в труппу комедиантов, не будь на то своей воли и благословения отца, переубежденного более свежим и актуальным учительным словом наступающей эпохи.

Дидактические жанры древнерусской словесности (к каковым относится и «Домострой») являлись наиболее подвижными – и с точки зрения жанрового самоопределения (назывались «беседами», «поучениями», «словами», «наставлениями», «завещаниями» и т.д.), и с позиции востребованности сегодняшним днем. Произносившиеся с амвона церкви и часто записывавшиеся, эти «речи к пастве» носили злободневный характер. В них обсуждались самые насущные вопросы человеческой жизни, сосуществования людей друг с другом, их отношения к греху, вере, церкви, власти. Учительное красноречие, в отличие от торжественного, говорило со слушателями и читателями на доступном языке, почти лишенном риторических украшений, и катехизически излагало в простой форме сложные вопросы бытия. Иоанн Златоуст, которого упоминает Кочетов-отец, тяготел именно к дидактической разновидности красноречия, отчего и стал

одним из наиболее востребованных авторов в христианском мире. Именно в этом – пасторском – слове Грегори и его последователи одерживают победу над витийствующим Кириллом Панкратьевичем Кочетовым, как будто забывшим истинное предназначение учительной словесности.

Примечательно, что в комедии явлены три способа введения новшеств в сознание народных масс. Первый – принуждение. От мотива принудительного склонения Якова к актерскому ремеслу Островский отказался уже в процессе создания комедии: Яков выбирает этот путь сам, хотя поначалу и не ведает всех тонкостей дела, на котором собирается подвизаться. Однако мотив принуждения все же остался в комедии. Он проявляется в поведении лиц, наделенных властью, но еще мало образованных. Таков Юрий Михайлов, наставник Якова. Придя за Яковым в дом его отца, Михайлов склонен подавить Клушина, действуя силой, частично – обманом (скрывает, что Яков играл цыгана, а не библейский персонаж), применяет «административный ресурс», утихомиривая пытающегося возразить Клушина. Другой герой, последователь Якова Грегори, гораздо более вдумчивый боярин Матвеев, возражает самому Грегори, пытающемуся силой вернуть Якова в труппу: «Палкой / Медведей лишь к плясанью принуждают, / Людей нельзя» (336), утверждая тем самым обязательное условие доброй воли к служению искусству. Матвееву же принадлежит роль одного из первых идеологов новых порядков непосредственно из русской среды: он произносит вдохновенную речь о безобразии и необходимости ухода в прошлое «животного смеха» над дураками и шутами:

Не стыд ли нам, не грех ли потешаться
Калечеством, убожеством людским!

На дураков смеемся; эго диво,
Что глуп дурак! <...>

А покажи <...>

Комедию, где хитрым измышленьем
И мудростью представлены, как въявь,
Царей, вельмож, великих полководцев,

Философов дела и обхожденья;
И дум, и чувств изведав благородство,
Весельем он бесчинства не почтет (325–326).

Однако Матвееву все еще свойственно мышление с ориентацией на авторитеты: он говорит о неизбежном обращении к театру народа, если обращен будет его государь:

Комидия в иных землях ведется,
На свете нам не мало образцов,
И стало быть, что недурное дело,
Когда она угодна государям
Таких земель, которым свет ученья
Открыт давно. И в нашем государстве
Комидию заводит царь великий
На пользу нам; народ ее полюбит
И доброго царя добром помянет (363).

А также ссылается на авторитет Священного Писания, которое для народа является залогом негреховности затаенного мероприятия:

Не уймешь
Народную молву, пока не скажешь
С Постельного крыльца, что действие будет
Из Библии – «Есфирь» (336).

В эпоху Средневековья приходилось отстаивать право существования смеха, с которым связывали исключительно языческие обряды. Комическое представлялось нежелательным и нуждалось в авторитетной поддержке (Бозэций, Капелла, Фома Аквинский и др.) На Руси средневековое воззрение на комическое продержалось гораздо дольше и постепенно уходило в прошлое с петровского времени.

При этом Матвеев, хорошо понимая специфику русского народа, опасается наивного понимания им театрального искусства:

Простой народ, коль верить иноземцам,
В комидии не действие, правду видит,
Живую явь: иного похваляет,
Других корит и, если не унять,
Готов и сам вмешаться в действие (326).

<...>

Да не нажить бы
Себе беду другую, горше первой!
Указывать на Мордохея будут,
Отыскивать Амана меж собой (336).

Эти слова свидетельствуют о необходимости просветительской работы среди народа, разъяснении ему различий жизни и ее изображения в искусстве. Этот способ является методом убеждения.

Наконец, третий способ – переубеждение силой учительного слова и словом самого искусства – принадлежит Грегори, носителю и проводнику (и проповеднику – «я пастор сам, такой, как поп у русских») идей европейского Просвещения. Эти идеи, впрочем, как нельзя более полно соответствуют духу преобразований именно российского рубежа веков – XVII и XVIII – и эпох – Древней Руси и России Нового времени. Грегори тоже говорит о смехе, но если Матвеев излагает наблюдения над жизнью и осуждение их, то Грегори философски излагает суть различий разных видов смеха. Аристотелевское понимание комического, переплавленное в горниле вековой европейской мысли Средневековья и начавшегося Нового времени, выражено у Грегори в простых сентенциях, обладающих большой силой переубеждения.

Шутов кормить еще вам долго будет.
Какой кто ум имеет, то и смотрит:
Комидии один, другой медведя,
Как пляшет он (362).

Этическое и эстетическое разделение видов смеха, начатое в трудах Аристотеля, продолженное Платоном и постклассической философией, предполагало наличие разных форм комического: смех изящный и грубый, злой (насмешка, которую, как содержащую элемент зла, должно было бы запретить как оскорбление) и изысканный; смех легкий, существующий для развлечения и отдыха, и смех, служащий для изобличения человеческих пороков. Грегори пытается привить русским способность различать имен-

но эту дефиницию – не даром он говорит о необходимости «пролюдий», разгружающих поучительные представления из Библии, о высоких материях, изображенных в комедиях, где воспитывается вкус к интеллектуальному комическому, а не грубой шутовской потехе над медведем или уродом. Аристотель видит в смехе прежде всего его рациональный аспект, тщательно освобожденный от грубо-телесного и агрессивного. Рассматривая именно такой смех, он создал знаменитую формулу о том, что из всех живых существ только человек способен смеяться. Грегори прекрасно выражает эту мысль в учительной формуле, достойной многих томов любого дидактического труда по философии человеческих чувств и разума:

В душе у человека,
В числе даров господних, есть один
Спасительный: порочное и злое
Смешным казать, давать на посмеянье.
Величия родной земли героев
Восхвалять и честно и похвально;
Но больше честь, достойно большей славы
Учить людей, изображая нравы (362–363).

Горячее убеждение Грегори в учительной силе художественного творчества отражает уже отмеченную нами особенность русской культуры пограничья XVII–XVIII века и всего петровского времени – ее агитационный характер. Театр был задуман Петром Первым как площадка для публичного освещения государственных идей, предприятий и прославления новой России; этому же служила вся русская словесность петровского времени, включая появление общедоступной периодики и возродившееся учительное красноречие в лице Стефана Яворского и особенно Феофана Прокоповича (явившегося автором пьес для школьного театра, в том числе злободневной, почти публицистической трагедокомедии «Владимир», где мысль о сопоставимости масштабов крестителя Руси – Владимира – и преобразователя новой России Петра выражена дидактически определенно).

Представляется совершенно определенным присутствие в комедии «Комик XVII столетия» интертекста учительного слова именно петровского времени, хотя формально действие приурочено к событию, связанному с именем царя Алексея Михайловича. Именно Петр Алексеевич, к рождению которого «подтянуто» все стремительно (за двое суток) разворачивающееся действие (предприятие по постановке «Эсфири» относится к масленой неделе февраля 1672 года, а к празднованию рождения Петра был издан указ о повторной игре представления⁸), становится центральной фигурой и «крестным отцом» русского театра. Главными качествами нового театра отмечается в комедии его общедоступный характер и государственное значение – таковым театр стал только при Петре Первом, именно так обозначившим задачи учреждаемого им театра. Участие всего народа и преобразование народного сознания по отношению к искусству, актерам, музыке становится идеологическим центром комедии Островского, относящего формальную дату к фактическому началу русского профессионального театра, имевшего для него гораздо большее значение, чем театр придворный второй половины XVII века. Императивный характер действий и предписаний царевых служителей, временное и идеологическое сгущение действия, некоторый надрыв в исполнении царского указания, общее нервное состояние, – все это свойственно скорее петровской эпохе, когда любое дело считалось государственной сверхзадачей, от решения которой зависела – не много ни мало – судьба всей России. Возведение идей до высшей степени их значения, чувств – до предела их накала и в пьесе Островского приобрело звучание великого дела: начала русского театра, в котором по-новому зазвучал человек и весь народ в целом, переходящий на другой уровень сознания и восприятия прекрасного. Недаром Грегори говорит о ценности Якова Кочетова и невозможности заменить его кем-то другим: «Разве талант башмак, что можно их менять, Один долой, другой надел?» (336), ибо талант стал одним из самых важных качеств человека новой формации. При этом провидец Грегори предрекает продол-

жение процветания традиции шутовства в России («Шутов кормить еще вам долго будет»), и слышится в этом подтвердившееся предположение пастора именно применительно к эпохе Петра Первого, когда шутовские обычаи стали частью государственной политики великого императора, одной ногой еще стоявшего в прошлом веке и отдававшего дань тем порядкам, в которых сам был сызмальства воспитан. Однако финальные слова Кочетова-отца «Да будет он царев комедик!» звучат залогом воспитания будущего соратника великого государя, по-настоящему понявшего ценность сказанного вслух слова наряду с мощью армии и флота⁹.

Примечательно, что в речи пастора Грегори звучит учительное слово, принадлежащее уже другой – гораздо более поздней – эпохе, времени самого Островского, когда искусству отводится уже не утрированно дидактическая роль. Воззрение на искусство как на эстетическую категорию, в которой назидательность отнюдь не является главной характеристикой, – результат поступательного, хотя и стремительного развития русской словесности на протяжении XVIII – XIX вв. «Учить людей, изображая нравы» – вовсе не утверждение той эстетической системы, когда площадной смех сопровождает плоскостные образы раешного театра, в котором категории плохое-хорошее четко определены, а виновные наказаны. Иначе бы не предпринят был долгий государственный проект по учреждению профессионального театра, иначе не стал бы такой театр потребностью времени. Утверждение Грегори о том, что комик будет судьей человеку, – это выражение сути искусства, каким оно будет понято гораздо позднее: «изобразить» – это значит представить в образах, которые могут быть эстетически и дидактически восприняты каждым индивидуально.

И будем мы писать – материй разных
 Найдем себе. И всякий там увидит
 И жизнь свою, и что тихонько делал,
 И что он сам один с подушкой думал.
 А совесть кто свою забыл, не знает
 Суда ее – он там свой суд найдет (362).

Только говорит Грегори об этом – совершенно справедливо – как о достаточно далеком будущем. Уход от коллективного восприятия к индивидуальному переживанию эстетического воздействия русскому зрителю (как и русскому театру) еще предстояло пережить.

Кажется удивительным, что в комедии эта мысль как будто оказывается лишь декларированной Грегори без подкрепления самим действием: об «Эсфири» лишь говорится, а играется на сцене, с участием главного героя, буффонадно-развлекательная интермедия о цыгане и лекаре, которая как нельзя более близка народному площадному театру¹⁰. Однако именно эта сцена является прямой иллюстрацией аргументов Грегори. Интермедия оставалась на то время единственной формой демократического театра, постепенно приобретающего профессиональные черты. Интермедия, игранная Яковом со товарищи, подтверждала слова Грегори об умении учить, «изображая нравы», при этом перемежая серьезное и смешное, разделяя виды смеха и отдавая себе отчет в разнице его содержания. Однако главное заключается в том явлении «театра в театре», которое уже хорошо описано и в котором констатировано особое отношение русского человека к представляемому на сцене: живое участие в действе и неразличение жизни и искусства¹¹. Подобное происходит с Клушиным, когда он смотрит интермедию, разыгрываемую труппой Грегори. Однако если поведение Клушина лишь подтверждает вековую традицию участия народа в происходящем на сцене, действия Грегори иллюстрируют новый подход к театру как дидактическому жанру. Грегори-немец, говорящий по-русски с характерным акцентом аптекарь, не боится давать изображение на сцене немца – почти своего двойника, обреченного на поругание русского зрителя – и подвергается этому поруганию сам со стороны Клушина, жаждущего прибавить оплеух сценическому лекарю: «Пусти-ка, немец. / Пстой-ка, я пойду ему прибавлю». Способный отстраниться от совершающегося на сцене и при этом понимать, что характеристика образа может быть перенесена на него самого, немец тем самым утверждает мысль

об универсальности смешного – без скоморошских постоянных образов с устойчивыми чертами. Немец в представляемой Грегори интермедии поругаем не потому, что он немец, а потому, что он груб, жесток, не способен понять человека и его страданий. («У нас и Бог один, и грех один», – скажет Грегори раньше, в беседе с Яковом.) Комическое не определяется культурными, национальными, конфессиональными признаками, а общечеловечно. Это утверждение было особенно актуальным в наступающей тотальной европеизации России, когда русскому народу необходимо было осознать, что «плохое, да свое» хуже, чем прогрессивное чужое, которое может стать своим, будь у русского человека желание «прохладно насыщаться премудростью чужой» не только по отношению к прошедшим векам, но и народам «таких земель, которым свет ученья открыт давно».

Именно этим – учительным словом древним, исконно русским, и новым, заимствованным, усиленным агитационной его функцией и преображенный художественным творчеством в изображении судьбы отдельно взятого человека, – определяется программный характер комедии Островского, в которой выражены главные мысли драматурга о русском театре и назначении театрального искусства.

Примечания

¹ *Лотман Л.* Стихотворная драматургия Островского (1866–1873) / Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. М., 1977. С. 534–536; *Кошелев В.А.* «Театр в театре» Островского: Комик // Драма и театр. Сб. науч. трудов Вып. 7. Тверь, 2009. С. 129–139.

² *Чернец Л.В.* Жанры / А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома – Шуя, 2012. С. 158–160.

³ *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 2000.

⁴ Здесь и далее текст цитируется по: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. М., 1977. С. 334. Здесь и далее цитаты даются по этому изданию, номера страниц указываются в скобках.

⁵ Цыган в русской словесности и русском сознании не воспринимался как положительный образ (в отличие от романтизи-

рованного образа цыганки). См. об этом: *Махотина И.Ю.* Цыгане и русская культура. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Тверь, 2011.

⁶ *Тамаев П.М.* «Комик XVII столетия» как конспект русской драматургии // Щельковские чтения. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени: Сб.статей / сост. и науч.ред И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 87.

⁷ *Овчинина И.А.* «Комик XVII столетия» / А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома – Шуя, 2012. С. 213.

⁸ *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 2000. Т. 1. Ч. II. С. 322–324.

⁹ О присутствии в тексте «Комика...» образа Петра I см.: *Лотман Л.* Стихотворная драматургия Островского. С. 5³⁶.

¹⁰ Об историчности включения в текст сцены разыгрывания интермедии см.: *Лотман Л.* Стихотворная драматургия Островского. С. 5^{37–538}.

¹¹ *Лотман Л.* Стихотворная драматургия Островского. С. 520–542; *Кошелев В.А.* «Комик XVII столетия»: Комик. С. 129–139.

Н.С. ТУГАРИНА

**Тема банкротства
в творчестве
А.Н. Островского**

Деловая жизнь активно представлена в пьесах Островского. Деньги, векселя, купля и продажа, судебные процессы и банкротства, – обо всем этом идет речь в его произведениях, а время давало богатый материал.

В «Словаре к пьесам Островского» слово *банкрот* объясняется так: «Лицо, которое не может или не желает заплатить свои долги; в первом случае банкрот называется “неосторожным”, или “невинно-упавшим”, так как банкротство последовало хотя и по его вине, но без умысла, а во втором случае – злостным, так как банкротство его умышленно, подложно, объявлено с целью скрыть свое имущество»¹.

Как явление делового мира, банкротство было хорошо известно Островскому. Отец, Николай Федорович, успешно занимался частной адвокатской практикой, разбирая сложные дела, в том числе и связанные с банкротствами. Это, как правило, были крупные процессы, так называемые *конкурсы*. «Конкурс – собрание заимодавцев для рассмотрения дел несостоятельного должника. В конкурс поступало все имущество должника для распределения между заимодавцами. В конкурсе, кроме лиц, избранных заимодавцами из своей среды, принимали участие приглашенные адвокаты, канцелярские работники и проч.»² При ведении таких дел в руки адвоката нередко поступали огромные состояния, ими нужно было должным образом распорядиться. Н.Ф. Островский нередко выступал адвокатом в таких процессах, нуждался в помощнике и надеялся, что им будет его старший сын Александр. Желанием отца объясняется поступление А.Н. Островского на юридический факультет Московского университета.

Как известно, у самого А.Н. Островского также был опыт чиновничьей службы. Уйдя из университета, он поступает на службу сначала в Совестьный суд, а затем в Коммерческий суд, где как раз разбирались дела по торговым сделкам, по векселям и по несостоятельности. Все это давало начинающему драматургу впечатления, знания этой жизненной сферы и послужило материалом для его будущих пьес. Совестьный суд находился у Воскресенских ворот, неподалеку от долгой тюрьмы, ямы, как ее называли. О ней неоднократно упоминается в пьесах Островского («Правда – хорошо, а счастье лучше», «Бешеные деньги», «Последняя жертва» и других).

Наиболее полно тема банкротства раскрывается в пьесах «Свои люди – сочтемся!» и «Пучина».

Герой комедии «Свои люди – сочтемся!» – Самсон Силыч Большов, человек богатый, властный, отец семейства, в его торговой деятельности обман не редкость. Он загорелся мечтой о неслыханном богатстве, о ловко устроенном обмане. Большов видит в газете объявления о банкротствах знакомых ему купцов, и ему приходит мысль объявить

себя несостоятельным должником. Из пьесы понятно, что такие банкротства тогда вовсе не были редкостью.

Островский показывает нам, как обман порождает обман. Подхалюзин, служа приказчиком, конечно, не забывал о своих интересах, но все-таки в пьесе есть строки, которые дают понять, что он дорожил делом, которым занимался. Узнав о намерении Большова, он сетует: «Вот беда-то! Вот она беда-то пришла на нас! <...> Мне-то куда деться? В проходном ряду пылью торговать! Служил, служил лет двадцать, а там ступай мостовую грани»³. На распоряжение Большова «Перевози товар, продавай векселя, пусть тащут, воруют кто хочет, а уж я им не плательщик» (I, 120), Подхалюзин отвечает: «Помилуйте, Самсон Силыч, заведение было у нас такое превосходное, а теперь все должно в расстройство прийти» (I, 120).

Большов настолько увлечен своим планом, что многого вокруг себя не замечает. Приказчик же, боясь остаться не у дел, разрабатывает план и осуществляет его. По поводу собственного обмана Подхалюзин говорит так: «Против хорошего человека у всякого есть совесть; а коли он сам других обманывает, так какая же тут совесть!» (I, 109).

Стряпчий Рисположенский охотно соглашается участвовать с Большовым в этом нечестном деле, но когда Подхалюзин обещает большие деньги, поддерживает его интересы. Рисположенский – человек пьющий, и эта страсть заглушила его совесть. Сваха, поверив обещаниям Подхалюзина, расстраивает уже слаженное дело со свадьбой Липочки, хотя жених был найден самый подходящий: «И крестьяне есть, и орген на шее, а умен как, просто тебе истукан золотой» (I, 95). Она делает это в ожидании богатого вознаграждения. В финале пьесы они оба – и Устинья Наумовна, и Рисположенский – оказались обманутыми, не получив от Подхалюзина обещанного вознаграждения. Мнимым банкротством Большов открыл путь к обману для близких ему людей, но сам оказался обманутым больше всех. В его жизни рушится все: надежда на свои силы, на свои деньги, на свою семью, доверие к приказчику, – все оказалась несостоятельным.

Он оказался банкротом не только в финансовом смысле, во всех жизненных сферах, в жизни в целом.

Тема злостного банкротства была продолжена драматургом более чем через полтора десятилетия в пьесе «Пучина». В центре этой пьесы жизнь Кисельникова, человека доброго, мягкого, который по любви женится на купеческой дочери. Банкротом объявляет себя его тесть, Боровцов. Кисельников же оказывается втянутым в это нечестное предприятие. Будучи не в силах противостоять обману, он и вся его семья страдают, становятся жертвой этого злостного банкротства.

В финале пьесы видим, что Боровцов тоже остался ни с чем: «Все просудил до ниточки», «чист как из баньки» (II, 629), – говорит он о себе. Разоряет его Переярков, давний друг семьи. Предвидеть поведение этого человека было несложно, репутация его была озвучена во время ссоры на именинах жены Кисельникова еще одним другом семьи, Турунтаевым: «А ты конкурсами только и живешь, – день-то плутничаешь, да фальшивые документы составляешь, а вечером собираешь к себе несостоятельных да садишься с ними по большой в карты играть; они тебе нарочно проигрывают, чтоб только в Сибирь нейти» (II, 612).

Стремясь еще больше разбогатеть, не желая собирать капитал «по грошам», не желая платить долги, Большов и Боровцов совершили одного рода преступление. Но то, что происходит в дальнейшем, по-разному характеризует этих героев.

Большов слишком надеялся на себя и свой, как ему казалось, непререкаемый авторитет, влияние на окружающих. Где-то оказался неосмотрительно излишне доверчивым, ничуть не усомнившись в людях, которые его окружают, в первую очередь – в своем приказчике. Совершая обман, он был уверен, что близкие ему люди поддержат его и поведут себя с ним честно. Понимая и переживая происшедшее, Большов многое понял. Н.А. Шалимова пишет, что Большов «став жертвой собственных замыслов, не поднимается до осознания законов бытия, а смиряется с вы-

павшей ему участью. <...> Пробуждение личности связано в образе с пробуждением стыда, сознания и чувства греха: “Ведь я злостный – умышленный... ведь меня в Сибирь сошлют” или “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?”⁴. Большов усвоил жизненный урок, пережив крушение своих обманных надежд и, многое переосмыслив, поднялся на более высокий нравственный уровень.

В высказываниях Боровцова присутствует немалая доля цинизма, он не лишен лицедейства: любит говорить высокие слова, делает вид, что все творит по совести, даже пускает слезу, когда убеждает зятя подписать нужный ему документ. К раскаянию он не приходит. Читатель и зритель понимает, что Боровцов принял достойное по его делам, этот герой не вызывает зрительского сочувствия, которое, несомненно, в финале пьесы вызывает Большов.

В пьесах звучит тема родства, смысл которой заключен в пословице, вынесенной в заглавие одной из пьес – «Свои люди – сочтемся!». В одноименной пьесе герой не думает о своих родственниках, все устраивает сам, надеясь, что они его поймут, поддержат, а Большов их за это вознаградит. В «Пучине» Кисельников разговорами о родстве оправдывает свою излишнюю, может быть, даже преступную мягкость, Боровцов же вспоминает о своем старшинстве, использует семейные отношения, когда ему нужно что-то сделать с выгодой для себя или удобней и убедительней обмануть. Но никакой заботы о близких у него нет: дочь умирает от того, что вовремя не послали за доктором, все внуки, кроме Лизы, по его вине умерли в крайней бедности.

В финале пьесы «Пучина» видим, что участь тестя, злостного банкрота, и зятя, его жертвы, одинакова: оба они торгуют на Сухаревской площади копеечным товаром. Из текста пьесы ясно, что Боровцов часто рассказывает свою историю, видимо, она не дает ему покоя. Но все дело в том, что справедливое наказание не изменило его нравственно. Правда, он говорит, что зря ограбил зятя и его семью, од-

нако это не результат глубокого раскаяния, просто близких людей, кроме Кисельниковых, у него теперь не осталось никого. Прошло много лет, а в нем все живо чувство обиды, что не получилось задуманное так, как бы ему хотелось.

Островский показывает два случая злостного банкротства, где справедливость торжествует и злоумышленники наказываются. В пьесах показано, какое разрушительное действие оказывает служебное преступление на окружающих, как оно провоцирует очередной обман или приводит к тяжелейшим последствиям близких герою людей.

Исследователи нередко проводят параллели между Большовым (таким, каким он стал в финале) и шекспировским королем Лиром. Н.И. Ищук-Фадеева отмечает: «Схема внутреннего движения героя соответствует трагедийной: большой – малый – большой, принимающий свою судьбу с осознанием ее справедливости»⁵. Если же рассмотреть схему внутреннего движения Боровцова, то она идет по нисходящей: богатый купец – злостный банкрот – мелкий торговец на Сухаревском рынке. Снижение идет и в нравственном плане: в финале пьесы он обнаруживает не только прежнее равнодушие к судьбе родственников, но за благо считает внимание богача Хрюкова к своей внучке.

Когда Лиза собирается выйти замуж за Погуляева, она надеется, что отец будет жить вместе с ними, но Кисельников отказывается. В момент просветления он осознает все: «Мы вам не компания, – вы люди честные. У нас есть место, оно по нас. <...> Вы живите с Богом, как люди живут, а мы на площадь торговать, божиться, душу свою проклинать, мошенничать» (II, 639). Кисельников и Боровцов, злоумышленный банкрот и его жертва остаются в своей прежней жизни, напоминая героев Максима Горького, его босяков, обитателей «дна» жизни.

«Неосторожное» банкротство также присутствует в пьесах Островского. Происходит оно в театральной, родной для драматурга среде. В пьесе «Таланты и поклонники» о своей жизни рассказывает Нароков, человек, беззаветно любящий театр. История такова: Нароков продал имение

и стал антрепренером. «Снял здешний театр, отделал все заново: декорации, костюмы; собрал хорошую труппу и зажил, как в раю... Есть ли сборы, нет ли, я на это не смотрел, я всем платил большое жалованье аккуратно» (V, 214), – рассказывает он. Длилось это счастье пять лет, а потом он «опанкрутился», как говорит Домна Пантелеевна. Здесь банкротство только финансовое, во всем остальном – этот герой только приобрел. Он не жалеет о случившемся, он рад, что хотя на какое-то время всецело мог отдаться любимому делу. Он счастлив тем, что на этих подмостках возрос талант молодой актрисы Александры Негиной. Он не оставил театр, продолжая служить в нем, только не в качестве хозяина. Нароков очень дорог Островскому, именно в его уста драматург вложил свои мысли о театре. Некоторые реплики героя напрямую перекликаются с мыслями Островского, высказанными в статьях. Известно, что создавая пьесу, Островский параллельно работал над статьей «О нуждах императорского театра».

Для того, чтобы показать «невинное» банкротство, у Островского тоже было достаточно жизненных впечатлений. Действие пьесы происходит в губернском городе, но истории, происходившие в Москве, очень напоминают эту. В своих статьях Островский пишет о частных театрах, которые возникали в конце 70-х – начале 80-х годов XIX века, еще при существовании монополии императорских театров. Драматург говорит об их печальной участи, о том, как быстро они разорялись. Например, об устройстве народного театра в здании, где проходила этнографическая выставка 1876 года, Островский писал: «Только незнанием дела, только совершенным непониманием важности предприятия и можно объяснить смелость, с костью взялись они за ведение частного театра на условиях, предложенных им дирекцией» (X, 120). «Антрепренер был разорен совершенно безвинно» (X, 122), далее пишет Островский, и даже в статье слышится сочувствие. Рассказанная в пьесе история напоминает ту, что происходила с Театром Бренко, или Пушкинским театром, с его большим успехом и через два года наступившим бан-

кротством. Именно на сцене этого театра в первоначальном варианте была поставлена пьеса «Свои люди – сочтемся!» В Театре Бренко на подготовку спектаклей давалось длительное время, значительные средства тратились на декорации и костюмы, актерам было установлено высокое жалованье. В результате затраты не покрывались даже неизменно полными сборами. Островский видел неопытность руководителей театра в финансовых вопросах и отмечал, что «в управлении им не видно системы и умения распоряжаться наличными средствами» (X, 124). По причине финансовых трудностей в 1882 году театр был закрыт. Островский приходит к неутешительным выводам, что жесткая политика Императорских театров, а также нехватка практических навыков в ведении дел губили частные театры.

К такого рода «неосторожным» банкротам Островский относится с большим сочувствием, в них он видит людей, всецело преданных театру, готовых ради любимого дела пренебречь материальной стороной вопроса. Именно в таких ситуациях проявляется сам человек, раскрывается его внутренний мир, обнажается нравственный облик – все то, что составляет главный предмет проникновенного интереса Островского-драматурга.

Примечания

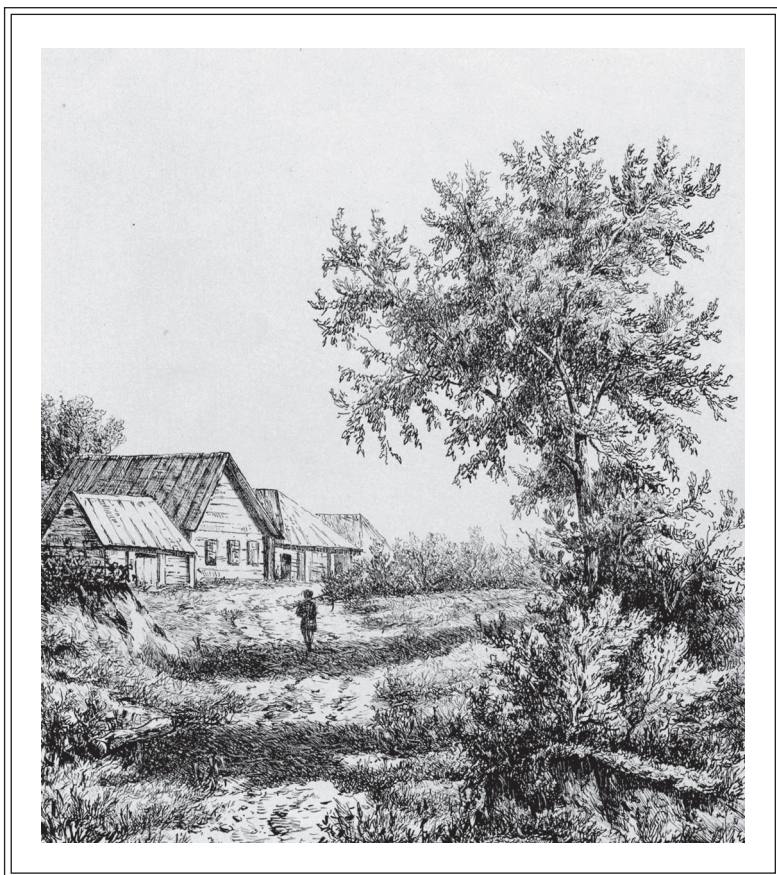
¹ Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам А.Н. Островского. М., Веста. 1993. С. 11.

² Там же. С. 90.

³ Островский А.Н. Полн. собр.соч.: В 12 т. / Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. I. С. 108. Далее все цитаты из текстов А.Н. Островского даются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

⁴ Шалимова Н.А. Русский мир А.Н. Островского. Ярославль, 2000. С. 19.

⁵ Ищук-Фадеева Н.И. «Король Лир» Шекспира и «Банкрот» Островского – два лика одной драмы. // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2008. С. 198.



**ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВЕКОГО
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ**



В хорошей душе, богатой удержанными впечатлениями, происходит вот что: в минуты души, творчества, все удержанные впечатления вращаются как бы в калейдоскопе, но тут же присутствует одна неподвижная постоянная мысль, которая выбирает и несет на себя все, что найдет нужным в калейдоскопе.

Александр Островский...

Л.А. ДМИТРУК

**А.О. Аблесимов
и А.Н. Островский:
к вопросу
о демократической
основе нового
литературного языка**

Имена драматургов А.О. Аблесимова (1742–1783) и А.Н. Островского (1823–1886) отстоят друг от друга в истории русской литературы на полстолетия, вместе с тем это целая эпоха, определившая дальнейшее развитие национального литературного языка. Тенденция к «простоте слога», наметившаяся еще в демократической литературе XVII века, приводит к тому, что в произведениях писателей второй половины XVIII столетия начинают постепенно вырисовываться контуры будущего литературного языка, построенного на народной основе.

Одним из авторов, не побоявшихся представить тогда на сцене русскую народную речевую среду, стал А.О. Аблесимов. У себя на родине в Галичском уезде Костромской губернии драматург познакомился с народным языком, веками сложившейся северорусской культурой, в Москве же, где прожил зрелые годы, смог тонко подметить особенности речи жителей центральной России. В своем знаменитом произведении – комической опере «Мельник-колдун, обманщик и сват», необычайно популярной в XVIII–XIX веках и до сих пор не утратившей сценической актуальности, Аблесимову удалось передать колорит народно-разговорного языка современной ему эпохи. Речь персонажей пьесы, состоящая почти сплошь из элементов просторечия, жаргона, диалекта, фольклора, разговорных речевых средств, – яркий пример демократизации русского языка «до Пушкина». В конце XVIII века подобная лексика начинает постепенно проникать в литературный язык, к ней обращаются «в поисках недостающих звеньев словарного состава литературного языка»¹ большинство писателей того

времени. Во многом, как отмечает О.Г. Порохова, процессу вхождения диалектной лексики в литературный язык способствовала художественная литература².

В произведениях писателей-классиков XIX века многие признаки «разговорности» становятся нормой употребления, наметив, в том числе, тенденцию вхождения части диалектных слов в кодифицированный язык. В комедиях А.Н. Островского (например, «Свои люди – сочтемся!», «Не в свои сани не садись», «Бесприданница», «Последняя жертва» и др.) часто представлена живая разговорная речь городской купеческо-мещанской среды, вчерашних крестьян. Основу ее составляют просторечные, жаргонно-профессиональные, разговорные, диалектные единицы языка, и практически отсутствуют фольклорно-обрядовые речевые элементы (ряд которых в середине XIX века уже отошел в пассив языка).

Пьесы А.О. Аблесимова и А.Н. Островского имеют схожий языковой дискурс: это достоверная фиксация разговорной речи конца XVIII и середины XIX столетия. Данный факт подтверждают и академические лексикографические издания: «Словарь русского языка XVIII века» (Л., СПб., 1984 –), одним из источников которого является комическая опера Аблесимова, и «Словарь русского языка в 17-ти тт.» (М., 1950–1965), «Словарь русского языка» под ред. А.П. Евгеньевой (М., 1985–1988), отражающие лексический фонд литературного языка «от Пушкина до наших дней»³, в том числе с помощью иллюстративного материала из комедий Островского. Близость языкового пространства произведений объясняется и некоторыми экстралингвистическими факторами: жизнь драматургов связана с двумя топосами, Москвой и Костромой (Островский – уроженец Москвы, до конца своих дней не порывавший связей с костромской родиной предков и похороненный в своем костромском имении).

Произведения Аблесимова и Островского имеют близкий языковой материал: на фоне общеразговорных элементов в речевом костюме героев пьес ярко выделяются локально-просторечные, разговорные, жаргонные языко-

вые компоненты. К ним относятся знаменательные слова, характеризующие различные факты и реалии жизни крестьянства (у Аблесимова) и купечества (у Островского), которое в большинстве своем сформировалось из разбогатевших крестьян: *большой (в дому), вздуриться, ворожить, гнедко, зачурать, колотовка, кросна, крючок, куликать, курныкать, мерочка, мошна, набольший, охреян, савраско, сговор, подзатыльник, поднизь, поезжанин, посиденки, пригожайка, пырь, рахманной, рыскуша, сладить, старшой, сулейка, тын, хват, хлопотунья* и др. («Мельник-колдун, обманщик и сват»⁴); *арпчик, вязка, драчёна, магарыч, мекать, москательная лавка, мухортник, отымалка, пахтать, посконный, сговор, сиделец, таранта, упаточиться, хорохориться, яма* («Свои люди – сочтемся!»⁵), *бесталанный, забираться, зипунишко, откупщик, пестрая неделя, ремиз, сковородник, стряпчий, таранить, чумичка* («Грех да беда на кого не живет»⁶), *ворожей, гадалыщица, странный человек, шабала, сбитень* («На всякого мудреца довольно простоты»⁷) и др. В пьесах обоих драматургов свободно функционируют разговорные фразеологизмы: *орать, что есть мочи*; \diamond *что ни будет, то будет*; \diamond *пойдет дым коромыслом*; \diamond *веселым пирком да за свадебку*; \diamond *мороз по коже подирает* («Мельник-колдун, обманщик и сват»⁸); \diamond *дать барашка в бумажке*, \diamond *до новых веников не забудешь* («Грех да беда на кого не живет»⁹), \diamond *угодить под красную шапку* («Доходное место»¹⁰), \diamond *основу сновать* («Праздничный сон – до обеда»¹¹) и др.

В произведениях Аблесимова и Островского велика доля служебных слов, являющихся маркерами разговорного, а иногда и регионального употребления речи: *ан, -ат, было (бола), вить, вишь, -де, дескать, ин, -ка, либо, -ль, ни бишь, -ста, -та, -тка, -тко, -то, эк* («Мельник-колдун, обманщик и сват»¹²) и др.; *ан, ишь, кабы, -ко, коли, ну, -с, -то, то-то, чай, эка* («Свои люди – сочтемся!»¹³) и др. Рассмотрим детально служебные слова, встречающиеся и в комической опере Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват», и комедии А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся!»

Частицы, имеющие высокий индекс частотности, представлены несколькими разрядами, среди которых преобладают модальные постпозитивные частицы: *-ан, -ат, -де, -ка, -либо, -ста, -та, то, -тка, -тко* («Мельник-колдун, обманщик и сват»¹⁴) и др.; *-ко, -с, -то* («Свои люди – сочтемся!»¹⁵). В пьесе Аблесимова ряд подобных слов шире, чем у Островского. Ими изобилуют реплики всех персонажей «Мельника...» без исключения, именно они вносят в предложения различные смысловые оттенки (вопрос, указание, выделение) и выражают чувства говорящего (сомнение, усиление, смягчение требования), придают речи действующих лиц пьесы необычайную «живость» и народный характер. В пьесе Островского «Свои люди – сочтемся!» употребление частиц дифференцировано, так *-ко, -то* часто встречаются в речи Аграфены Кондратьевны, Устиньи Наумовны, Фоминишны, частица *-с* характерна для реплик Рисположенского, Подхалюзина. Такая разница в употреблении зависит от социального статуса героя: Аграфена Кондратьевна из крестьянок «...чуть-чуть не панёвница – из Преображенского взята»¹⁶. В XIX веке подмосковное село Преображенское – известная промышленная окраина Москвы, сосредоточение крупных фабрик, было населено в основном крестьянами-ремесленниками¹⁷. Устинья Наумовна называет себя чиновницей четырнадцатого класса, что соответствует низшей ступени по табелю о рангах, Фоминишна – прислуга. Рисположенский – стряпчий, Подхалюзин – приказчик, то есть служилые люди, в речи которых частица *-с* служит сигналом почтительного обращения к людям старшего звания и, как отмечает В.И. Даль, «привеском», сокращением от *сударь*¹⁸. В произведении Аблесимова данная частица не встречается, так как герои пьесы – крестьяне обычно ее не употребляли.

Модальная постпозитивная частица *-то*, активно функционирующая в пьесах Аблесимова и Островского, в XVIII веке была многозначной, чаще употреблялась в разговорном языке для выделения слов и, по-видимому, имела ряд вариантов *-та, -те, -ту*. В «Мельнике...» Аблесимова данные частицы введены в реплики всех героев: «*Мельн. ...и*

*ужъ-де мельникъ всякой не прость: они-де знаются съ домовыми, и домовые-то у них на мельницахъ какъ черти ворочаютъ...*¹⁹, «Фил. Коней ищю: савраско да гнедко вдвоем куда-то запропастились; а кони-та, кони-та какие добрые были. (Особливо.) Это онъ-та ворожейка: попытаюсь у него поколдоваться»²⁰, «Мельн. Это-то нашему брату и надобно. Ведь сказать правду: с чертомъ-та не со своим братомъ ладить, надобно быть смелу, а смелость-ту де-лаетъ сивуха»²¹. В СлЦСРЯ²² данная частица не включена, что указывает на ее разговорный характер в середине XIX века. В.И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» приводит частицу *-то* наряду с подобными ей *-та, -эт, -от, -ат, -те* и отмечает, что она «усиливает слово»²³. В такой функции частица *-то* употребляется у Островского: «Аграфена Кондратьевна. Ведь ишь ты, блажь-то какая в тебе; ведь это ты назло матери под нос-то шепчешь»²⁴, «Устинья Наумовна. Оно точно, жемчужная, дико сначала-то, ну, а потом привыкнешь, обойдетесь как-нибудь. Да вот с Самсон Сильчем надо потолковать, может, он его и знает, этого человека-то»²⁵. Однако в пьесе «Свои люди – сочтемся!» другие варианты этого служебного слова не встречаются, что, возможно, свидетельствует о тенденции нейтрализации частицы *-то* и ее постепенном вхождении в сферу литературного языка, который, как известно, складывался на базе московского говора, утратившего свой локальный характер и подготовившего почву для создания национального языка. В БАС²⁶ и МАС,²⁷ словарях современного русского литературного языка, частица *-то* представлена без стилистических помет с указанием на ее выделительную функцию. Частицы *-ат, -от, -та, -те, -ту*, которыми «пересыпана» речь персонажей Аблесимова, со временем отошли на периферию национального языка и по сей день сохраняются в диалектах.

Демократические основы нового литературного языка сложились не без влияния произведений демократической литературы XVIII столетия, к числу которых принадлежит и комическая опера А.О. Аблесимова, а впоследствии укре-

пились в языке писателей-классиков XIX века, включая и А.Н. Островского. Таким образом, произведения А.О. Аблесимова и А.Н. Островского по праву являются источниками изучения национального языка на определенном синхронном срезе, источником сведений о русских народных говорах.

Примечания

¹ Словарь русского языка XVIII века. Проект/отв. ред. Ю.С. Сорокин. Л., 1977. С. 20.

² Порохова О.Г. Областная лексика в словарях русского литературного языка // Современная русская лексикография. Л., 1975. С. 111–120.

³ Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1985–1988. Т. 1. С. 5.

⁴ Аблесимов А.О. Мельник-колдун, обманщик и сват. СПб., 1887.

⁵ Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. / Сост., вступ. ст. и коммент. В.Я. Лакшина. М., 1987.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Аблесимов А.О. Мельник-колдун, обманщик и сват. СПб., 1887.

⁹ Островский А.Н. Указ. соч.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Аблесимов А.О. Мельник-колдун, обманщик и сват.

¹³ Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1.

¹⁴ Аблесимов А.О. Мельник-колдун, обманщик и сват.

¹⁵ Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1.

¹⁶ Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. Т.1. С.63.

¹⁷ Преображенское (район Москвы) / Режим доступа (свободный): <http://ru.wikipedia.org>

¹⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. IV. М., 2003. С. 7.

¹⁹ Аблесимов А.О. Мельник-колдун, обманщик и сват. С. 12.

²⁰ Аблесимов А.О. Там же. С. 13.

²¹ *Аблесимов А.О.* Там же. С. 31.

²² СлЦСРЯ – Словарь церковно-славянского и русского языка. В 4 тт. – СПб., 1847.

²³ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С. 237.

²⁴ *Островский А.Н.* Сочинения: В 3 т. Т.1. С.36.

²⁵ *Островский А.Н.* Там же. С.43.

²⁶ БАС – Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. М.-Л., 1950-1965. Вып. 15. С. 509.

²⁷ МАС – Словарь русского языка: В 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1985–1988. Т. 4. С. 371.

И.А. ЕДОШИНА || **Две рецепции «Бориса
Годунова» А.С. Пушкина:
А.С. Хомяков и
А.Н. Островский**

Изучая явления этого времени, чувствуешь, что, чем дальше, тем больше входишь в область автобиографии, подступаешь к изучению самого себя, своего собственного духовного содержания, насколько оно связано с прошлым нашего отечества.

В.О. Ключевский

Приведенные слова В.О. Ключевского из его «Курса русской истории», впрочем, не без влияния сочинений С.Ф. Платонова, касаются конца XVI – XVII веков, а шире – понимания русской культуры в целом. Но задолго до трудов известных историков эту связь уловил, впервые представив во всей силе самого явления и собственного художественного гения, А.С. Пушкин в «Борисе Годунове» (1825). Напомню, Пушкину в это время не было и тридцати лет. Для сравнения: Ключевскому ко времени выхода со-

ответствующих сочинений – 66 лет, Платонову – 39. Конечно, они были историки (хотя Ключевский не без художественного дара, коим он активно пользовался в том же «Курсе русской истории»), а Пушкин – поэт. Но поэзия на то и поэзия, чтобы глубже, тоньше, мощнее проникать в суть явлений и создавать адекватные им образы. В 26 лет обнаружить центральный «узел» (воспользуюсь определением А.И. Солженицына) всей будущей русской истории мог только гений.

Не задаваясь целью подробного анализа трагедии Пушкина (по причине обширного библиографического списка на сей предмет в том числе), остановлюсь только на тех аспектах, которые представляются важными для дальнейших размышлений о пьесах Хомякова и Островского, последнего – прежде всего.

О чем написан «Борис Годунов»? Ответ, казалось бы, лежит на поверхности: о человеке, оказавшемся во главе государства, причем государства по своей обширности огромного. Но не размеры государства волнуют Пушкина (не случайно карту России мы видим глазами сына Годунова) и даже не собственно деятельность Годунова как правителя этого государства. Иное движет мыслью Пушкина: истоки власти Годунова. Внешне истоки эти вполне демократичны, а уж после Иоанна IV – демократичны в тысячу раз. Традиционно власть на Руси передавалась по наследству, рождая бесконечные междоусобицы. Между тем, Борис Годунов не только не Рюрикович, он вообще – из татар, как бы сказали в позапрошлом столетии, «басурман», «чужой человек»¹. Он получил власть как народный избранник, и Пушкин вскрывает сущность механизма избрания – «народ искусно волновать»². Поэт сразу представляет основных участников подобного рода искусства: бояр Воротынского и Шуйского, а следом – тот самый народ. Именно бояре, как опытные режиссеры, настраивают народ на нужное решение, в ответ народ играет свою роль: если нужно изобразить печаль, например, то баба бросает ребенка на землю, чтобы он заплакал, а мужики трут глаза и размазывают слюни вокруг глаз.

Иными словами, избрание Годунова народной волей – это хорошо подготовленный спектакль, который венчает речь новоиспеченного царя о страхе, смирении, с которыми он принимает высшую власть.

Параллельно начинается формироваться иная фабула, связанная с Григорием Отрепьевым. С. Машинский определил подобное сопоставление как «метод противопоставления двух характеров»³. Напомню, что первоначально «Борис Годунов» именовался (в нескольких вариантах) как «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве». В этом именовании представляется значимым слово «комедия» («комидия»), которое означало во времена Пушкина любое драматическое представление⁴. Так, первоначальное название открывает интерес Пушкина к конфликтности изображаемых событий. Но эта конфликтность понимается им, скорее, повествовательно, умозрительно, исторически, нежели драматически. В письме к Н.Н. Раевскому-сыну в июле 1825 года Пушкин признавался в связи с «Годуновым»: «Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения»⁵. Псевдонародное избрание Годунова открыло Гришке Отрепьеву (и боярству) *новый* механизм прихода к власти. Причем этот механизм окажется успешным в случае с Гришкой Отрепьевым, но уже отмечен явным скепсисом при избрании Шуйского, что отражает знаменитая финальная ремарка пьесы – «Народ безмолвствует»⁶. В народном молчании проступают очертания будущей русской истории, где «комидия» неизменно получает трагические очертания. Если совесть Бориса Годунова отягчена смертью царевича Дмитрия, то Шуйского – почти прилюдным убиением Марии Годуновой и ее сына Феодора *et cetera*.

Пушкин не скрывает своего отношения к действующим лицам: Борису, его детям, Григорию Отрепьеву. Что касается последнего, то поэт использует известный еще со времен Гомера прием: показать недруга в семейных обстоятельствах и тем самым очеловечить его. Любовь Годунова к детям, острое предчувствие их трагической участи, как в зеркале, отражается в любви Григория к Марии Мнишек

и жуткой судьбе их сына, хотя в пьесе и не описываемой. Но ведь Карамзина читал не только Пушкин. Как заметил М. Погодин, Карамзин первым сказал доброе слово в адрес Бориса Годунова⁷. Следом Пушкин обнаруживает в Борисе и Гришке те черты правителей, которые вызывают в поэте глубокую симпатию: «наука сокращает / Нам опыты бы-стротекущей жизни» (с. 217), «вины отцов не должно вспо-минать» (с. 225), «и я люблю парнасские цветы. / Я верую в пророчества пиитов» (с. 227), «щадите русскую кровь» (с. 244), «не род, а ум поставлю в воеводы» (с. 254). Наконец, именно Григорий Отрепьев произносит знаменитые слова о будущем всякого правителя: «Борис, Борис! всё пред тобой трепещет, / Никто тебе не смеет и напомнить / О жребии несчастного младенца, – А между тем отшельник в темной келье / Здесь на тебя донос ужасный пищет: И не уйдешь ты от суда мирского, / Как не уйдешь от Божьего суда» (с. 199).

«Мирской суд» в данном случае может быть прочитан как суд самого Пушкина, суд, нескрываемо личностный, суд поэта и гражданина. Конечно, самоё слово «суд» здесь никоим образом не понимается в его привычном содержа-нии. Как заметил сам Пушкин в «Заметках на полях ста-тьи М.П. Погодина “Об участии Годунова в убиении ца-ревича Димитрия”», царей судит «история, ибо на царей и на мертвых нет иного суда»⁸. Но история, как это ни парадоксально, может быть, звучит, имеет лицо: в «Борисе Годунове» – это тот самый «отшельник в темной келье», а в реальности – Пушкин. Так расстояние между личностью с ее частной жизнью и большой историей оказывается весь-ма коротко – см. эпиграф к статье. Мысль историческая призвана представить эту связь «в лицах». Причем, если стремящиеся к власти персонажи суть лица исторические в прямом смысле слова, то представители народа – лица, созданные фантазией поэта. Имплицитно в «Борисе Году-нове» бытийствует важнейшая для русской культуры про-блема – личности как таковой. У Пушкина мысль исто-рическая помещается в художественную форму, которая творится поэтическим гением, обретая заверченный вид в

народных сценах. Так личности (в частности, поэту) открываются скрытые смыслы истории государства российского, которые интимно им проживаются.

Пьеса Пушкина «Борис Годунов» оказалась значимой для А.С. Хомякова и А.Н. Островского. Сразу замечу, что к этой проблеме в разных аспектах уже обращались Г.А. Гукковский, Л.М. Лотман, В.А. Бочкарев, Л.В. Черных, В.А. Кошелев⁹. Не собираясь делать обзора этих работ, остановлюсь на статье В.А. Кошелева как наиболее близкой в постановке проблемы и одновременно полемичной. Так, В.А. Кошелев вслед за драматургом обращает внимание на новую форму его хроники, подчеркивает особое восприятие Островским «Бориса Годунова», специфическое построение хроники и приходит к выводу, что «Островский в данном случае выступал в роли *осознанного* продолжателя Пушкина»¹⁰. Смысл «продолжательства» В.А. Кошелев связывает с ориентацией обоих авторов на исторические сочинения: в случае Пушкина – на Н.М. Карамзина, в случае Островского – на Н.И. Костомарова. Однако сам Н. Костомаров эту связь категорически отрицал. В частности, он писал: «Сходство между драматической хроникой и моим “Названным царем Димитрием” произошло, без сомнения, оттого, что г. Островский пользовался одними и теми же источниками, какими пользовался я»¹¹.

В хронике «Островский пытается утвердить новый тип сценического действия, в котором намеренная сценическая условность (пятистопный ямб, которым изъясняются персонажи)... помогала естественности восприятия “народной драмы”»¹². Но белый пятистопный ямб, по мысли С.Н. Дурылина, хорошо знавшего законы сцены и драматургии, был введен Пушкиным как раз для нарушения этой самой условности: до Пушкина трагедии писались шестистопным рифмованным стихом. Нововведению Пушкина последовали все позднейшие драматурги: Островский, Мей, А. Толстой вплоть до Брюсова и Вяч. Иванова. Но Пушкин, отмечает Дурылин, в «Борисе Годунове» одновременно «искал новых размеров для стихотворной драмы, не довольствуясь

однообразным белым пятистопным стихом»¹³. В качестве примеров Дурылин приводит сцены Марины с камеристкой и Отрепьева с «злым Чернецом», видя в них неудачный опыт поэта, ищущего форм приближения к разговорному языку.

Между тем, сам Островский подчеркивал, что его «реши-тельное произведение» должно быть принципиально «не для сцены». И вот здесь-то, как мне думается, следует искать смысл значимости пьес Пушкина и Хомякова в понимании формы «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского» Островского.

Факт влияния «Бориса Годунова» на пьесу Хомякова известен давно, еще со времен Пушкина, который первым увидел в Хомякове-драматурге преобладание лирического начала¹⁴. П.А. Вяземский после прочтения автором пьесы заметил, что трагедия Хомякова – «продолжение и в роде трагедии Пушкина, но в ней есть более лирического»¹⁵. Мне кажется, что указание на лиризм пьесы Хомякова всего замечательнее и собственно является главной особенностью этого текста, сложившегося под мощным влиянием «Бориса Годунова» Пушкина.

Лиризм буквально разлит по всей трагедии. Приведу несколько характерных аспектов обозначенного лиризма¹⁶. Вот философический аспект: «Листья мы с тобою, Петр: / Унесет нас буйный ветер, / Буйный ветер, что тихо дышит, / Будто травки не колышет; / А послушаешь – трава / Шепчет чудные слова» (с. 314); «День – пора забот, / Сует, тор- жеств, и шума, и обманов; / А ночь тиха, полна святых молитв, / И истины, и совести, и Бога» (с. 431); «За гробовой доскою / Всем общее названье – труп» (с. 452). Вот любовный аспект: «В моей груди цветет воспоминанье / О светлых днях, о первых днях любви. / Мне памятни садов зеленый сумрак, / Аллея лип и плещущий фонтан, / И тре- пет мой, и робкое признанье, / И тихие волшебные слова» (с. 365); Вот описание Москвы во всей силе ее красоты и мощи: «Как ночь ясна! Как ярко светит месяц, / Любуюся на спящую Москву! / Видал ли он, гуляя в поднебесной, /

Столь пышный град? Видал ли Кремль другой? / Как в сумраке восходит величаво / Весь сонм палат, бойниц и древних стен, / И каждая из этих гордых башен, / И каждый храм, сиянием луны / Украшенный как серебряною ризой, / Увенчанный своим золотым венцом! / Ни зыби на реке, ни облака в лазури, / И воздух тих; а днем была гроза / И гром гремел, но злым налетом бури / Очищены надолго Небеса. / И будет то ж с святою нашей Русью» (с. 409). А вот описание природы Крыма: «Прекрасный край с зелеными горами, / С долинами, где вечный блеск весны, / И с синими, как яхонт, небесами, / И с зеркалом лазоревой волны!» (с. 451). А вот картина русской природы: «Прохлады нет: так ветер слабо веет, / Так воздух тих, и майской ночи мгла, / Как летний день, удушливо тепла. На западе едва-едва яснеет / Рог месяца. /... Но смотри, / Как дремлет всё, и лентой голубою / Бежит река, спокойна, без зыбей, / И тонкий пар не тронется над ней, И шума нет. Лишь слышно, что порою / Над городом широкий всходит гул, / Как сонного чудовища дыханье / Или волны полнощное роптанье, / Когда с зарей усталый ветр заснул» (с. 453). Лирической интонацией пронизаны строки о том, что Бог видит все: «Полнощный час, полнощный час! / Душа, проснися для моления, / Псалтырь, восстань для песнопенья, / Проснися, гуслей сладкий глас! / Молись! Господень взор не дремлет, / Господень слух молитвам внемлет, / И ночи пасмурная тень / Пред Ним светла, как ясный день. / Блажен, кто полный умиления, / Поднявши очи к Небесам, / Благоуханного хваленья / Ночной сжигает фимиам. / Настанет день, и с новой силой / Он, как орел ширококрылый, / Помчится в путь, и Божий щит / Его незримо осенит. / Но если именем святыни, / Как ризой, покрываешь ты / Лукавства, злобы иль гордыни / Своекорыстные мечты, / Тебя Господень суд постигнет, / Народны бури он подвигнет / И дом, и род преступный твой / Снесет кровавою рукой» (с. 413 – 414). Приведенные описания принадлежат разным героям: шуту, Антонию, Басманову, Димитрию, Ляпунову. Хомяков мастерски рисует не толь-

ко характер Самозванца, но и его окружения, призванного подчас оттенить личностные качества правителя.

Пьеса Хомякова – это глубоко лирическое произведение, не имеющее ровным счетом никакого отношения к драматургии как феномену театра (186 страниц в современном издании). Пожалуй, Хомякова как автора пьес вполне определяет характеристика, данная С.Н. Дурылиным Ф.И. Тютчеву: «Великий трагик русской лирики»¹⁷. Наверное, потому современный исследователь метафорически именуется этот текст «сценической поэмой»¹⁸. Символическим представляется тот факт, что более ранняя и меньшего объема пьеса Хомякова «Ермак» (1826) была поставлена и прошла три раза в Малом театре Петербурга, который сгорел ровно в год написания «Димитрия Самозванца» – в 1832 году¹⁹. Драматургия явно не была уделом Хомякова. В.Э. Вацуро подмечает: «Центр тяжести в трагедии лежит не на конфликте, а на характерах»²⁰. О характерах, их сложности пишет и Б.Ф. Егоров²¹. На уровне характеров Хомяков продолжает тему самозванства, намеченную Пушкиным. Главным героем не только по названию, но и по сути является Димитрий Самозванец, вызывающий скорее сочувствие, нежели неприятие. У Хомякова Димитрий сильный и храбрый воин, умный политик. Эти качества рождает любовь народа к нему, даже если он и не является тем, кем себя назвал. Да и Димитрий полностью раскрывается перед будущей супругой Мариной Мнишек. В ней, ее польских корнях и бесчинствах поляков в Москве кроется источник народного недовольства. Но той каплей, что оказалась последней, стало известие о возможной католизации Руси. Этого Димитрию не прощают, и он погибает от рук своих недавних приспешников.

В отличие от Пушкина «мысль народная» в трагедии Хомякова размыта, дана в общих чертах²², в основном сориентирована на православие как основу народного мироощущения. В этих пределах должна открыться народу правда на происходящие события. Но только в будущем, не сейчас. Потому трагедия завершается словами Ляпунова,

в которых Самозванец назван львом, а Шуйский – лисою. Но самая фамилия Ляпунов для судьбы Шуйского – роковая: он будет убит рукой Захара Ляпунова, который в пьесе Хомякова проходит на вторых ролях. В пьесе «Дмитрий Самозванец» слова без отголоска не звучат, если несколько изменить высказывание Басманова «еще слова звучат без отголоска» (с. 304).

В.А. Кошелев замечает, что опыт Хомякова-драматурга пригодился Островскому, а смысл обеих пьес исследователь сводит к показательной драматической идее: власть портит людей²³. Не думаю, что все так просто. Оставляя мысль о портящей людей власти, хочу сделать акцент на том, *какого рода опыт* Хомякова мог пригодиться Островскому. Для этого (вслед за В.А. Кошелевым) обратимся к письмам самого драматурга, в которых есть упоминания о «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском». В письме к Н.А. Некрасову в марте 1866 года Островский пишет: «Мой новый труд делится не на акты, а на две большие части... Хорошо или дурно то, что я написал, не знаю; но... это составит эпоху в моей жизни, с которой начнется новая деятельность; все, доселе мною писанное, были только попытки; – а это, повторяю опять, дурно ли, хорошо ли, произведение решительное» (11, 220)²⁴. Ф.А. Бурдину в сентябре этого же года еще более открыто: «Современных пьес я писать более не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей – буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму “Бориса Годунова”. Таким образом постепенно и незаметно я отстану от театра» (11, 228). От театра Островский, естественно, «не отстал», а даже более того, изо всех сил добивался постановки драматической хроники на сцене, что в итоге и случилось: 30 января 1867 года (в бенефис Екатерины Николаевны Васильевой, сыгравшей роль царицы Марфы) состоялась премьера «Самозванца» на сцене Малого театра в Москве²⁵.

Но гораздо важнее решение драматурга писать пьесы *не для сцены*. Напомню слова Пушкина: «Изо всех родов

сочинений самые неправдоподобные... сочинения драматические»²⁶. Островскому и понадобился опыт такого рода пьес, которые можно отнести к разряду литературной драматургии. Подобная драматургия менее всего озабочена вопросами интриги, ее развития, действенностью характеров. Для примера обратимся к монологам в «Борисе Годунове» Пушкина и «Дмитрии Самозванце...» Островского.

Вот известный монолог Годунова «Достиг я высшей власти». В этом монологе Годунов погружается в мир собственных переживаний, стремясь понять, почему нет счастья в его душе. Сначала идут общие рассуждения об утехах любви, их утолении и неизбежно наступающей скуке, которые сменяются осознанием, что ему как правителю, несмотря на всего его доблестные деяния, счастья ждать нечего, потому что Бориса преследует мотив: он – «всех убийца тайный». И венчает монолог тема совести. Здесь много психологизма и нет действия, этот монолог не продвигает и никак не развивает драматическую фабулу, не открывая ничего нового, здесь нет интриги. Монолог Бориса скорее вскрывает его переживания, причина которых становится понятной, если обратиться к теории внутреннего конфликта, сформулированной в «Софисте» Платона. Суть такого конфликта заключается в неправильной установке души, которая вызвана какой-то травмой и которая является разновидностью душевного расстройства. Подобного рода люди «не нуждаются в других обличителях, но постоянно бродят вокруг, таща за собою... своего домашнего врага и будущего противника, подающего голос изнутри»²⁷. Кстати, именно так зачастую этот монолог Бориса играют на сцене.

В драматической хронике Островского Дмитрий Самозванец остается один в Золотой палате, где среди неприветливо глядящих с расписанных сводов ликов душе его «сиротливо». И он сразу противопоставляет «святость старой Церкви» радости Руси, избравшей его на царство. И все-таки он вынужден признать: «Я здесь чужой». Буквально следом все цари персонифицируются в облике сухого старика с орлиными глазами, который обрушивается на

Самозванца с гневной речью, замечу, довольно обширной. Так внутри монолога рождается своеобразный диалог, позволяющий Дмитрию увидеть себя со стороны Рюриковичей. Речь Иоанна Грозного заставляет Дмитрия признать свое самозванство, но не по своей воле, а по воле бояр. Далее следуют параллели из русской и римской истории. Дмитрий словно распрямляется и утверждает право на престол программой своего правления: «Прославить Русь и вознести высоко» (7, 42). Этот монолог складывается не из общих рассуждений, а из микроконфликтов, которые тут же получают разрешение. В итоге Дмитрий Самозванец оказывается фигурой вполне положительной, вызывающей симпатию, что объясняет любовь к нему народа.

Монолог царя Бориса у Пушкина – повествование о внутренних переживаниях персонажа, монолог Дмитрия у Островского – выстроенная цепь событий с фиксированными на эти события реакциями.

В литературной драме, как правило, композиция складывается из отдельных сцен, связанных между собой именами действующих лиц и общей авторской идеей. Собственно, литературная драма – это представление авторской мысли в лицах и диалогах. (Именно так в свое время поставил пьесу Пушкина А.В. Эфрос). В «Борисе Годунове» Пушкин, по собственному признанию, стремился облечь мысль (добавлю, историческую) в драматическую форму²⁸. «Борис Годунов» Пушкина и «Дмитрий Самозванец» Хомякова воплощают такого рода *форму*.

Конечно, в отличие от пьесы Хомякова «Бориса Годунова» ставили и ставят на сцене. Причина кроется в исторической глубине самой мысли Пушкина, представленной в небольшом объеме, а также в прописанности характеров, в которых драматизма много больше, чем в самой пьесе. Думается, здесь сказалось то, что Пушкин прекрасно знал театр, актеров, умел разобрать их игру, ценил в актере природную органику (см., например, «Мои замечания об русском театре»). Работая над «Годуновым», Пушкин, по его словам, соединил Шекспира и Карамзина²⁹. Все пред-

ставленные характеристики «Бориса Годунова» позволяют режиссеру выстроить *свою* пьесу-спектакль. «Свое» будет заключаться как раз в разработке (придумывании) действия, его развития, в придании тексту сценической логики. В литературной драме не действуют, а говорят. Отсюда, думается, столь длинная первая сцена в «Самозванце», в которой долго ничего не происходит. Кстати, именно по этой причине режиссеры, как правило, сильно сокращают указанную сцену.

Но есть еще одна особенность «Бориса Годунова», которая занимала мысль самого Пушкина: написать трагедию без любовной интриги³⁰. В «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском» Островский прямо следует за Пушкиным (в отличие от Хомякова). Любовная интрига драматургом намечена, но не развита, а вот отголоски ее, как и у Пушкина, играют существенную роль. Любовь Дмитрия к Марине Мнишек приведет в Москву поляков с их бесчинствами, что в итоге послужит основанием для свержения Самозванца.

Итак, «новый труд» Островского – это драматическая хроника, которая делится автором на части, а не на акты (действия) по той причине, что акт есть завершённое внутри действие, а часть свидетельствует о развитии мысли. Напомню, что латинское слово *act* происходит от глагола *ago* – ‘приводить в движение, действовать, гнать’. Это слово стало активно использоваться в театральной практике с 1731 года вслед за однокоренным *actor* (*актер*) – ‘исполнитель, тот, кто действует’ (1711).

Опыт работы Островского в суде, его владение латинским языком позволяют соотнести слово «часть» с известным выражением Блаженного Августина (354 – 430) *audiatur et altera pars* – следует выслушать и другую (противную) сторону. Латинское существительное *pars* обозначает как часть, так и сторону. В первой части хроники – торжество власти Самозванца, наказание и возвращение Шуйского, казалось бы, склонившего голову перед царевой милостью. Во второй части – убийство Самозванца и торжество Шуйского. Так, положение беспристрастного объ-

ективного суждения Августина, примененное к русской истории, вскрывает ее трагические очертания. В русской истории выслушать другую (противоположную) сторону означает одно: погибнуть.

Но все-таки Островский был драматургом, писавшим для театра, а потому он не смог остаться в пределах формы «Бориса Годунова» и «Димитрия Самозванца». В результате внутри частей появляются сцены (как вариант – действия)³¹. Слово *сцена* есть латинская огласовка древнегреческого слова *skene* – палатка (позднее здание), из которой актер выходил к хору и зрителям. Здание сцены и примыкавшими к нему параскениями служили сборным местом для актеров, а также хранения машин, декораций и театральных принадлежностей³². Иными словами, изначально сцена – пространство сугубо и специально театральное. Разделив части на сцены, драматург подробно разрабатывает интригу, привычно наделяя действующих лиц яркими чертами характера, которые раскрываются в развитии действия. Лица Островского лишены того тонкого психологизма, что отличает персонажей Хомякова, но зато обладают умением схватывать характерные приметы времени, действующих лиц. В качестве примера.

Самозванец спрашивает у Масальского, полюбит ли его Ксения Годунова? И Масальский ему отвечает замечательно:

Великий государь, ума не хватит
О девках думать. Что ж об девке думать,
Полюбит ли! Да что ж ей больше делать,
Как не любить? Одна у них забота... (7, с. 53)

В словах Масальского заключены и краска времени, и отношение персонажей к ней, и некоторая доля юмора. Одновременно раскрываются характеры действующих лиц. На фоне грандиозных государственных событий вопрос Дмитрия представляется Масальскому пустяковым – о том ли надо думать! Но Самозванец иной, он жаждет любви, а не принуждения. Дмитрий и в государственных делах будет стремиться действовать по тому же принципу, чем сумеет обрести любовь народную.

А вот Куракин говорит о Василии Шуйском:

..... Василий-свет Иваныч,
 Что ни начни, все свято у него!
 Заведомо мошеничать сберется
 Иль видимую пакость норовит,
 А сам, гляди, вздыхает с постной рожей
 И говорит: «Святое дело, братцы!» (7, с. 97)

Напомню, в финале Шуйский будет прямо назван *лицей*, то есть хитрецом и обманщиком. Но в таком качестве он является буквально с первых строк хроники.

Шуйский – яркий пример того, что пьесы Островского (и в случае «произведения решительного») напрочь лишены психологизма, если под ним традиционно понимать погружение во внутренний мир героя с его борениями, сомнениями, которые вкупе изменяют либо его самого, либо наши о нем представления. Причина заключается в сценической природе пьес Островского, писавшего для театра и актеров. Напомню (в который раз!) известную мысль самого драматурга: «Только при сценическом исполнении вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» (10, 63). Во времена драматурга актеры имели амплуа – набор средств для представления на сцене определенного характера. Потому было не важно, какая пьеса, важно, кого ты играешь: комик – один набор средств, трагик – совсем иной, инженеру – третий и т.д.³³ Кроме того, как замечает Н.А. Шалимова, «Островский особенно любит те драматические ситуации, в которых герой начинает играть “не свое амплуа”»³⁴.

Приведенные эпизоды открывают еще один значимый аспект пьесы Островского: умение драматурга типологизировать характеры: главная забота любой девушки во все времена – любовь, притворщика – придать благообразность сомнительному деянию. Типологизация характеров вносит в хронику дыхание вечности, которое усиливают обильно используемые фразеологизмы. Хроника содержит формулу прихода к власти. И здесь опыт Пушкина в «Борисе Годунове» был усвоен Островским.

Обратившись к тем же временам, что и Хомяков, Островский создает драматическую хронику в двух частях под названием «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866). Это именно хроника: каждая сцена, за исключением VI и VII в первой части, датирована. События в пьесе развиваются между 19 июня 1605 года и 17 мая 1606 года, «мысль народная» в них представлена весьма обширно, что подробно исследуется в уже цитированной статье В.А. Кошелева³⁵. Но хотелось бы подчеркнуть, что народ в драматической хронике являет разные страты общества, всегда Островским как практика театра (в отличие от Пушкина и Хомякова) конкретно названные. Так, уже в сцене первой в первой части читаем в ремарке: «московские, новгородские, псковские купцы, подьячие, попы безместные, странники, молочные торговцы, разносчики, крестьяне» (7, с. 8). А в сцене второй из этой же части: «десятские, венгры, поляки, запорожцы, казаки, татары, немцы, польские латники, бояре, дворяне, купцы, стрельцы и всякий народ обоего пола» (7, с. 26). Подобное многолюдие для театра явно разорительно, поскольку требует для проходных лиц огромного количества костюмов, даже если каждого из перечисленных будет всего двое. А для провинциального театра с его небольшой труппой постановка хроники адекватно тексту практически невозможна. Островскому же эти подробности были крайне важны по нескольким причинам. Во-первых, исторический костюм приближает зрителя к далекой эпохе, а во-вторых, народ как действующее лицо должен быть многоголосым. Народ – это всегда количество. Представители народа активно участвуют в событиях хроники, в народной реакции эти события отражаются, как в зеркале. Потому сопоставление народа в пьесе Островского с античным хором, сделанное В.А. Кошелевым, не просто вполне уместно, но сущностно. Особенно, если учитывать, что античный хор по своей композиции делился на шеренги, каждая из которых имела собственное название. Весь хор был определенным образом выстроен³⁶. Вот и народное многоголосие (1-й голос, 2-й голос, голоса и др.) в драма-

тической хронике Островского не только не исключает, но подчеркивает личностное начало. Одни народные лица выступают из массы, чтобы потом опять в ней раствориться (повар, странник, 1-й – 5-й посадский и др.) Другие принимают активное участие в событиях (например, Калачник). А «на трон свободный / Садится лишь избранник всенародный» (7, с. 125). Однако этот идеальный проект не имеет никакого отношения к реальной действительности. Народ, пребывая *между* боярами и Самозванцем в их борьбе за власть, сомневается, колеблется, находится в нерешительности. В сущности, народ готов принять любую власть. Сказывается изначально: «Придите и владейте нами».

Таким образом, Островскому (через усвоение опыта Пушкина и Хомякова) удалось создать новую для себя форму, главным образом, за счет народного многоголосия. Разделив хронику на две части, он внутри каждой из них поверял действия персонажей народной реакцией. В результате личность давалась сквозь призму эпохи, выявлялись характерные особенности русского самосознания с его вечной мечтой об избраннике народном, который, конечно же, должен быть честным, справедливым, любить свое отечество и народ, жить для его блага. Но мечта эта неизменно оборачивается очередным проходимцем на троне, что в эпоху Смуты, что в нашей современности. Потому смута есть константа русской истории. И способен ли народ «вывести страну из смуты» (В.А. Кошелев) – может быть, самый главный вопрос, поставленный Островским в драматической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Примечания

¹ Макаров В.И., Матвеева Н.П. «От Ромула до наших дней...»: Словарь лексических трудностей художественной литературы. М.: «Былина», 1993. С. 38.

² Здесь и далее все цитаты из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина даны по изданию: Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. IV / Собр. соч. выходит под наблюдением М.П. Еремина. М.: Правда, 1981. С. 188.

³ *Машинский С.* Об исторических хрониках Островского // А.Н. Островский-драматург. К шестидесятилетию со дня смерти. 1886–1946 / под общ. ред. Вл. Филиппова. М.: Советский писатель, 1946. С. 159.

⁴ *Стахорский С.В.* Театральная культура Древней Руси. М.: ГИТР, 2012. С. 357–358.

⁵ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. X. Изд. третье / под ред. проф. Б.В. Томашевского. М.: Наука, 1966. С. 783.

⁶ Нечто аналогичное – в «Пиковой даме»: «тройка, семерка, туз» обеспечили выигрыш в давнем времени графини, но обернулись катастрофой для Германна в настоящем.

⁷ *Погодин М.П.* Историческое похвальное слово Карамзину // Погодин М.П. Вечное начало. Русский дух / отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2011. С. 762.

⁸ *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. VI. М.: Правда, 1981. С. 352.

⁹ *Бочкарев В.А.* А.Н. Островский и русская историческая драма // Ученые записки Куйбышевского гос. пединститута. Вып. 13. Куйбышев, 1955. С. 35–115; *Лотман Л.М.* Драматургия 60-х – 70-х годов // История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Расцвет реализма. Л., 1982. С. 446–494.

¹⁰ *Кошелев В.А.* «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драматическая хроника А.Н. Островского // Щельковские чтения 2005. А.Н. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова: Сб. статей / Науч. ред. и состав. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. С. 75–76.

¹¹ Критические комментарии к сочинениям А.Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей. Часть вторая / собрал В. Зелинский. Изд. 2-е. М.: Типо-лит. В. Рихтер, 1902. С. 221. Здесь же Костомаров категорически отрицает возможность какого бы то ни было влияния своих сочинений на предмет событий Смутного времени на хронику Островского. Причина: появление его трудов, собственной пьесы в том числе, позднее, чем хроника Островского. Подробнее см.: *Машинский С.* Об исторических хрониках Островского. С. 150–151.

¹² *Кошелев В.А.* «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драматическая хроника А.Н. Островского. С. 76.

¹³ *Дурылин С.Н.* В своем углу / сост. и прим. В.Н. Тороповой; Предисл. Г.Е. Померанцевой. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 268.

¹⁴ *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. VI. С. 114.

¹⁵ Письмо П.А. Вяземского к И.И. Дмитриеву от 13 апреля 1832 года // Русский архив. 1868. № 4–5. Стб. 617. О влиянии Пушкина на пьесы Хомякова и Островского см., напр., также: *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 68–69; *Кошелев В.А.* Алексей Степанович Хомяков, жизнеописание в документах, рассуждениях и размышлениях. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 139–141; *Черных Л.В.* «Борис Годунов» Пушкина и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского // Русская литература. 1973. № 2. С. 122–133.

¹⁶ Здесь и далее все цитаты из «Дмитрия Самозванца» даются по изд.: *Хомяков А.С.* Стихотворения и драмы / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Б.Ф. Егорова. Л.: Советский писатель, 1969. С. 278–461.

¹⁷ *Дурылин С.Н.* В своем углу. С. 547.

¹⁸ *Фомичев С.А.* «Дмитрий Самозванец» А.С. Хомякова как сценическая поэма // А.С. Хомяков: Проблемы биографии и творчества. Хмелитский сборник. Вып. 5 / Отв. ред. В.А. Кошелев. Смоленск, 2002. С. 97–99.

¹⁹ Об этой постановке см.: *Хомяков С.А.* Замечания на представления трагедии «Ермака» в Санктпетербурге на Малом театре: 1-е – 27 августа, 2-е – 10 сентября и 3-е – 17-го сентября сего 1829 года // Хомяковский сборник. Т. 1 / Отв. ред. Н.В. Серебрянников. Томск: Изд-во «Водолей», 1998. С. 11–19.

²⁰ История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века / отв. ред. Л.М. Лотман. Л.: Наука, 1982. С. 338–339.

²¹ *Егоров Б.Ф.* Поэзия А.С. Хомякова / Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. С. 20–21.

²² Там же. С. 22.

²³ *Кошелев В.А.* «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драматическая хроника А.Н. Островского. С. 89.

²⁴ Здесь и далее все цитаты из Островского даются по изданию: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Том и страницы указываются в скобках.

²⁵ Замечу, актрисе к этому времени не было еще и тридцати восьми лет, ее связывали с драматургом самые теплые отношения, о чем свидетельствуют его письма к ней. Письма эти для эпистолярия Островского непривычно обширны и не лишены игривого налета.

²⁶ *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. VI. С. 25.

²⁷ *Платон*. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1993. С. 322.

²⁸ *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. VI. С. 113.

²⁹ Там же. С. 113.

³⁰ Там же. С. 382.

³¹ О сцене в жанровом аспекте см.: *Едошина И.А.* Жанр как форма драматургического мышления (к вопросу о жанровой специфике ранней драматургии А.Н. Островского) // Щелыковские чтения 2010. А.Н. Островский в контексте культуры: Сборник статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 11–25.

³² *Латышев В.В.* Очерк греческих древностей. Богослужбные и сценические древности / Науч. ред. текста Е.В. Никитюк. СПб.: Алетейя, 1997. С. 242–244.

³³ Подробнее см.: *Едошина И.* Сквозь плен времен... Из истории театральной жизни в Костроме. Кострома: Изд-во ИД «Линия График Кострома», 2009. С. 14–15, 36–38; *Шалимова Н.А.* Театральные основы творчества А.Н. Островского. Ярославский государственный театральный институт. СПб., 2001. С. 69–74.

³⁴ *Шалимова Н.А.* Театральные основы творчества А.Н. Островского. С. 72.

³⁵ *Кошелев В.А.* «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драматическая хроника А.Н. Островского. С. 93–98.

³⁶ Подробнее см.: *Латышев В.В.* Очерк греческих древностей. Богослужбные и сценические древности. С. 262–265.

Н.К. ИЛЬИНА

**Метрическое своеобразие
драм «Гроза»
А.Н. Островского и
«Расточитель» Н.С. Лескова**

Произведения А.Н. Островского и Н.С. Лескова стали достоянием национальной культуры и накрепко связали их имена с народным бытом, фольклором, живым русским языком. Да и сами писатели ощущали неразрывность своего творчества с народной жизнью в разных ее ипостасях.

«Простонародный быт я знал до мельчайших подробностей и до мельчайших же оттенков понимал, как к нему относятся из большого барского дома, из нашего “мелкопоместного курничка”, из постоянного двора и с поповки. А потому, когда мне привелось впервые прочесть “Записки охотника” И.С. Тургенева, я весь задрожал от правды представлений и сразу понял, что называется искусством. Все же прочее, кроме еще одного Островского, – мне казалось деланным и неверным», – писал в своей автобиографии Лесков¹. А.Н. Островский всегда подчеркивал, насколько тщательно он подходит к выбору слов, чтобы речь героев звучала естественно: «“Отчего легко учить мои роли?” – спрашивал Островский. И отвечал: “В них нет противоречия склада с тоном: когда пишу, сам произношу вслух”»².

Читатель и зритель безошибочно улавливает эту естественность на синтаксическом и лексическом уровнях. Однако существует более глубокий уровень восприятия текста или звучащей со сцены речи, который ощущается неосознанно и которому мы поддаемся, – уровень ритмический. Из всех ритмических составляющих прозаической речи наиболее неожиданной является метризация, неосознанная, случайная, а иногда и намеренная организация речи в соответствии со стихотворными размерами, в результате которой появляются так называемые «случайные метры»³.

Задачей данной статьи станет анализ метрических особенностей речи героев в драме А.Н. Островского «Гроза»

(1859) и драме Н.С. Лескова «Расточитель» (1867). Объектом исследования станут «случайные метры» в репликах героинь рассматриваемых пьес, Катерины («Гроза») и Марины («Расточитель»), а также противостоящих им героев, Марфы Кабановой («Гроза») и Фирса Князева («Расточитель»).

Героини сходны между собой при всем отличии их характеров и обстоятельств жизни своей трагической судьбой, взаимной, но несчастной любовью и решением свести счеты с жизнью как единственным способом сохранить свободу и личностное начало. Катерина бросается с крутого волжского берега в реку, Марина принимает яд. Поэтическая речь свойственна обеим героиням, независимым, свободолюбивым и эмоциональным. Их речь вполне сопоставима по содержанию и по объему.

Анализ реплик героинь в обеих пьесах показывает, что их речь очень метризована. Количество слов в репликах Катерины – 3226, Марины – 2706. В речи Катерины метрических фрагментов 349, а в речи Марины – 288. Причем, число метрических фрагментов на фоне общего количества реплик в речи каждой из героинь очень близко, что говорит о почти равной степени метризованности их речи*.

«Случайные метры» в речи Катерины и Марины

Размер	Речь Катерины	Речь Марины
«Случайные метры»	Количество	Количество
Ямб	80 (23%)	98 (34%)
Хорей	114 (33%)	71 (25%)
<i>Всего двусложников</i>	<i>194 (56%)</i>	<i>169 (59%)</i>
Дактиль	61 (17%)	52 (18%)
Анапест	53 (15%)	33 (11%)
Амфибрахий	41 (12%)	34 (12%)
<i>Всего трехсложников</i>	<i>155 (44%)</i>	<i>119 (41%)</i>
<i>Итого</i>	<i>349</i>	<i>288</i>

* Этот способ определения степени метризованности текста следует считать приблизительным, рабочим.

Из таблицы следует, что в речи героини Островского преобладают хорей, а в речи героини Лескова – ямбы. Для русского стихосложения в XIX века ямбы – традиционный размер. Что касается хореев, то они менее типичны, тем более необычно их преобладание у Островского. Скорее всего, это связано с близостью речи простых героев Островского к народной поэтической речи, а хорей, особенно 4-стопный, по словам М.Л. Гаспарова, «прочно ассоциируется с народной тематикой»⁴. Американский исследователь русского фольклора Дж. Бейли считает, что русский фольклор отдает предпочтение хорюю⁵.

Трехсложные размеры используются Островским и Лесковым примерно в равных пропорциях и, соответственно, в равных процентных соотношениях. Сделанные выводы подтверждаются исследованием речи других персонажей в указанных пьесах (Марфа Кабанова «Гроза», Фирс Князев «Расточитель»). Исключение составляет лишь предпочтительное употребление амфибрахия перед анапестом в речи Фирса Князева.

«Случайные метры» в речи Кабанихи и Князева

Размер	Речь Кабанихи	Речь Князева
	Количество	Количество
Ямб	36 (21%)	124 (40%)
Хорей	68 (39%)	84 (27%)
<i>Всего двусложников</i>	104 (60%)	208 (67%)
Дактиль	26 (15%)	44 (14%)
Анапест	24 (14%)	23 (8%)
Амфибрахий	20 (11%)	34 (11%)
<i>Всего трехсложников</i>	70 (40%)	101 (33%)
<i>Итого</i>	174	309

В репликах Марфы Кабановой 1442 слова. В результате обработки речи антагонистки главной героини на первом месте среди «случайных метров» опять оказались хорей. Половину двусложных метрических фрагментов составля-

ют 4-стопные хорей и 4-стопные ямбы, а среди трехсложных размеров большая часть приходится на 3-стопные: дактиль – 73% всех дактилических фраз, анапест – 67% всех фраз анапестических, амфибрахий – 60% всех случаев употребления амфибрахийев. Если сопоставить «случайные метры» в речи Марфы Кабановой и Катерины (соотношение числа метрических фрагментов в речи героинь к общему количеству произнесенных ими слов), то окажется, что речь Кабанихи гораздо богаче метризованными фрагментами. Ее склонность изъясняться устоявшимися фразами, почерпнутыми из обиходной речи, поговорками, подчеркнутая приверженность старине выдает в Марфе Кабановой яркую представительницу купеческой среды, корнями уходящей в народный быт: «*Видишь ты, какой еще / ум-то у тебя, а ты еще / хочешь своей волей жить*» (X4м+X5м+X4м); «*Дальние проводы – лишние слезы*» (Дак4ж); «*Ну, я Богу молиться пойду, не мешайте мне*» (Ан4д); «*Закуси, чем Бог послал*» (X4м)⁶.

Речь Катерины также естественна и проста: «*Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу / на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы...*» (X8м+X7ж)⁷.

Народная среда формирует сознание и речь обеих героинь пьесы Островского: они впитали как бытовой, так и фольклорный язык, но Катерину Островский наделяет более литературным языком, нежели ее суровую свекровь: «*А какие сны мне снились, Варинька, какие сны! / Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, / и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, / а как на образах...*» (X8м+X5ж +X13ж+Я9ж+Я3м)⁸. Как показывает только что приведенный отрывок, речь Катерины ритмически организована, но при этом звучит естественно, без всякой натяжки, она остается живой речью.

В пьесе «Расточитель» преследователем главных героев становится Фирс Князев, человек, не знающий ограничений своим желаниям, враг новых веяний и негласный хозяин города. В репликах Князева насчитывается 5123 слова. Обработке подвергнуто чуть более 50 процентов, то

есть 2610 слов (действие 1 целиком и явление 8 действия 2, в котором он появляется). Количество метризованных отрывков в речи героя достигает 309, включая длинные ямбические и хорейские цепочки, в которых преобладают 4, 5 и 6-стопные ямбы (вместе они составляют 64% всех ямбических стоп) и 4-стопный и 5-стопный хорей (вместе 52% хорейских стоп). Следует отметить, что даже текст письма от стряпчего, полученный Князевым, изобилует метрическими эпизодами (18 на фрагмент из 136 слов). В речи Марины по сравнению с речью Князева наблюдается даже несколько меньшее количество метрически организованных фраз, хотя ямбическое предпочтение остается: 34% всех «случайных метров» в репликах Марины и 40% в репликах Князева составляет ямб.

Частое употребление хореев следует считать особенностью индивидуального стиля А.Н. Островского, так же как ямбические цепочки характеризуют стиль Н.С. Лескова, что подтверждается исследованиями прозы Лескова М. Штокмаром⁹, Ю.Б. Орлицким¹⁰. Ю.Б. Орлицкий вслед за Штокмаром считает, что обращение к ямбическому метру в произведениях Лескова пародирует романтические штампы в современной литературе, однако исследователь учитывает и тот факт, что использование силлабо-тонического метра в творчестве Н. Лескова носит устойчивый характер. Следовательно, «можно предварительно говорить о трех принципиально разных основных способах использования силлабо-тонического метра в прозе Н. Лескова: принципиальном уходе от него; строго функциональном (как правило, ироническом); спонтанно-фрагментарном, служащем, в основном, задачам “украшения” текста. Два первых подхода были достаточно привычны в русской литературе середины XIX в.; третий, получивший значительное распространение только на рубеже веков, сложился именно в творчестве Н. Лескова. Не менее замечательно и то, что все отмеченные принципы использования метра встречаются у Лескова не только в произведениях одного периода, но и в рамках одного произведения (напр., в “Островитянах”),

что позволяет говорить об уникальности для русской литературы того времени опытов писателя с метризацией прозаической речи»¹¹.

Что касается драмы «Расточитель», то в ней очевидно преобладание функционального и спонтанно-фрагментарного способа использования «случайных метров». Критика упрекала Лескова в увлечении мелодраматизмом и нагнетании заведомо неправдоподобных ситуаций. Однако обличительный заряд, содержащийся в пьесе, затмевает пародийное начало, придавая драме социальное звучание. В следующих фрагментах ямбы, типичные для стиля Лескова, участвуют в формировании образов персонажей. Так, Фирс Князев чувствует себя неуязвимым, прикрываясь законом и при этом попирая все человеческие нормы:

Князев. Теперь кто глуп, так тот пускай законы нарушает, / я чту закон. Сам на себя я, видишь, выдаю расписки. / Как око, береги ее! Дом продан, только в нем не жить тому, кому его купили: / на это есть закон.

Минутка. Такого нет закона. /

Князев (нервно). Неправда, есть! Бери! Три тысячи здесь... (Я7ж+Я8ж+Я12ж+Я6ж+Я5ж)¹².

В этом отрывке длинные ямбические цепочки следуют одна за другой, делая речь героя округлой, скользкой, каков он сам. В следующем фрагменте, также состоящем из ямбов, мерзкий старик приказал явиться к нему для плотских утех фабричным девушкам: «Побудьте здесь, Аленушка и Саша. / Погрейте старичку местечко. / А там вот в поставце винцо, наливка / и мятные груздочки. / Покушайте покуда. / Я враз сейчас вернусь» (Я5ж+Я4ж+Я5ж+Я3ж x 2+Я3м)¹³.

Взволнованная Марина настоятельно советует Ивану Максимиычу срочно уехать: «Не будь ребенком. / Не злеться и не ползай... / Скорей, одной минуты не теряя, в Петербург, ищи суда... В судах, в сенатах не найдешь защиты, — / к царю иди... пади к его ногам, скажи ему: Надежа, защити! я умален до возраста младенца! / будь бог земной — создай меня во человека...» (Я3ж+Я3ж+Я14ж+Я15ж+Я5ж)¹⁴.

Последние слова Марины перед смертью звучат как лирическое стихотворение:

Пчела жужжит... Господний вестник смерти... / (Я5ж)
Молчите все!.. Она меня зовет... домой... / (Я6м)
к Судье Небесному... от вас, судей ничтожных (Я6ж)¹⁵.

Таким образом, Н.С. Лесков организует речь своих персонажей, невольно, а скорее всего, сознательно ориентируясь на традиционный стихотворный размер XIX века – ямб.

Вероятно, спонтанно-фрагментарный способ использования силлабо-тонического метра был свойственен и А.Н. Островскому. Его подсознательное тяготение к хорям говорит о присутствии у него владения народно-поэтической речью, о глубоком знании фольклора, на который он опирался в своем творчестве. Для окончательного вывода необходимо провести исследование на более широком драматургическом материале.

Лесков и Островский использовали и другие способы метрической упорядоченности текста. Так, оба писателя нередко обращались к аутентичным народным текстам, например, популярным песням. Интересен тот факт, что все фольклорные песни, распеваемые персонажами, имеют хорейскую основу, даже если не все строки в них равносложные и подпадают под определение акцентного стиха. В «Грозе» народные песни распевают Кудряш и Варвара во время свидания: «Как донской-то казак, казак вел коня поить»¹⁶, «За рекою за быстрю»¹⁷, «Как у наших у ворот»¹⁸, «Все домой, все домой»¹⁹.

Исключение составляет одна песня, в основе которой традиционный литературный размер – ямб. Драма «Гроза» открывается строчкой из популярной песни, ставшей народной «Среди долины ровныя...»²⁰, которую поет Кулигин, глядя на волжскую ширь. Сейчас ее можно встретить во всех сборниках народных песен без имен автора слов и композитора, хотя у песни есть авторы: слова принадлежат А.Ф. Мерзлякову (1811), музыка Д.Н. Кашина. Песня стала популярной в городской среде. Создавая песни, А.Ф. Мерзляков ориентировался на литературные тради-

ции начала XIX века, когда ямбами сочинялось до 79,5% стихотворных текстов²¹. Возможно, Островский не случайно заставляет талантливую самоучку выражать нахлынувшие на него чувства именно этой песней. Кулигин резко выделяется на фоне общей массы городского мещанства и купечества, хотя сам вышел из народа. Но он образованнее и знает гораздо больше остальных. Не случайно он цитирует строчки из од М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина. Пятое действие открывается еще одной песней, которую поет Кулигин, «Ночную темнотою покрылись небеса, / Все люди для покою закрыли уж глаза...» Стихи этой песни, также ставшей народной, имеют литературную основу. Это вольный перевод Ломоносова «Из Анакреона» (1748).

Ориентируя речь героев на ямбический размер, Н.С. Лесков чутко улавливал народные ритмы, вводя в текст пьесы строчки из фольклорных песен: это широко известная плясовая «Во лужях, во лужях»²², которую по просьбе Марины исполняют для Ивана Максимыча рабочие его фабрики. В том варианте песни, который дается в пьесе, превалирует акцентный стих, но основа его хореическая. Один из мастеровых, Павлушка Челночек, играет на гармонии и лихо поет «Ах, когда бы эту кралию / Подержать бы мне за талию», «Ой, что же вы, ребята, приуныли? / Иль у вас, ребята, денег нету?»

Строчки из двух других песен Марина вспоминает, размышляя о несчастной любви и своей горькой участи: «...горюча любовь, слезами полита, – такова любовь на свете создана»²³, «Прошло лето, прошла осень, прошла теплая весна: наступает злое время – то холодная зима»²⁴. Приведенные народные песни традиционно созданы хореическим размером.

Аутентичные песни акцентируют состояние персонажей и «работают» на создание атмосферы произведения, либо предвосхищая события, либо оттеняя происходящее.

Полученные предварительные результаты подтвердили органическую связь творчества А.Н. Островского с народной стихией на уровне ритмики и, с другой стороны, выявили намеренную метрическую стилизацию речи героев в пьесе Н.С. Лескова.

Примечания

¹ *Лесков Н.С.* Собрание сочинений: В XII т. Т. XI. М., 1989. С. 12.

² *Холодов Е.Г.* Язык драмы. М., 1978. С. 237.

³ «Случайными метрами» В. Холшевников [см.: Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // *Холшевников В.* Стихование и поэтика. Л., 1991. С. 75 – 84. С. 75] назвал стихийно возникающие отрезки прозы (в драматургическом произведении – фрагменты речи персонажей), которые проявляют ритм, свойственный стихотворным размерам. Учитываются слоговые группы объемом не менее четырех стоп двусложных размеров и трех стоп трехсложных размеров. Приняты условные обозначения: X – хорей, Я – ямб, Дак – дактиль, Ан – анапест, Амф – амфибрахий. Цифра после размера обозначает количество стоп метрического отрывка; буквами м, ж, д обозначается тип клаузулы – мужская, женская, дактилическая.

⁴ *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 60.

⁵ *Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому народному стиху. Пер. с англ. под общей ред. М.Л. Гаспарова. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 396.

⁶ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 219, 233, 234, 239.

⁷ Там же. С. 221.

⁸ Там же. С. 222.

⁹ *Штокмар М.* Ритмическая проза в «Островитянях» Лескова // *Arg roetica*. II. Стих и проза. Сб. статей под ред. М. Петровского и Б. Ярхо. М.: Изд. Гос. Академии Худож. Наук, 1928.

¹⁰ *Орлицкий Ю.Б.* О функциях силлабо-тонического метра в прозе Н. Лескова (предварительные замечания) // *Творчество Н.С. Лескова в контексте русской и мировой литературы.* Орел, 1995. С. 39 – 42; *Орлицкий Ю.Б.* Функции силлабо-тонического метра в романе Н.С. Лескова «Обойденные» // *Ученые записки. Т. III. Лесковский сборник.* Орел: ОГУ; Полиграфическая фирма «Картуш», 2006.

¹¹ *Орлицкий Ю.Б.* О функциях силлабо-тонического метра в прозе Н. Лескова (предварительные замечания). С. 42.

¹² *Лесков Н.С.* Расточитель // *Н.С. Лесков. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5.* М., 1998. С. 405.

¹³ Там же. С. 406.

¹⁴ Там же. С. 448.

¹⁵ Там же. С. 483.

¹⁶ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 242.

¹⁷ Там же. С. 244.

¹⁸ Там же. С. 249.

¹⁹ Там же. С. 248.

²⁰ Там же. С. 210.

²¹ *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 51.

²² *Лесков Н.С.* Расточитель. С. 463 – 464.

²³ Там же. С. 461.

²⁴ Там же. С. 469.

Е.А. ВИНОГРАДОВА

«Этот акт целая пьеса...»:

«Пучина»

А.Н. Островского

и драматургия

А.П. Чехова

История изучения русской драматургии – это история изучения прежде всего образов, конфликтов, тем, жанров, речи героев, действия – всего того, что воплощается на сцене. Между тем, многие герои, события волей автора на сцене не появляются. Изучению таких внесценических компонентов пьесы А.Н. Островского «Пучина» посвящена наша статья.

Понятие «внесценический компонент» возникло по аналогии с общепринятым термином «внесценический персонаж» (тот, кто упоминается в речах других героев, но никогда не появляется на сцене сам). Это понятие включает в себя разнородные элементы: время, пространство, персонажей, события, целые сюжеты, звуки.

Определения *внесценического* в российской теории литературы нет. В работах литературоведов и театроведов встречаются разные обозначения этого явления: сфера внесценического, внесценические элементы, мир за сценой, внесценическое действие, внесценическое пространство и время, «засюжетный» план и др. Дефиницию понятия «внесценическое» дает французский теоретик Патрис Пави в «Словаре театра». Это довольно широкое определение, связанное с организацией театрального пространства сцены: «Внесценическое включает в себя реальность, которая разворачивается и существует вне поля зрения»¹.

Автор словаря исходит из двойственной природы времени: «Согласно ей, существует время, к которому отсылают зрителя (или сценическое время), и время, реконструируемое автором с помощью знаковой системы (или внесценическое время)»².

Внесценические компоненты в своем большинстве входят в сценическое действие посредством рассказа. П. Пави определяет рассказ как «дискурс персонажа, повествующего о событии, произошедшем за сценой. Исключенный из театра, миметически показывающего действия, рассказ тем не менее довольно часто встречается в тексте пьесы»³. В эпоху классицизма рассказ – худший способ, не столь эффективный, как реальное действие. Функции рассказа, которые описывает П. Пави, можно определить как замену сложной мизансцены: «В эпоху классицизма драматург прибегает к рассказу, когда передаваемое действие трудно сыграть на сцене [по техническим или этическим причинам]. В рассказе чаще всего повествуется о бурных, чаще страшных сценах (дуэли, битвы, катастрофы), перипетиях, подготовивших действие или следующих за катастрофой или конфликтом»⁴. Вторая функция – концентрация художественного времени: «[Рассказ] позволяет <...> быстро проходить то, что на сцене потребовало бы излишнего количества громоздких декораций, действий и диалогов»⁵.

В работах отечественных литературоведов наблюдения над внесценическими компонентами связаны с размышле-

ниями над сущностными элементами драматического рода литературы: с событием, способом его представления в тексте, сюжетом и фабулой, действием.

Если говорить об истории использования внесценического способа представления события, то точкой отсчета для драматургии является античная трагедия. Как объясняют исследователи, появление внесценических персонажей первоначально было вызвано тем, что число главных актеров древнегреческой драмы было ограничено тремя, а второстепенных – пятью лицами, т. е. на сцене могли появиться только восемь человек. Кроме этих драматических персонажей, однако, были и другие, которые, принадлежа драматическому повествованию, не появлялись на сцене. Существовали и другие сценические ограничения, способствовавшие появлению внесценических элементов. Например, Ирен де Йонг, исследуя внесценические образы у Еврипида, отмечает, что канон драмы запрещал «убивать» героя, принадлежащего к трем главным, и о его смерти должен был рассказать посланец. Поэтому в трех анализируемых исследователем случаях ключевые для сюжета персонажи намеренно вынесены за сцену, хотя постоянно упоминаются в словах других участников, и о их гибели подробно рассказывают посланцы⁶. Давид Магаршак находит в античности предшественников внесценических героев, сообщающих действию движущие мотивы: «В греческих пьесах эта функция принадлежала богам, которые решали судьбу персонажей»⁷.

Вынесение основного события за сцену как принцип построения драмы использует Шекспир. Так, в «Гамлете» убийство отца происходит до начала пьесы. На сцену же выведена порожденная событием нескончаемая цепь вопросов, размышлений, нравственных потрясений, драматической борьбы в душе героя.

Исследователь бытового театра Лопе де Веги Д.К. Петров пишет, что «есть итальянские комедии, в которых девушка, составляющая предмет любовных исканий и соперничества героев, ни разу не является на сцене»⁸. Он объясняет это «ничтожной» ролью женщины у классиков.

Внесценические компоненты в драме классицизма Л.В. Чернец связывает с соблюдением единства места и времени, поэтому «за сценой нередко оказывались даже важнейшие события сюжета: о них сообщали, рассказывали персонажи. Так, в “Федре” Расина о гибели Ипполита рассказывает его наставник Терамен. Это позволило сохранить единство места и одновременно избежать прямого показа страшных мучений героя, ставшего “сплошной” раной»⁹. В драме классицизма – рассказ худший способ изображения события. К нему теоретики классицизма советовали прибегать при изображении страшных сцен смерти, катастроф:

Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз¹⁰.

Говоря о романтической драме, Л.В. Чернец отмечает, что «с отменой правила “трех единств”, в романтической и постромантической драме внесценических событий, казалось бы, должно было стать меньше. Ведь каждая часть внешней композиции пьесы (то есть акт или сцена, картина) могла иметь свое место и время действия – как, например, в пушкинской трагедии “Борис Годунов”. Все же такое дробление композиции не стало нормой, оно привилось лишь в отдельных жанрах, в особенности в “драматической хронике”, где естественно стремление драматурга воспроизвести на сцене наиболее значимые эпизоды. Однако вследствие отбора для сценического воплощения самых важных событий многие факты, составляющие сюжет, лишь упоминались»¹¹.

С точки зрения использования Островским внесценических компонентов, интересна пьеса «Пучина», а точнее – ее последний акт, столь впечатливший Чехова. Напомним его отзыв в письме А.С. Суворину от 3 марта 1892 года: «Пьеса удивительная. Последний акт – это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт»¹². Как видно из этой цитаты, Чехов воспринимал последний акт как целостное произведение. Проследим, какую роль в этом плане играют внесценические компоненты.

Во-первых, четвертое действие можно назвать конспектом всей пьесы. По ходу действия герои восстанавливают всю историю. Размышляет о нищенском положении в настоящем купец Боровцов, тесть главного героя пьесы, вспоминает путь к этому состоянию: «Вот, сватья, чем под старость торговать-то пришлось. А богат я был, по прежнему-то времени и очень богат, да мало показалось, за большим погнался. Не захотелось платить тем, кому должен был; так за это вдвое заплатил, кому и вовсе должен не был. Всё просудил до ниточки. Переярково меня уж очень доехал. “Ты, говорит, так делай да вот так делай”, да тридцать тысяч с меня за науку взял. А как стали дело-то разбирать, он-то в сторону, а меня и потянули. За что ни возьмутся, все фальшь, и книги-то фальшивые, – а все его стряпня. Начали меня судить, начали меня мытарить, – и ямы-то ему мало, и в острог-то его! Возьмите, говорю, все, только душеньку отпустите. Так и вышел я из этого дела чист, как из баньки. Вот тебе и барыши! Вас-то я только тогда обидел ни за что ни про что; себе пользы не сделал, а вас ограбил»¹³.

Благодаря появлению Погуляева, вернувшегося после долгого отсутствия, сюжетно мотивирована история жизни семьи Кисельникова. Ее рассказывает мать главного героя пьесы:

Анна Устиновна. Семья, батюшко, да родные Кирюшу сгубили. Служба ему не далась; как-то он к ней не присноровился; пока были свои деньги, так мы еще бедности не видали. А потом тесть все деньги у Кирюши отобрал; тут жена умерла; тесть обанкрутился; пропали все денюжки; беда за бедой; захворали дети, – а жить чем-нибудь нужно! Тут, как на грех, и подвернулся чей-то поверенный, сунул Кирюше тысячи три денег: тот от бедности да от горького житья и прельстись на деньги-то, да фальшь какую-то в суде и сделал. И напал на него страх, суда очень боялся, так и помешался в рассудке со страху. Сколько я денег пролечила, ничего не помогает (632).

Беспамятство Кисельникова заставляет Погуляева-напомнить историю их знакомства. Не вводя в действие нового героя, для которого в силу его неосведомленности

нужно было бы восстановить историю жизни семьи Кисельниковых, Островский находит сюжетную ситуацию, мотивирующую появление «краткого содержания» трех предыдущих актов. Во-вторых, при том, что сценическое действие последнего акта сконцентрировано в одной комнате, в пьесу входит торговая площадь и бульвар Москвы, магазины, соседи Кисельниковых. Фигура одного из соседей оказывает значительное влияние на развитие действия в последнем акте. Речь идет о внесценическом герое – богатом купце Грознове. Его проводником на сцене является Кисельников:

Кисельников. Он дома, а я на улице; он говорит: «Поди сюда!» Я пошел, пошел, на крыльцо иду, говорю: «Талан-доля, иди за мной, я буду счастлив, и ты будешь счастлив». Он и дал.

Анна Устиновна. Да за что, все я не пойму. Так, на бедность, что ли?

Кисельников. Да, на бедность. «Ты, говорит, в конуре живешь... И дочь, говорит, держишь в собачьей конуре... Вот, говорит, ей флигель, хороший, хороший. И тебе, говорит, и всем дам. Хочешь, говорит?» Я хочу, я пойду; вот я все возьму, я пойду. *(Собирает вещи.)* Я пошел. Талан-доля... <...>

Лиза. Я ему давно нравлюсь.

Анна Устиновна. Да ведь он женатый, у него жена в Петербурге.

Лиза. Ну, так что ж, что женатый! Эх, бабушка! Уж не пришло ли вам в голову-то, что он жениться на мне хочет! У него, говорят, сто тысяч дохода. При таких деньгах все купить можно (636–637).

На протяжении всего последующего действия Грознов создает напряжение: Кисельников все время напоминает о том, что «барин ждет».

Островский не вывел Грознова на сцену, хотя герой другой его пьесы Кнуров делает подобное предложение Ларисе на глазах у зрителей. Оставшись за сценой, Грознов тем не менее произвел большое впечатление, на сцене все озвучили свое отношение к его предложению. Появление его на сцене поставило бы акцент на его характере, сделало бы этого героя основным носителем порока. Оставив Грознова

за кулисами ожидать положительного ответа, Островский сосредоточил внимание зрителей на восприятии адресатов предложения. Красильников, Лиза, Анна Устиновна, Боровцов сами озвучивают эту сделку: важно, как они формулируют для себя это предложение, насколько честны перед собой, как пытаются мотивировать свое решение. Сравним формулировки Лизы и Анны Устиновны:

Анна Устиновна. Уж не знаю, как и сказать вам. Барин богатый, сосед наш, дает нам даром квартиру и все; так вот мы и думаем, переезжать ли нам. <...>

Погоуляев (*Лизе*). Так вы моего совета спрашиваете?

Лиза. Что лучше – стыд или нужда? Стыд, говорят, скоро проходит, а нужда вечно точит, покоя не дает (638).

«Образ выражения» становится в этой сцене не только средством индивидуализации, но и психологизации. Отношение к предложению богатого барина стать его содержанкой формируется не под воздействием коммуникативной стратегии Грознова, его обхождения или хитрости. В этом заочном варианте работает только внутренняя мотивация героев. Здесь драматург изображает не событие предложения, а событие осмысления этого события, выбора. Не сконцентрировав действие, не увеличив число действующих персонажей, Островский использовал внесценического героя для углубления психологизации сценических героев.

Примечания

¹ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 36.

² Там же. С. 42–43.

³ Там же. С. 277.

⁴ Там же. С. 278.

⁵ Там же.

⁶ Irene J. F. De Jong. Three Off-Stage Characters in Euripides: Mnemosyne. Fourth Series. Vol. 43. Fasc. 1/2 (1990). PP. 1–21.

⁷ Там же. С. 162.

⁸ Петров Д.К. Очерки бытового театра Лопе де Веги. Спб., 1901. С. 28.

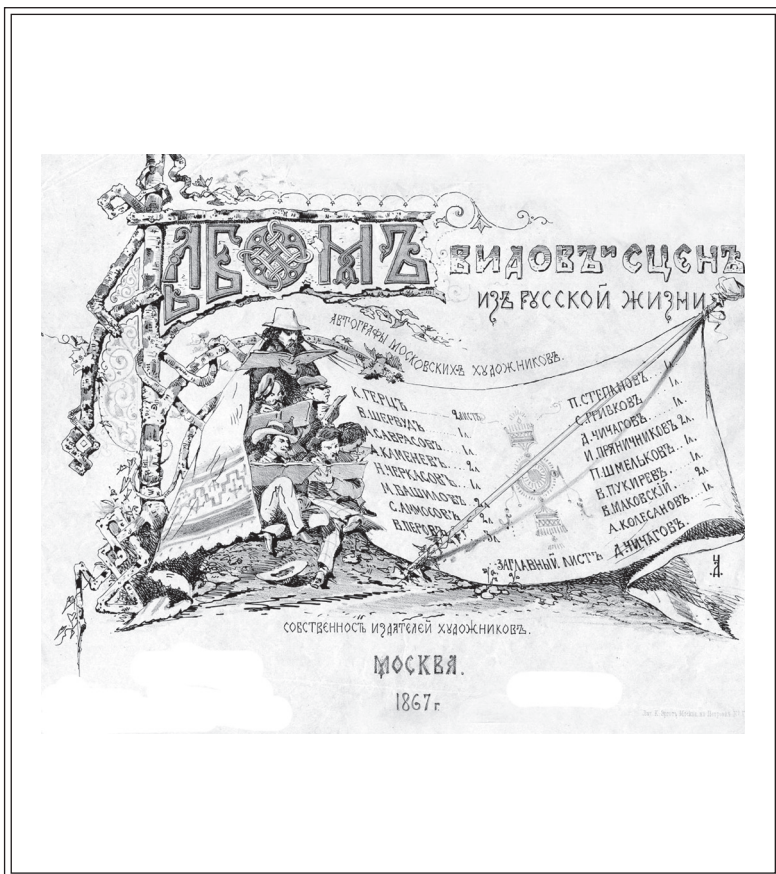
⁹ Чернец Л.В. С. 68.

¹⁰ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78.

¹¹ Чернец Л.В. С. 68.

¹² Чехов А.П. Письмо Суворину А. С., 3 марта 1892 г. Москва // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1974—1983. Т. 5. С. 11.

¹³ Островский А.Н. Пучина // Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1973—1980. Т. 2. С. 629. Далее текст пьес Островского цитируется по названному изданию. Номер страницы указывается в скобках после цитаты.



ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ



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

Александр Островский

Понятие «эстетика театра» подразумевает общие представления о театре, его природе, его функциях, о соотношении театра с другими видами искусств, прежде всего с литературой, музыкой, танцами, живописью. Театр – искусство синтетическое, массовое действо и зрелище, воплощающее единство литературного текста и его сценического представления. Эстетика театра – в то же время составная часть науки о театре, театроведения. Многие аспекты взглядов А.Н. Островского на театр достаточно подробно освещены в работах А.А. Аникста, А.И. Журавлевой и других исследователей. Мы сосредоточимся главным образом на менее изученных проблемах, касающихся представлений драматурга о театре.

По убеждению Островского, театр в России должен быть национальным, народным, демократическим, воспитывающим патриотические и нравственные чувства. Драматург был уверен, что театр – это настоящая «школа нравов», а не простое развлечение для праздной публики. Еще А.А. Григорьев в свое время справедливо подчеркивал народность как показатель, как источник художественных и нравственных ценностей в произведениях Островского, как критерий оценки жизненных явлений.

Будучи, по его собственным словам, «печальником за русское драматическое искусство», защитником интересов русского театра и театральных деятелей, Островский, естественно, имел в виду достаточно подробную программу как административного, так и художественного уровня руководства театром. Эта программа создавалась и совершенствовалась на протяжении всего творческого пути драматурга, но основы ее были заложены, несомненно, в самом начале творчества, когда автор начал воплощать свои художественные и жизненные идеалы, как правило, опиравшиеся на христианские или фольклорные традиционные народные ценности. О стремлении изображать «хо-

рошее» о народе писатель упомянул в известном письме М.П. Погодину от 30 сентября 1853 года. К этому времени у Островского, сблизившегося с «молодой редакцией» «Москвитянина», особенно с А.А. Григорьевым, сформировались представления о прекрасном как синтезе эстетического и этического начал: воплощение красоты он находит исключительно в нравственных человеческих ценностях. Именно в «москвитянинских» пьесах Островского Григорьев обнаружил возрождение традиционных национальных, восходящих к религиозным, творческих принципов, в соответствии с которыми красота и добро нераздельны.

По справедливому мнению Григорьева, высказанному в статье «Русская изящная литература в 1852 году», у Островского «одного в настоящую эпоху литературную, есть свое прочное, новое и вместе идеальное мирозерцание, с особенным оттенком <...>. Этот оттенок мы назовем <...> коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец <...>, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой сентиментальности»¹. Островский оказался наиболее последовательным продолжателем традиций Гоголя в умении находить высокое, одухотворенное в повседневном быту. Драматург открыл своего рода органику быта, оживотворение и одухотворение его. Это не идеализация, а специфическое видение автором окружающей действительности, на основе чего творится новая органичная живая жизнь – художественное произведение с признаками романтической мифологизации как одного из приемов воплощения положительного идеала.

Новаторство театра Островского для Григорьева в сущности то же, что и новаторство литературное: критик видит в сценическом исполнении свершение авторской идеи, решающая роль в котором принадлежит актерам. Главным критерием оценки исполнителей является глубина и искренность проникновения артиста в характер персонажа. Требования к национальному русскому драматическому

театру и его деятелям у Григорьева и Островского были близкими, но не тождественными. Для Островского драматический театр – это прежде всего театр драматурга, автора литературного текста, по его мнению, исполнители в спектакле должны с максимальной полнотой и достоверностью донести до зрителей авторский замысел. Григорьев же, признавая приоритет авторской идеи в драматическом спектакле, в то же время подчеркивает возможность собственной актерской интерпретации характера персонажа, различных, но равноправных способов его раскрытия (например, в исполнении ролей Любима Торцова и Платона Краснова Провом Садовским и Павлом Васильевым).

Вообще исполнение авторского замысла в театральном спектакле – один из важнейших программных принципов эстетики театра у Островского. Его представления о театре соответствуют эпохе развития театра, которую можно назвать дорежиссерской. Общую направленность спектакля, его сценический рисунок определяли либо ведущие актеры («примирующие», как их называл Островский), либо – если речь шла о современных пьесах – авторы. Понятия о сознательной режиссерской интерпретации сценического материала по существу не было. Режиссеры, как правило, выполняли сугубо организаторскую функцию и в лучшем случае стремились внушить актерам, а через них и зрителям, заложенный в литературном тексте авторский замысел. К этому же, естественно, стремились и сами драматурги, если они участвовали в подготовке спектакля.

Суммируя суждения Островского о театре, можно сделать определенные выводы относительно его представлений о подготовке и исполнении театрального действия. Очень много внимания он уделял воспитанию драматических актеров и поддержке драматических писателей. На этом фоне его заботы о режиссуре и о театральных режиссерах гораздо скромнее. Режиссерский фактор в театральном деле Островский, как и большинство его современников, явно недооценивал, художественного руководства театром за режиссерами не признавал. Общее руководство художествен-

ной постановкой в императорских театрах тогда выполнял заведующий репертуарной частью, кем, кстати, и стал сам Островский в начале 1886 года, за полгода до смерти. Единого постановочного стиля в театре, который достигается именно режиссурой, тогда не было.

Желание некоторых исследователей проследить деятельность Островского как театрального режиссера и доказать его режиссерское мастерство лишь подтверждает мысль о том, что театр Островского – это театр драматурга. У нас нет сведений о том, что Островский участвовал в подготовке спектаклей других авторов. По мнению М.Г. Светаевой, «авторская режиссура, получив с приходом Островского <...> существенное количественное изменение, дала и качественный скачок, став уже именно режиссурой, а не просто авторским указанием». Можно согласиться с выводами автора статьи, что «конечный результат своего творчества Островский видел не в написанной пьесе, а в спектакле, созданном им самим по этой пьесе»². Драматург неоднократно подчеркивал, что драма является не столько литературным произведением, сколько театральным, и что по-настоящему ее смысл раскрывается только на сцене. При чтке своих пьес в присутствии будущих исполнителей он учил актеров не столько играть роль, сколько выразительно артикулировать ее, для него важнее всего было звучание речи персонажей, поэтому Островский предпочитал слушать спектакль из-за кулис. Выше всего в актерском исполнении он ценил выразительную эмоциональную речь, непревзойденным мастером которой он был сам. Сценографию же – жесты, движение на сцене, позы – драматург предоставлял самим артистам или режиссерам, которые нередко выстраивали мизансцены достаточно шаблонно, не затрудняя себя поисками оригинальных постановочных решений. В спектаклях того времени велика была роль актерской импровизации, разумеется, в рамках реализации авторского замысла.

Мнение Островского о соотношении роли автора, режиссера и актера в драматическом спектакле соответствовало установившейся традиции. По мнению историков русского

театра С.С. Данилова и М.Г. Португаловой, «даже лучшие спектакли Малого и Александринского театров второй половины XIX столетия <...> были лишены режиссерского начала в современном смысле этого понятия»³. Это вынуждало драматургов принимать участие в постановках своих пьес, привело к устойчивому бытованию так называемой «авторской режиссуры» – в отсутствии традиции единого режиссерского решения спектакля.

Для Островского актуальным было взаимодействие автора пьесы с актерами. Его целью было «раскрытие идеи произведения средствами актерского искусства <...>. Не сковывая инициативы актеров, он тем не менее сразу же устанавливал общий “тон” исполнения». Однако, по мнению тех же авторов, «яркой режиссерской фантазией Островский не обладал»⁴. Он добивался от актеров максимально возможной точности в понимании и передаче авторской мысли в пьесе, утверждая: «Лучше всех режиссеров ставят свои пьесы и блюдут за строгостью репетиций и внешней точностью постановки авторы»⁵. В то же время именно пьесу, литературное сочинение для театра он считал основой расцвета театрального искусства и его успеха у зрителей.

В «Записке об авторских правах драматических писателей» (1869) Островский, признавая, что «сценическое исполнение» завершает творение, начатое автором пьесы, дает ему «доконченную форму», утверждает: «Ставить ценность сценического представления пьесы в зависимость от постановки так же несправедливо, как несправедливо приписывать успех книги – роскоши ее издания. <...> Интерес, успех, а, следовательно, и ценность представления зависят главным образом от представляемой пьесы. Артисты и дирекция только способствуют успеху, а производит успех автор»⁶.

Итак, драматург, по мнению Островского, является центральной фигурой в театре. Драматург создает пьесу, он же в идеале руководит постановкой спектакля по своей пьесе, внушая всем исполнителям (не только актерам), чего нужно добиваться каждому из них, каким автору видится весь спектакль, каждая роль, каждый акт. В письме под

условным заглавием «О положении драматического писателя» (1869), предназначавшемся дирекции императорских театров, Островский открыто говорит о своей роли наставника практически всех известных драматических актеров Москвы и Петербурга в середине века: «Отдавая театру свои пьесы, я, кроме того, служил ему содействием при постановке и исполнении их. Я близко сошелся с артистами и всеми силами старался быть им полезным своими знаниями и способностями. Школа естественной и выразительной игры на сцене, которою прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно»⁷. Автор письма перечисляет более десятка фамилий актеров и актрис, которые, по его мнению, сформировались под его влиянием.

Золотым веком русского драматического театра Островский считал 1840-е – 50-е годы, когда в Малом театре в Москве существовала близкая к «совершенству», «слаженная труппа», составлявшая, «при всем разнообразии талантов», «одно целое». В другом месте он объясняет причины этого: «Наша бывшая несравненная труппа своим блеском обязана деятельному художественному контролю над исполнением»⁸. Особенно высоко Островский оценивает роль и значение в качестве художественного руководителя известного композитора А.Н. Верстовского, управлявшего московскими театрами в 1840-е годы. Хотя Островский подчеркивает как достоинство драматической труппы ее слаженность, целостность, речь не идет о режиссерском руководстве, а лишь о «художественном контроле над исполнением». Этого, по его мнению, было достаточно для процветания театра, естественно, при наличии полноценного репертуара.

Драматург не скрывал своего принципиального консерватизма в театральном деле в самом полном смысле этого

слова. Он писал в 1885 году в предложениях, адресованных специально созданной Комиссии по реформированию российских театров: «Новая комиссия должна главным образом рассуждать не о том, что изломать, уничтожить и переделать, а о том, что надо непременно сохранить из доброго и умного старого, созданного просвещенными деятелями, патриотами»⁹. Тогда же в письме брату М.Н. Островскому драматург признавался, что главная его цель – «возвратить театру прежнее его значение и достоинство, которое прилично императорским театрам»¹⁰. Он не предполагал необходимости внесения чего-то принципиально нового в организацию театрального дела в России. Не случайно Островский достаточно настороженно встретил в 1885 году гастролы в России Мейнингенского театра из Германии – одного из первых в Европе театров нового, режиссерского типа. В статье «Соображения и выводы по поводу мейнингенской труппы» (1885) читаем: «Вот мой приговор мейнингенцам! Игра их не оставляет того полного, удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения. То, что мы у них видели – не искусство, а уменье, то есть ремесло <...>. Видно, что режиссер Кронегк – человек образованный и со вкусом, но в том-то и недостаток мейнингенской труппы, что режиссер везде виден. Видно, что и главный персонал играет по команде и по рисунку»¹¹.

Островский сознает, что «для полного успеха спектаклей нужно иметь хороших, с эстетическим вкусом и всесторонне образованных режиссеров и хорошо обученных в школе артистов»¹², однако творчески и эмоционально он не в состоянии признать стиль театра, как известно, сильно повлиявшего на молодого К.С. Станиславского – создателя первого в России театра нового, режиссерского типа.

Вряд ли можно полностью согласиться с мнением С.Е. Шаталова о том, что Островский был «реформатором русской сцены» и «во многом предварил поиски и творческие открытия Станиславского и Немировича-Данченко». Исследователь считает постановочным кредо Островского

умение режиссера и актера «верно интерпретировать замысел драматурга»¹³. Интерпретация как принцип прочтения любого художественного текста (а спектакль – то же прочтение) предполагает его вариативность, возможность других пониманий. Островский же признавал единственный смысл текста – авторский, и разъяснял его исполнителям спектакля, и настаивал на его истинности. Он понимал и пьесу, и спектакль как голос автора, обращенный к публике, голос разнотональный, по существу симфонический, однако несущий именно авторскую мысль. По его мнению, пьесы нужно «ставить так, чтобы достоинства, красоты, приданные произведению автором-художником, не затемнялись, а были ясны и ощутительны»¹⁴.

Островский и своим творчеством, и своими представлениями о театральном искусстве завершает длительный и значительный по своим достижениям этап в развитии русского театра, который можно назвать театром драматурга. Похоже, что он сам сознавал исчерпанность столь дорогих для него старых театральных форм и приемов – и отсюда часто повторяющиеся попытки удержать уходящие театральные традиции, ощущение непонятости, неочценности своего дела. Отсюда неоднократные высказывания типа: «в настоящее время я – хозяин русской сцены»; «я – прибежище для артистов; я им дорог, как глава: я поддерживаю единство между ними, потому что у меня святыня, палладиум, – старые заветы искусства. Со мною кончится все: без меня артисты разбредутся, как овцы без пастыря»; «в чем состоит сценическое искусство и что такое артист, я понял до тонкости». «Я сеял доброе семя, но “ночью пришел враг мой и посеял между пшеницею плевелы”»¹⁵.

Воистину незавидна судьба всякого гения, живущего в переходную эпоху, стремящегося быть полезным, но, по его мнению, недооцененного, – а Островский, несомненно, был не только великий драматург, но и театральный деятель, как таковой во многом переживший, но не изживший свои художественные идеи и ценности.

Примечания

¹ Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967. С. 61.

² Светаева М.Г. Островский-режиссер // Наследие А.Н. Островского и советская культура. М., 1974. С. 323, 324.

³ Данилов С.С., Португалова М.Г. Русский драматический театр XIX века. Т. 2. Л., 1964. С. 28.

⁴ Там же. С. 329, 330.

⁵ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XII. М.: ГИХЛ, 1952. С. 286.

⁶ Там же. С. 45, 46.

⁷ Там же. С. 66.

⁸ Там же. С. 200, 288.

⁹ Там же. С. 291.

¹⁰ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XVI. М.: ГИХЛ, 1953. С. 195.

¹¹ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XII. С. 279, 280.

¹² Там же. С. 283.

¹³ Шаталов С.Е. За кулисами русской сцены // Островский А.Н. Вся жизнь – театру. М., 1989. С. 5, 19.

¹⁴ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XII. С. 226–227.

¹⁵ Там же. С. 240, 247, 249.

Н.С. ГАНЦОВСКАЯ

**О сценическом
произношении
персонажей пьес
А.Н. Островского
(к постановке вопроса)**

Сценическое произношение необыкновенно значимо для раскрытия образа драматургического героя, тем более пьес А.Н. Островского, где так важна социально-психологическая характеристика персонажа и привязка к месту и времени действия. Данный вопрос по отношению к пьесам А.Н. Островского затрагивался рядом авторов, правда, в достаточно далеком прошлом (в 50–70 гг. XX в.), в основном на сцене столичных театров¹. Так, в статье Л.Н. Кузнецовой «Просторечие на сцене» наряду с анализом фонетического просторечия в речи актеров, изображающих персонажи из разных пьес русских актеров прошлого и настоящего, даются и соответствующие примеры, относящиеся к постановкам пьес А.Н. Островского. Л.Н. Кузнецова в данной работе рассматривает, «как использование просторечного произношения в качестве характерологической черты (а точнее, использование различных фонетических языковых средств для передачи просторечного стиля произношения), так и необоснованное появление его на сцене»². Она вслед за Л.В. Щербой и С.И. Абакумовым считает, что просторечия – это такие языковые явления, которые не допускаются в литературном языке, считаются неправильными и характеризуют речь людей, не вполне овладевших литературным языком³. Далее она справедливо замечает, что особенности фонетической речи персонажа «отмечаются драматургами редко (например, окаящий говор Василькова в комедии А.Н. Островского «Бешеные деньги» <...> однако своеобразное построение предложений, падежные окончания существительных, набор лексических средств действующего лица дают возможность исполнителю подобрать произносительную окраску», а также то, что «ино-

гда сам автор наталкивает на такое решение». В пьесе А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева «Женитьба Белугина» в характеристике Василия Сыромятова есть фраза: «немного щеголяет простонародностью в словах и манерах»⁴.

Придерживаясь тематики примеров из пьес А.Н. Островского, приведенных исследователем, вдобавок к авторской, дадим им нашу собственную интерпретацию.

Очень открытое произношение гласных *a* и *e* в заударных слогах в формах прилагательных и глаголов, признак просторечного стиля, Л.Н. Кузнецова отмечает в речи промышленников, купцов, представителей дворянства, чиновников в разных пьесах А.Н. Островского. Это *женихов-т/А/* у Вожеватова (спектакль Ленинградского Большого драматического театра «Бесприданница»); *знаком/А/й, родны/Я/, на мил/А/сть* у артиста В.Д. Доронина в роли Тихона («Гроза» в постановке Малого театра); *миле/Я/* – произносит Шаблова, артистка В.А. Деметьева (в «Поздней любви» МХАТ, *каже/ца/* – ее сын Дормидонт, артист А.Н. Покровский, *был/А/* – купец Дороднов в исполнении А.В. Жильцова (в том же спектакле); *тож/А/* произносит Анфуса Тихоновна, *в помина/ньЯ/* Мурзаецкая («Волки и овцы»), *достойн/АвА/* – Карандышев в «Бесприданнице»; в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (в театре им. Вахтангова) в речи Мамаева (*дел/А/* – дело), Крутицкого (*здоровее/Я/, друго/Я/*) и Глумова (*беспардонн/А/*). Те же черты, что и у прорицательницы Манефы (*виде/ньЯ/, сужен/А/й, отча/ЯнАй/, трудовы/Я/*), слышим мы у старого солдата Грознова («Правда хорошо, а счастье лучше»)⁵.

Исследовательница отмечает в сценической речи наличие */u/* в первом предударном слоге на месте букв Я и Е после мягких согласных, как известно, «характерное для разговорного стиля во многих районах распространения среднерусских и южнорусских говоров, а также для московского просторечия»⁶. «Такое произношение наблюдается и во втором предударном слоге, и в заударных слогах. В окончаниях прилагательных и глаголов отчётливый

звук /и/ часто произносится без предшествующего ему /j/. Эта просторечная черта часто используется для создания языковой характеристики купцов и их окружения. Старуха Барабошева в исполнении Н.А. Белевцевой («Правда хорошо, а счастье лучше») произносит: *с /жини/ралом, чи/во, под/ви/ла, с/тири/гут, дела/зи/те, по-мо/ои/му; по-толк/уи/м, бу/дит/, не куплен/ьи/* слышим мы у старой няньки Филицаты – Н.С. Фадеевой⁷. Но если (по мнению Л.Н. Кузнецовой. – Н.Г.) оно вполне естественно для купцов, то при изображении аристократии, светских людей эта речевая окраска снижает образ. *О/чи/нь* – произносит Чебоксарова в исполнении А.А. Яблочкиной в «Бешеных деньгах» (в Малом театре). Подобные отклонения от литературной речи наблюдаются у богатого московского барина Мамаева (*/ти/нули, бу/дит/, племянни/чик/* и его жены Клеопатры Львовны (*/ји/виться, стои/ти/*), у крупного чиновника Городулина (*за/ји/зжайте*) и старика Крутицкого (*холодн/ьи/, па/ми/ти, да/ли/э/*) в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» в постановке театра им. Вахтангова. В «Волках и овцах» Малого театра отчетливый звук /и/ слышится у помещицы Мурзавецкой – В.Н. Пашенной (*/ни/правда*). <...> В спектакле Ленинградского Большого драматического «Бесприданница» иканьем воспользовался артист В.П. Полицеймако для создания образа ничтожного, ограниченного человека, мелкого чиновника Карандышева: *Васи/лий/ – произносит он*⁸.

Как просторечную черту Л.Н. Кузнецова отмечает произношение *р* мягкого: *в це/рь/ковь* в речи Катерины («Гроза» на сцене Театра им. Маяковского, артистка Е.Н. Козырева)⁹ и многочисленные случаи употребления /γ/ на месте /г/ в пьесах А.Н. Островского: в спектакле Малого театра «Правда хорошо, а счастье лучше» Мавра Тарасовна (артистка Н.А. Белевцева) – *помо/γ/аем, доро/γ/и, из бо/γ/а того, бла/γ/о*, ее сын Амос Панфилович (Н.И. Рыжов), «старая нянька Филицата (артистка С.Н. Фадеева), прожившая сорок лет в доме Барабошевых, естественно (естественно ли? – Н.Г.). произносит, как и ее хозяева: */говору, бо/γ/*

атого, /γ/де», Платон Зыбкин, сын разорившегося купца: *дру/γ/ой, бо/γ/атую*, в речи странницы Феклуши (Е.М. Шатрова) в «Грозе» (на сцене Малого театра), в речи Силана в «Горячем сердце» (МХАТ, артист Н.П. Хмелев): *в /γ/голову*, в речи Аполлона Мурзавецкого (артист И.В. Ильинский, «Волки и овцы»: *не испу/γ/аешь*¹⁰.

Далее Л.Н. Кузнецова отмечает использование артисткой Е.П. Козыревой в качестве просторечной производительной черты /шн/ для создания образа Катерины в «Грозе» в театре им. Маяковского: *солне/шн/ой день*, то же самое у Грознова – Б.А. Бабочкина в спектакле «Правда – хорошо, а счастье лучше» (Малый театр)¹¹, пропуск звуков в речи «хитрой, угодливой Огудаловой» («Бесприданница»): *Мокий Парме/нч/* (Парменыч), *ограни/чн/ые* (ограниченные), *корзин/чн/ку* (корзиночку), *ни/щн/ства* (нищенства), *Лари/с/* (Лариса), *я-т/ ни при чем* (я-то) в речи Шабловой (спектакль МХАТА «Поздняя любовь»): *не беспокой/тьсь/*, *не удержи/*, *кар/тч/ки* (не беспокойтесь, не удержишь, карточки) и ее сына Дормедонта: *ка/ж/т/ся*, *опомнил/с/* (кажется, опомнился), у старого адвоката Маргаритова: *до /нч/и, за/нь/т* (до ночи, занят), купца Дороднова: *извернул/с/-то* (извернулся-то). «Пропуск звуков встречается и у представителей аристократии, снижая их образ»: у аристократки Чебоксаровой: *ина/ч/*, *сади/тьсь/*, *не хо/чьш/* (иначе, садитесь, не хочет), Кучумова: *с /пл/овиной, в пол/чьсь/*, *куда хо/чьш/* (с половиной, в полчаса, куда хочешь), у Глумова: *ра/зи/*, *зо/лтъ/*, *зо/лт/ом* (разве, золота, золотом) в «Бешеных деньгах»¹².

Профессионально тонкие наблюдения Л.Н. Кузнецовой над просторечным произношением артистов, изображающих персонажей пьес пьес А.Н. Островского, в целом поучительны, полезны во многих смыслах, но порождают следующие замечания.

1. Просторечие – это не просто отклонение от норм стандартного языка, речь лиц, недостаточно овладевших им, но функционально-стилистическое ответвление национального языка¹³, сниженный тип речи. Он характеризу-

ет как разговорный, неcodифицированный вариант литературного языка, так и любой тип национального языка, диалекты, жаргоны.

2. Нередко просторечие отражает сложный процесс взаимодействия литературного и иных форм национального языка. В статье Л.Н. Кузнецовой приводятся исключительно случаи московского просторечия в области гласных, имеющие южнорусскую диалектную базу: широкое заударное произношение гласных после твердых согласных вместо их редукции, предударное иканье. Так, например, говорят жители юго-западного и юго-восточного Подмосковья, рязанцы, жители средней Волги и др., т. е. среднерусских акающих и ближайших к ним говоров южнорусского наречия. Такое произношение, которым до сих пор щеголяют многие москвичи, в том числе и некоторые артисты, несколько отличается от литературного и резко контрастирует с севернорусским окаяюще-екающим произношением. Только знатоки рафинированного литературного языка могут принять его за просторечие, сниженный тип литературного языка и признать характеризующей чертой изображения некоторых непривилегированных групп общества. Для большей части россиян, недостаточно овладевших нормой литературного языка, особенно в настоящее время, это покажется просто индивидуальной особенностью речи того или иного артиста.

3. Полагаем, что автор исследования неоправданно расширяет зону применения московского просторечия до все-российских масштабов. Так, в списке анализируемых пьес А.Н. Островского (а их восемь) находятся те, действие которых протекает в Москве и герои которых москвичи. Здесь локально уместно произношение заударного *a* на месте *з* в речи Сыромятова в пьесе «Женитьба Белугина», Шабловой, Дормедонта, купца Дороднова в «сценах из захолустной жизни», видимо, окраинной, московской, в пьесе «Поздняя любовь»; возможно, Анфусы Тихоновны и Мурзавецкой в «Волках и овцах», Мамаевой, Крутицкого, Глумова, Манефы в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», где упоминается Москва как «большая говорильня», в речи

Грозного в «Правде – хорошо, а счастье лучше». То же самое можно сказать и по отношению к элементам *иканья* в речи Барабашевой, Филицаты в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», Чебоксаровой в «Бешеных деньгах», Мамаевой, Клеопатры Львовны, Городулина, Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты», Мурзавецкой в «Волках и овцах». Однако полагаем неоправданным наличие этих черт в речи персонажей пьес, действие которых происходит не в Москве и персонажи которых не являются москвичами. Это в речи Вожеватого и Карандышева (широкое произношение заударного *a*, а также иканье у последнего в исполнении Полицеймако) в «Бесприданнице», которая входила в цикл пьес, задуманных Островским после путешествия по верхней Волге и где есть даже ремарка «За Волгой, сельский вид».

4. Особые замечания можно высказать в адрес авторских комментариев относительно «просторечного» произношения согласных в речи артистов-персонажей пьес Островского. Произношение Катериной в «Грозе» *p* мягкого в слове *церковь* – это устойчиво сохранившаяся в севернорусских говорах и русских говорах центра древнерусская черта произношения плавных звуков в сочетании с бывшими редуцированными (ср., например, произношение *верх. перьвый, четверьг* в говорах, надпись на памятнике Перту Первому в Санкт-Петербурге: *Екатерина Великая Петру Перьвому* и др.) Московские говоры некогда были севернорусскими, и эта особенность в большом ряде конкретных случаев там устойчиво держится, правда, в речи коренного населения. Вряд ли ее можно считать просторечной, экспрессивно сниженной. Произношение *γ* фрикативного в речи персонажей Островского, безусловно, нельзя считать даже нижней нормой литературного языка. Это диалектная черта не среднерусских, а южнорусских говоров, и проблемно, ввиду ее яркой диалектной окраски, считать ее просторечной. Все же просторечие – это буфер между диалектами и литературным языком со значительно нейтрализовавшимися диалектными особенностями. Может быть,

она более или менее допустима в речи Барабосевых и их окружения в исполнении артистов Малого театра в пьесе «Правда – хорошо, а счастье лучше», Силана в в «Горячем сердце» (МХАТ), но, как кажется, совершенно неуместна в речи Аполлона Мурзавецкого (*испуаешь*, но не *юсподь*, *блаю*, *боуатство*, где нормой разрешено произношение *γ*) и с трудом может быть воспринята в речи странницы Феклуши в «Грозе» (Малый театр): трудно предположить, что Феклуша – уроженка южнорусских провинций. Вряд ли можно считать характерологической просторечной чертой произношение *шн* в слове *солнечный* в речи Катерины (Театр им. Маяковского), ведь круг слов, где на месте *чн* допустимо произношение *шн*, точно очертить невозможно. Редукция до нуля или почти до нуля безударных гласных, или, как называет это Л.Н. Кузнецова, «пропуск звуков», это также одна из особенностей московских среднерусских говоров, которая кажется резкой по сравнению с умеренной редукцией литературной речи. Думается, она не совсем уместна в речи волжанки Огудаловой в «Бесприданнице» и «аристократки» Чебоксаровой в «Бешеных деньгах».

Приходится только сожалеть, что в настоящее время актеры как столичных, так и провинциальных театров почти совершенно не уделяют внимания характеризующему сценическому произношению, а если и уделяют, то без учета этнодиалектных особенностей речи персонажа, а также сожалеть о том, что это не востребовано ни современной публикой, ни театральными критиками.

Примечания

¹ Ильинская И.С., Сидоров В.Н. О сценическом произношении в московских театрах // Вопросы культуры речи. Вып. 1. М., 1955. С. 163 – 164; Кузнецова Л.Н. Так говорят в Малом театре // Русская речь. 1970. № 6. С. 50; Кузнецова Л.Н. Островский у вахтанговцев // Русская речь. 1973. № 2. С. 23; Кузнецова Л.Н. Просторечие на сцене // Литературная норма и просторечие. М., 1977. С. 165 – 184.

² Кузнецова Л.Н. Литературная норма и просторечие. М., 1977. С. 165.

³ Щерба Л.В. Современный русский литературный язык // Л.В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 120.; Абакумов С.И. современный русский литературный язык. М., 1942. С. 6.

⁴ Кузнецова Л.Н. Литературная норма и просторечие. М., 1977. С. 166.

⁵ Там же. С. 168–169.

⁶ Там же. С. 172. Ссылка на : Аванесов Р.И. Русское литературное произношение. М., 1972. С. 106.

⁷ Там же. С. 170–171.

⁸ Там же. С. 171–172.

⁹ Там же. С.173.

¹⁰ Там же. С. 175.

¹¹ Там же. С. 178.

¹² Там же. С. 182.

¹³ Русский язык и советское общество. Лексика современного русского литературного языка. М., 1968. С. 61.

В.В. ОЖИМКОВА

**Актриса театра
Островского – Вера
Николаевна Пашенная
(1887–1962)**

Рассказ об актере чаще всего начинают с его детства. С первых шагов на сцене. С того памятного вечера, когда его талант был замечен и признан.

Если идти этим путем, то разговор о народной артистке СССР Вере Николаевне Пашенной надо начинать с семьи, с маленькой квартирке на Плющихе, с гимназии. Порой тяготение к театру просыпается в ранние годы, а юная Пашенная театр не любила, хотя и принадлежала к актерской семье (*отец Николай Петрович Пашенный, по сцене Роцин-Инсаров, известный провинциальный актер, мать Евгения Николаевна играла в любительских спектаклях.*

Сестра Екатерина, известная актриса, выступала под фамилией Рощина-Инсарова, играла в провинции, затем на сцене Александринского и Малого театров). Она же мечтала стать врачом, и непременно детским. Вероятно, Вера Николаевна была бы замечательным врачом с ее умением понимать и чувствовать человека, с ее добротой и щедростью души...

Ее собственное намерение посвятить себя театру, переречеркнувшее столь внезапно все планы и семьи и ее самой, как говорила Пашенная, вовсе не с неба свалилось (*бессознательно воспринятое ею воздействие отца, его влияние, незаметно оказываемое на девочку, определили окончательный выбор ее жизненного пути*). Иначе бы она не поступила в театральное училище. После его окончания – Малый театр. По существу, вся биография Веры Николаевны – в одной строчке. В нескольких словах – целая жизнь, множество ролей – более ста пятидесяти. Поиски, волнения, удачи, творческое удовлетворение и творческая неудовлетворенность – все в них.

Она пришла на старейшую сцену в 1907 году, когда на ее подмостках блистали Ермолова и Южин, Лешковская и Ленский, О. Садовская и П. Садовский. У нее хорошие данные – и внешние (выразительные глаза, стройная фигура, звучный голос) и внутренние (темперамент, искренность). Сколько раз потом будет открываться занавес и перед зрителями пройдет вереница образов, созданных Пашенной, а ее имя, появляясь на афишах, будет привлекать любителей театра. Но это еще придет. А пока первые роли, первые волнения, первые радости.

Творческая судьба Пашенной сложилась исключительно удачно. С первых же шагов на сцене Малого театра она получала и играла интересные и значительные роли. Островским началась (будучи еще ученицей 2 курса театрального училища играла Аксюшу в «Лесе») и Островским закончилась сценическая жизнь актрисы (в последние дни своей жизни она ставила «Грозу»).

Островский – любимейший драматург Пашенной. В своей статье «Источник творческих радостей» она писа-

ла: «Драматургия А.Н. Островского – неисчерпаемый источник творческих радостей для каждого актера. С первых ученических шагов и до полной художественной зрелости находит актер в пьесах А.Н. Островского бесценный материал для переживаний, для внутреннего действия, для воплощения самых сильных и глубоких идей»¹

Актриса ставила Островского рядом с Пушкиным и Толстым, Чеховым и Горьким. Она убежденно считала, что необыкновенный писатель этот, сумевший подсмотреть в жизни своего народа необозримое море страстей, выявить столь глубокие человеческие характеры, еще полностью не понят, недооценен.

Роли в комедиях и драмах Островского занимали значительное место в ее репертуаре. Иные из них относились к числу наибольших ее удач: Евгения («На бойком месте»), Кукушкина («Доходное место»), Кабанова («Гроза»). Только трех этих ролей было бы достаточно, чтобы говорить об интереснейшем прочтении Островского Пашенной.

В первое десятилетие сценической жизни Пашенной сыграно в Малом театре немало ролей в пьесах А.Н. Островского: две Аннушки («На бойком месте» и «Без вины виноватые»), Аксюша («Лес»), Катерина («Гроза»), Лариса («Бесприданница»), Марья Андреевна («Бедная невеста»), Олена («Воевода»), Анна Павловна («Шутники»).

Иногда ее игра вызывала полемику, иногда – похвалу, иногда – осуждение. Часто происходило неожиданное: она «проваливала» то, что должно было стать удачей, и покоряла там, где должна была бы потерпеть поражение. Казалось бы, где как не в Марье Андреевне («Бедная невеста»), Катерине («Гроза»), Ларисе («Бесприданница»), может со всей силой проявиться ее драматический дар? Здесь ей не все удавалось. Ко многим своим ролям молодая актриса подходила еще стихийно: исполняя психологические сложные роли, ограничивалась использованием своих внешних данных, природного темперамента. Молодая актриса часто искала в них, прежде всего, эффектный материал, который мог принести ей успех.

В своих воспоминаниях Пашенная приводит очень выразительную сценку, которая характеризует ее тогдашнее поверхностно-легкомысленное понимание своих задач, ее безмятежное довольство собой. М.Н. Ермолова, встретив как-то в театре молодую Пашенную, участливо спросила, как ей играется. И далее Пашенная пишет: «Я искренне, радостно и легкомысленно ответила: "Спасибо, Мария Николаевна, очень хорошо. Я получаю много цветов, карточек!.." Я не успела договорить, как Мария Николаевна махнула тихонько рукой и, с укоризной покачала головой, сказала: "Бог знает, что вы говорите! Я ведь не об этом спрашиваю", – и пошла на сцену»².

Для Ермоловой тот внешний успех, о котором с такой радостью говорила Пашенная, не существовал. Естественным поэтому было ее осуждение.

Настоящий успех пришел к Пашенной позже. Пришел не вдруг, не сразу, но пришел. Путем долгих и неустанных поисков она научилась сознательно работать над ролью. В этом помогало и то, что ежедневно находясь на сцене или спектакле, она внимательно наблюдала над тем, как работают мастера, и эти уроки давали ей очень многое. Поэтому новая роль в комедии Островского оказалась сыгранной на гораздо более высоком уровне, чем предыдущие. Речь идет о хозяйке постоялого двора Евгении Мироновне в пьесе «На бойком месте» (премьера 12 сентября 1915 года). Сохранилось описание того, как актриса играла роль. Рецензенты отмечали, что Пашенная веселилась сама и веселила зрителей. Она превосходно раскрыла лукавство, вздорность и завистливость Евгении. Критик Назаревский писал: «Вот где артистка нашла себя. Может быть, ее Евгения вышла уж очень добродушна и симпатична сравнительно с тем впечатлением, которое мы выносим обычно из этого образа, но это не беда, она играла так естественно, с таким живым искрящимся юмором, взяла такой верный бытовой тон, что публика смотрела ее с истинным наслаждением»³. При этом рецензент делал упрек актрисе, что в ее исполнении пропадает цинизм, ехидство, злобность Евгении, все то, что критик называет бесовским началом в ней.

В 1932 году комедия «На бойком месте» – самое любимое произведение Пашенной у Островского – была возобновлена в Малом театре специально к юбилею Веры Николаевны. Ставили пьесу П.М. Садовский, игравший роль Миловидова, и С.А. Головин. Спектакль оформлен художником С.И. Ивановым. Пашенная поняла: персонаж Островского может быть прочитан иначе, можно и нужно различать черты характера героини передавать в их многозвучной, сложной гамме. Роль была сыграна заново, и образ стал объемнее, получил более конкретное выражение. Не утратив ясных социальных мотивов, он стал ближе зрителю своим человеческим содержанием: теперь Евгения – и сильная, и несчастная, и распутница, и раба, и жена, и хозяйка. Именно такую Евгению актриса с огромным успехом играла вплоть до 1945 года. Исполнение этой роли считается классикой, это одна из самых блистательных удач актрисы. «По мере того как менялась моя точка зрения на Евгению, менялось, конечно, и мое исполнение. Это не значит, разумеется, что я меняла мизансцены, голос и прибегала к формальным приемам; все как будто бы оставалось внешне по-старому, но я понимала, что играю и для чего играю. Каждая интонация, каждый жест шли от существа Евгении, а не от бездумного, хотя бы и радостного пребывания на сцене»⁴, – писала позднее Пашенная. Роль стала ступенькой к Кабанихе, горьковской Вассе. Евгения не просто сообразительна, она талантлива, – считала актриса.

Последняя роль Островского, сыгранная Пашенной до революции, – Анна Павловна в «Шутниках» (1917) в постановке Н.К. Яковлева. Она имела для актрисы большое значение. Начиная с нее, Пашенная стала работать по-новому. Однажды она увидела, как дома В.Ф. Грибунин мгновенно полностью включился в роль Фурначева («Смерть Пазухина»), над которой работал. Актриса вспоминала: «Многое мне пришлось пересмотреть, над многим задуматься ... Мне стало неинтересно искать эффектные места и красивые положения в роли. Мне захотелось проникнуть в мысли этой скромной девушки. Я начала думать не о роли, а обо всей жизни Анны Павловны (раз-

рядка автора. – В.О.) Мне стали интересны и дороги ее отношения с отцом, ее любовь и забота о младшей сестре, ее усилия сводить концы с концами в несложном бедном хозяйстве»⁵.

Актрисе не потребовались ни сценические эффекты, ни приемы внешнего драматизма. Она легко и свободно жила, существовала, полностью перевоплощалась в образ Анны Павловны.

Интересная деталь: «Шутники» были первым спектаклем Малого театра, на афишах и программах которого не стали больше печататься слова «госпожа» и «господин» перед фамилиями актеров.

Подлинный расцвет творчества Пашенной падает на послереволюционный период. Это было время, когда формировался новый театр – советский. Это было время, когда в Малый театр пришел простой зритель и к которому на окраины Москвы отправлялись знаменитые «старики» Малого: А.И. Южин, М.Н. Ермолова, О.О. Садовская и вместе с ними В.Н. Пашенная. Часто было так, что публика сидела в шубах и ватниках, а актеры играли в легких костюмах, в открытых бальных платьях, – театр для них был, прежде всего, театром. Играла «Бесприданницу» (Ларису), «На бойком месте» (Евгению), «Грозу» (Катерину), «Воеводу» (Олену), «Шутники» (Анну Павловну).

В это время она создает свои лучшие роли. Теперь она по-новому подходит и к драматургии А.Н. Островского, стремясь соединить чувства и разум.

По-прежнему большое внимание она уделяла речи. «Надо, чтобы каждая буква была слышна. Для того чтобы слова были слышны и понятны, надо четко и чисто произносить все буквы, причем согласные буквы все должны не только произноситься, но и звучать. И ни в коем случае нельзя небрежно относиться к буквам»⁶. Театральная критика, оценивая работу Пашенной в пьесах Островского, неоднократно отмечала блестящую культуру сценической речи актрисы.

Вера Филипповна в пьесе «Сердце не камень» стала первой ролью Островского в советской период. Эту роль играла М.Н. Ермолова, а в 1923 году спектакль был возобновлен в честь тридцатилетней деятельности А.А. Яблочкиной, и эту роль стала исполнять В.Н. Пашенная.

Роль шла трудно, пока Пашенная не «додумалась» до внутренней связи Анны Павловны и Веры Филипповны, пока не проследила единства этих биографий. Многое подсказал ей партнер, великий артист В.Н. Давыдов, исполнявший роль купца-самодура Каркунова. Разбудить фантазию актрисы, открыть путь к пониманию жизни старой России очень помогли и декорации знатока старой Москвы К.Ф. Юона. Актриса говорила о своей героине: «Чистоту женского сердца я старалась поднять на пьедестал. Для меня образ Веры Филипповны – образ, достойный любви и уважения во все времена»⁷.

«Ты так проводишь финальную сцену, что у меня прямо сердце сжимается. Самому становится страшно: думаю – не взять ли и мне, как Каркунову, клятву верности от тебя»⁸, – пошутил однажды В.Ф. Грибунин. Невеселой была шутка Владимира Федоровича. После того, как тяжело больной Грибунин умер, мужем Веры Николаевны стал артист Малого театра Виктор Родионович Ольховский, который исполнял роль приказчика Ераста в «Сердце не камень». Их брак не был долгим: уже через год от рака Ольховский скончался.

Роль Веры Филипповны была для Пашенной последней ролью молодой женщины в пьесах Островского. Она переходит на возрастные роли.

Первой такой ролью стала Мурзавецкая «Волки и овцы» (1935). Роль Мурзавецкой не может рассматриваться как удача актрисы. Образ этот был лишен обычных у Пашенной разнообразных и живых красок. Возможно, тут сыграло роль то, что Вера Николаевна играла роль в надуманной и спорной постановке К.П. Хохлова, где Мурзавецкая была превращена в игуменью Меропию, Глафира – в послушницу, дворецкий Павлин – в монахиню Павлинию.

Художник В.В. Дмитриев создал условное оформление: ангелы изображались в виде современных физкультурников с крыльями, сама мать Меропия предстала в виде страшной сизощекой, видимо от пьянства, бабы в лиловой рясе. Естественно, что в этой постановке актриса не могла создать полноценный и правдивый образ, хотя по общему признанию, она играла лучше всех. Постановка продержалась недолго, в 1944 году П.М. Садовский и художник К.Ф. Юон поставили новый спектакль, стремясь более полно раскрыть замысел Островского. Эту роль Вера Николаевна играла до конца жизни.

Не стали большой удачей актрисы ни роль Гурмыжской в «Лесе» (1936/37), на которую она была введена на сцену, ни роль Барабошевой в комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1948). В этот спектакль Пашенная ввелась, когда он уже сходил со сцены (обветшал). Она не смогла по-настоящему проникнуть в образ и раскрыть его.

В 1940 году Пашенная совместно с режиссером С.П. Алексеевым ставила спектакль «Без вины виноватые», где она играла Кручинину. Роль Кручининой тоже не относится к числу удачных. Кручинина – последняя знаменитая роль Ермоловой, одна из вершин творческих достижений актрисы. Она создала образ женщины, отрешившейся от всех земных дел, видевшей в сценической деятельности возможность уйти от житейских треволнений. Именно этой стороны и не смогла раскрыть и передать Пашенная.

14 апреля 1948 года состоялась премьера пьесы «Доходное место», где она сыграла роль Кукушкиной. Роль относится к числу наибольших удач актрисы. Ее Кукушкина не просто мать, любящая своих дочерей и желающая им добра. Она прежде всего олицетворение мещанства, у нее свой жизненный кодекс, от которого она не отступит. Деньги для нее – главное в жизни, без них нет и не может быть счастья. Вот и добывает их она любыми средствами. Самый надежный – удачно выдать дочерей замуж.

Величайшим художественным завоеванием Пашенной стало создание образа Кабановой в «Грозе» (1962). Это ее

последняя актерская и режиссерская работа. Когда пришло к ней решение поставить «Грозу»? Пожалуй, с «Грозой» она не расставалась никогда, с тех самых пор, когда давным-давно она сыграла свою неудавшуюся Катерину. Роль оставила смутное ощущение невыполненной до конца задачи. А этого Пашенная, человек долга, не выносила, мечтая вернуться к пьесе. Еще в 1934 году Пашенная говорила, что теперь она могла бы воплотить образ Катерины. Но, созрев для роли внутренне, она уже не могла ее исполнять: пожилой актрисе трудно играть молодую женщину. Тогда Пашенная стала думать о роли Кабанихи. Задумываясь об этих ролях, Пашенная как бы постепенно разрабатывала план постановки «Грозы», дополняя его все новыми деталями. Своим помощником Вера Николаевна избирает режиссера М.Н. Гладкова. Блестяще оформил спектакль художник Б.В. Волков, музыке по просьбе Пашенной написал Р. Щедрин.

Роль Кабанихи, над которой работала Вера Николаевна, представлялась ей в совершенно новом аспекте: не грозная, неумолимая женщина, а распутная ханжа и человеконенавистница. Ее раздражает всякое нарушение привычных форм жизни, она готова вырвать, растоптать, сломать всякий живой побег. Но при этом Пашенная показывает в Кабанихе не только силу, но и слабость, ее неспособность противостоять напору сил нового. Не все задуманное в образе Кабанихи Пашенной удалось воплотить. Можно представить, какой бы стала эта Кабаниха, если б образ, задуманный актрисой, мог еще немного развиваться, пожить на сцене.

Нельзя винить исполнительницу, вспомним, что играла умирающая, выходившая на сцену после припадков мучительной боли, после всевозможных инъекций. Не винить, а преклоняться надо перед огромной волей большой актрисы, ради театра забывавшей обо всем и умевшей преодолевать даже смертные муки.

Премьера «Грозы» прошла 19 января 1962 года, а спектакль, сыгранный 28 февраля 1962 года, вообще стал последним в жизни Веры Николаевны Пашенной. Прожила после «Грозы» актриса совсем недолго. В августе Вера Ни-

колаевна записывала для радио «Грозу», в октябре 1962 года ее не стало. Ей было 75 лет.

И еще одно. В дни летнего отпуска, если удавалось, она спешила в любезное ее сердцу Щельково. Более тридцати лет, начиная с 1928 года (когда актеры Малого театра облюбовали это место для своего отдыха) она неизменно приезжала сюда. Актеры сначала жили в доме драматурга, занимая все комнаты. Вера Николаевна, по-видимому, занимала гостиную и кабинет⁹.

Со временем (когда начал создаваться музей) актеры стали заселять Голубой дом и другие постройки (двухэтажный амбар, рубленый сеной сарай). Все жили в одинаковых условиях, комнатки маленькие, на одном этаже – мужской туалет, на другом – женский, и никакой горячей воды – все ходили в баню под горой.

Комната Веры Николаевны в Голубом доме была с балконом. Это преимущество как бы стесняло ее, и она приглашала всех в гости. У нее собирались отдыхающие там артисты, режиссеры, врачи. Для нее не существовало деления на «народных» и «не народных». Все с удовольствием слушали исполняемые А.И. Шашиным-Никольским юморески, романсы под гитару.

Она любила побродить по тенистым аллеям парка: здесь все было ей знакомо, все радовало. Именно здесь возник замысел поставить «Грозу».

Знавшие актрису отмечают ее беспредельную доброту, отзывчивость, эмоциональность, огромный темперамент, целеустремленность. Бывала она и нетерпимой, подчас даже резкой, но вместе с тем, если убеждалась в своей ошибке, умела признать ее.

«Очаровывая зрителей на сцене, не разочаровывайте их в жизни», – эти слова К.С. Станиславского Вера Николаевна всегда помнила. В Щелькове ее видели скромно, но со вкусом одетой. А местные дети, как известно, ходили посмотреть на ее атласный, синий, с райскими птицами на спине халат, когда она выходила на балкон. Никто из ребятишек не уходил от нее без угощения.

В годы войны в Щелькове жили эвакуированные дети сотрудников Малого театра, среди них были дочь Пашенной Ирина и два внука – Владимир и Александр.

Последний раз Вера Николаевна приехала в Щельково в июле 1962 года, в октябре месяце ее не стало.

Долгая творческая жизнь В.Н. Пашенной на сцене Малого театра – уроки верности своему призванию, верности трудной, требующей полной отдачи сил. Далеко не всегда и не все шло гладко. Надо было обладать огромной любовью и привязанностью к театру, горячей верой в то, что радость настоящей творческой удачи во стократ сильнее горечи временных поражений и обид. Она живо откликалась на новые яркие явления театральной жизни, на успехи своих коллег, глубоко переживала срывы и просчеты в работах своих товарищей. Особенно волновала Веру Николаевну судьба актерской молодежи. Она внимательно следила за тем, что делают молодые актеры, как начинают свою жизнь в искусстве, считала своим долгом поддерживать их.

Когда-то в юности, когда Пашенная только делала первые шаги на театральном поприще, сестра Екатерина Николаевна Рощина-Инсарова запретила ей брать фамилию, под которой сама играла на сцене. Только много лет спустя Вера Николаевна призналась, что такое отношение сестры было ей очень горько. «Ну что же. Если я буду из себя что-то представлять, то и моя фамилия будет что-нибудь значить, а нет – ничего не поделаешь!»¹⁰ И ведь получилось: народная артистка СССР (1937), педагог, профессор, лауреат Ленинской премии (1961) и Государственной премии СССР (1943). Вера Николаевна Пашенная работала на сцене до последних дней своей жизни, отдавая себя театру и искусству – до конца.

Примечания

¹ *Пашенная В.* Источник творческих радостей / Сб. «А.Н. Островский», М.: ВТО, 1962. С. 355.

² *Пашенная В.* Искусство актрисы. М.: Искусство, 1954. С. 96.

³ *Дмитриев Ю.* Актриса театра А.Н. Островского / Вера Николаевна Пашенная. Сб. статей и воспоминаний. М., Искусство, 1971. С. 71.

⁴ Пашенная В. Искусство актрисы. С. 99.

⁵ Там же. С.108.

⁶ Пашенная В. Моя работа над ролью. М.: Московский клуб театральных работников, 1934. С. 34.

⁷ Там же. С.362.

⁸ Толченова Н. Живая Пашенная. М.: Советская Россия, 1969. С. 357.

⁹ См.: Тугарина Н, Чернова Л. Дом драматурга. Прошлое и настоящее // Губернский дом №3. Кострома, 1999. С. 71.

¹⁰ Полонская И. Повесть о жизни / Вера Николаевна Пашенная. Сборник статей и воспоминаний. С. 242.

Г.В. КОВАЛЕНКО

**Сценическое
воплощение комедии
А.Н. Островского
в национальном театре
(Британия) и проблема
перевода**

Впервые английского зрителя с «Лесом» Островского в 1981 году познакомил RSC (Королевский Шекспировский театр) в постановке Адриана Ноубля. Перевод Джереми Брука и Китти Хантер критика назвала блистательным.

Национальный театр, обратившийся к комедии Островского в 1999 году, использовал новый перевод, сделанный мастером «черной» комедии, известным драматургом Аланом Эйкборном¹.

Традиция перевода на Западе отличается от русской традиции. В России существует (или существовала) переводческая школа, представители которой глубоко входили в творчество автора. На Западе переводы, именуемые адаптациями, делаются по подстрочнику, но, как правило, драматургами первого ряда, что не исключает неудач. Один из примеров – «Записная книжка Тригорина», адаптация

«Чайки» Чехова, сделанная Т. Уильямсом. Подстрочник «Леса» сделан Верой Либер, переводившей Л. Толстого, Чехова, Горького и Олега Богаева. Она также – автор ряда книг о театре.

Можно предположить, что Вера Либер – потомок семьи эмигрантов первой волны. В Англии она хорошо известна как переводчик. Она – член Пушкинского общества, объединяющего славистов, переводчиков и издателей, специализирующихся на издании русских авторов, включая современных.

Тонкостями русского языка она не владеет. Ее подстрочник (*literal translation*) «Леса», с точки зрения фабулы, не вызывает сомнений, доказательством чему является блестящая адаптация Эйкборна. Однако подстрочник полон грубых языковых ошибок, искажающих многие смыслы. Так, Гурмыжская говорит, что у Восмибротова «борода, как волосы у гулящей девки». Или же неоднократное употребление слова «траханье», невозможное у Островского и т.д.

Эйкборн работал с этим текстом. В буклете, выпущенном Национальным театрам, помещено его небольшое изящное эссе *Invading the Body Ostrovsky* «Посягая на Островского». Буквальный перевод – «Вторгаясь в плоть Островского». Он размышляет таким образом: «Проблема в том, где остановиться в работе, доставляющей удовольствие в создании универсума, полностью тебе подвластного, в котором персонажи живут, любят, смеются и плачут и вдруг по твоей милости случайно умирают; в работе, дающей радость жить в универсуме кого-то другого, возможности следовать за ним?

Перспектива иметь потенциальную *carte blanche* не особенно перспективна. Получив великолепный подстрочник Веры Либер, я ощутил себя путешественником, у которого есть отличная карта, но не известен пункт прибытия. Куда я должен прибыть?

Подобно вирусу, я должен был вторгнуться в тело Островского. Где эта точка, куда беспрепятственно войдет заразный вирус, чтобы достигнуть цели не вливанием свежей жизненной струи, но действуя, как убийца?

Я начал осторожно, заставляя себя, как можно глубже вникнуть в подстрочник и как можно меньше изменить его. Результат был плачевный. Вникание в текст открыло такие аспекты Островского, на которые прежде я мало обращал внимания. Но теперь он стал мне больше нравиться и вызывать большее уважение, затем я полюбил его. Я обнаружил у него иронию, озорной юмор, любовь к персонажам (особенно к неординарным), театральность. Я рискнул начать работу, и она приносила мне огромную радость.

Я изменил название. Зачеркнув “Лес”, я написал “Деревья”. Это было сокращенное название. Я придумал намного хуже – “Деревья на вырубку”, “Лесоматериал вместо деревьев” (*Wood for The Trees*). Веселый русский фарс в пяти актах. Затем я вырубил большую часть деревьев, но такое же количество я любовно посадил снова.

Надеюсь, что поступил правильно, вовремя остановившись и вернув название “Лес”.

Муки Эйкборна в поисках точного названия подтверждают, что он понял социальные идеи эпохи пореформенной России, которые волновали Островского. К сожалению, неточности и промахи подстрочного перевода лишили Эйкборна возможности передать нюансы. Так, красноречивое название усадьбы Гурмыжской «Пеньки» – лес продается, вырубается, люди мельчают – Вера Либер перевела, как «Пенька». Она не расшифровала значащие имена Счастливецва и Несчастливецва, хотя подобная игра с именами – давняя и характерная традиция английской литературы. Имена – вывески встречаются у Шеридана, Голдсмита, Филдинга, Диккенса, Оскара Уайльда и вплоть до литературы наших дней.

Спектакль поставил известный режиссер Энтони Пейдж. Среди его постановок – «Дядя Ваня» Чехова, пьесы Ибсена, Беккета, Пинтера, Олби. С 1964 по 1972 годы он был художественным руководителем *Royal Court*, театра, открывающего новые имена в драматургии. С успехом ставил спектакли в США. Сценограф Уильям Дадли оформлял спектакли в *RSC, Royal Court, Old Vic* и большое количество спектаклей в Национальном театре.

Пейдж интерпретировал «Лес», как «Вишневый сад», то есть как свое восприятие пьесы Чехова. Подобный подход объясним. В Англии Чехова любят, умеют его ставить и играть. Заслуга принадлежит Ф.Ф. Комиссаржевскому, привившему вкус и понимание Чехова со времен его первых чеховских постановок на английской сцене в 30-е годы прошлого века.

Чехов высоко ставил Островского. Лидия Лотман в исследовании «А.Н. Островский и русская драматургия его времени» отмечает, что «многолетняя деятельность Островского подготовила восприятие драматургии Чехова»², притом, что налицо «принципиальное отличие пьес Чехова и даже полемичность с Островским»³. Продолжая его традиции на ином уровне, Чехов создал новую эстетику, в которой одно из главных качеств было введение подводного течения, подтекста, которого нет у Островского.

Пейдж провел прямые параллели персонажей «Леса» с персонажами «Вишневого сада», что исказило идеи Островского: Гурмыжская – Раневская, Буланов – Лопухин, Карп – Фирс, Улита – Шарлота. В результате пьеса воспринимается, как пародия. Островский не дает материала для такой интерпретации. Его великолепный образный текст без полутонов и недоговоренностей требует иного подхода для раскрытия. Однако английская публика, узнавая в персонажах спектакля Пейджа известных ей героев, это принимает. В свое время в спектакле Шекспировского театра в Аксинье прочитывали судьбу Нины Заречной.

Гурмыжскую играла очень известная актриса Франс де ля Тур, лауреат самых престижных театральных премий, создавшая множество шекспировских образов, включая Гамлета, а также героинь О'Нила, Т. Уильямса, Олби. Ее выразительная внешность, изысканные манеры, некоторая манерность заставляют видеть в ней Раневскую, и поведение хитрой и в то же время простоватой Гурмыжской кажется неорганичными. Конечно, Гурмыжская столь же непрактична, как Раневская. Но в отличие от жадной Гурмыжской она даже сорит деньгами благородно. Характер

Гурмыжской переосмыслен до такой степени, что она потеряла типичность, характерную для героев Островского.

Переосмыслен и недоросль Буланов (Дэвид Барк-Джонс), в котором неожиданно проглядывает Лопухин, в то время как купец Восмибратов (Питер Гоуэн), покупающий лес, чтобы рубить его и продавать, вполне безобиден. Он озабочен только одним – получить приданое за Аксюшей. Улита (Джули Легран) эксцентрична, как Шарлота, только что не показывает фокусов. В Карпе (Фрэнк Виндзор) режиссер увидел Фирса, но материала для такой трансформации у Островского нет, и по сцене ходит шаркающий и сюсюкающий старик. К счастью, Петр (Даррен Тай) и Аксюша (Найам Лайнем) не вызывают ассоциации с Аней и Петей. Молодые актеры играют искренне.

Сценография Уильяма Дадли довольно уныла: так называемый пейзаж в интерьере. В гостиной переизбыток слишком роскошной для господского дома в деревне мягкой мебели, за ее пределами такое обилие деревьев, что ослабевают их символическое значение. Над крыльцом господского дома Дадли водружает церковную маковку. Икону помещает в портретной галерее наряду с другими портретами. Если портрет Дениса Давыдова кисти Кипренского среди предков и родственников Гурмыжский – остроумный штрих, то икона по соседству с Денисом Давыдовым – непозволительный ляпсус.

Самое замечательное в спектакле – решение важнейшей для Островского темы театра. Великолепен Несчастливцев (Майкл Фист). Он работал в ведущих театрах страны, играл в пьесах Шекспира, Чехова, Элиота, Уайлдера. В Несчастливцеве он подчеркивает достоинство актера, гордость за свою профессию. Провинциальный трагик, он чересчур громогласен и часто теряет чувство меры в обыденной жизни, но его мечты о возрождении русской сцены звучат патетически, и в этот миг он напоминает опального короля Лира. Майкл Уильямс (Счастливцев) сыграл множество шекспировских ролей, включая Шута в «Короле Лире». Его партнером был Джон Гилгуд. Он работал с Пи-

тером Бруком. В его Счастливецеве сквозь забитость, унижительную нищету, жалкое фиглярство видна его любовь и преданность театру. Когда он рассказывает, как нашел кров у богатых родственников – купцов, и эта застойная тоскливая жизнь навела его на мысль «А не удавиться ли мне», и он бежал через слуховое окно, он преобразается. Сквозь комизм образа прорываются трагические ноты.

Актерам удалось найти верную тональность в финале. Они покидают сцену на щемящей лирической ноте: «Руку, товарищ!» Но этой ноте режиссер не дал отзвучать. Ее заглушила псевдорусская пляска, в которой задействованы все персонажи и невесть откуда появившиеся цыгане. Крайне неудачно сквозной музыкальной темой спектакля выбраны «Коробейники» в лихой аранжировке Адама Радда. В финале же к саундтреку присоединяются два скрипача и балалаечник, что приводит в публику в экстаз. Об Островском забыто: псевдо цыганский ансамбль берет над ним верх.

Оценка критиков спектакля была разная. Ведущий критик и исследователь театра Майкл Биллингтон, обозреватель *The Guardian* оценил спектакль согласно его достоинствам. В частности, он отметил, что английский театр в лице режиссеров Деклана Доннелана, Джонатана Кента и Ховарда Дэвиса совершил прорыв в освоении русской классики, что прошло мимо Пейджа. Его спектакль демонстрирует «вялый реализм». Справедливой критике подверглась Франс де ля Тур – Гурмыжская, создавшая очень сильный характер, несвойственный героине Островского. Исключение – два Майкла (Счастливецев и Несчастливецев), привнесших элементы эстетики Беккета. Отдав должное мастерству Эйкборна, Биллингтон выносит суровый вердикт: Пейдж низвел блистательную комедию Островского до уровня Сомерсета Моэма⁴.

Биллингтон прошел мимо формальных параллелей с Чеховым, которые отчетливо проявляются в режиссуре Пейджа. Известный чеховед Доналд Рейфилд отмечает эти параллели как факт положительный. Не без основания он прочитывает в названии «Лес» символ, считая эту пьесу

предшественницей «Вишневого сада». В Гурмыжской он видит предшественницу Аркадиной и Раневской на том основании, что Гурмыжская скупа, как Аркадина, и расточительна, как Раневская. Сравнение столь поверхностно, что о нем не стоит говорить. Суждение о том, что Островский в отличие от Чехова актеров ставит выше помещиков, продающих лес, слишком прямолинейно. Характеры Чехова настолько многообразны, что невозможно их характеризовать столь прямолинейно. Рейфилд находит сюжет «Леса» схематичным. По его мнению, функция Несчастливцева и Счастливцева в том, чтобы подобно *deus ex machina*, устроить счастье Аксюши и Петра и разоблачить «пороки «леса» поистине шекспировского масштаба, в который актеры по ошибке забрели»⁵. Рейфилд высоко оценивает игру Франс де ля Тур, в которой он видит воплощение матриархата, и в то же время демонстрирующую «очень смешно тактическую расчетливость и стратегическую глупость, присущую отрицательным персонажам Островского»⁶. Здесь он сам себе противоречит, сравнивая Гурмыжскую с Аркадиной и Раневской.

Такой подход к интерпретации Островского в какой-то степени объясняется значением Чехова в английской культуре. Его много ставят, о нем написано бесчисленное количество исследований. Хотя в Англии сильная школа славистов, Островский прошел мимо их внимания. Есть статьи в театральных и литературных энциклопедиях и словарях, в которых отдается должное новаторству Островского, но исследование его творчества отсутствует. Достаточно указать на то, что его сравнивают с Ибсеном. Пока эта лакуна не будет заполнена, вряд ли появится адекватное сценическое прочтение русского драматурга, именуемого в Англии великим.

При всем том, что Биллингтон определил режиссуру Пейджа как «вялый реализм», в спектакле есть немало достоинств: решение темы театра, проникновенно сыграны отдельные сцены драматического и комедийного плана. К тому же спектакль вызвал большой интерес публики и критики. Однако пока это последнее обращение английского театра к Островскому.

Примечания

¹ Алан Эйкборн (род. в 1939 г.) автор более 70 пьес, некоторые из которых с успехом идут на российских сценах: «Бедлам в спальне» (*Bedroom Farce*), «Дверь в смежную комнату» (*Communicating Doors*), «Синтезатор любви» (в подлиннике «Отныне»: *Henceforward*), «Невероятные иллюзии Эрни» (*Ernie's Incredible Illucinations*).

² *Лотман Л. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М.-Л., 1961. С. 351.*

³ Там же. С. 343.

⁴ *Billington M. Lost in the Woods. The Guardian. Saturday, January 30, 1999. P. 10.*

⁵ *Rayfield D. Alexander Ostrovsky The Forest version by Vetra Liber and Alan Ayckbourn. Maxim Gorky Vassa version by Tania Alexaner and Howard Davies. Independent. Saturday, January 30, 1999. P.10.*

⁶ *Ibidem.*

О.Г. ЕГОРОВ

**Экранизация
произведений
А.Н. Островского:
направления,
тенденции, стили**

Исполнилось 100 лет с момента первой экранизации произведений А.Н. Островского. За это время были экранизированы 33 его пьесы из 48. По количеству экранизаций Островский занимает третье место среди русских писателей (после Чехова и Горького). Такое внимание кинематографа к крупнейшему драматургу закономерно. Но проблема эта в островковедении не разработана, хотя экранизация дает свою трактовку произведения драматургии, отличную от ее сценического воплощения. Поэтому знание истории экранизаций расширяет наши представления об интерпретации драматургии Островского.

Экранизация имеет два принципиальных отличия от инсценировки. Первое можно назвать техническим, а второе – постановочным. К технической стороне относятся монтажность, наличие нескольких планов изображения, особенность съёмочной площадки. К постановочной – состав актёров, роль режиссера, сценарий. В театральной постановке сцена остается неизменной, меняются только декорации, которые часто бывают условными. Кино переносит действие в условную среду: море, лес, набережная, городская площадь и т. п. Средствами кино можно приблизить актёра к зрителю и ярче показать выразительность его мимики.

Существует три вида экранизаций произведений драматургии. 1. Художественный фильм. Ему свойственны все признаки обычного кинофильма («Таланты и поклонники», 1955). 2. Телефильм сочетает элементы телевизионного студийного фильма с элементами павильонной, а иногда и натурной съёмки («Светит, да не греет», 1972; «Свои люди – сочтемся» 1970). 3. Театральные спектакли, перенесённые на экран. У таких экранизаций, как правило, два режиссера – театральный и кинорежиссер («Волки и овцы», 1952; «Невольницы», 1974 и др.)

В истории экранизаций произведений А.Н. Островского можно выделить несколько этапов. Они различаются степенью самоидентификации кино как вида искусства; уровнем технического совершенства (немое – звуковое); спецификой художественных задач; характером осмысления драматургии Островского средствами кино.

Молодой российский кинематограф обратился к Островскому в 1911 году. Это было не случайно. В 1910-е годы возрождается интерес к Островскому и его эпохе. Театральный критик П.А. Марков в этой связи писал в 1914 году: «Возврат к Островскому обозначается особенно ярко – это очень знаменательно»¹. Кинематограф даже опережает на какое-то время театр. За короткий период с 1911 по 1916 год было экранизировано 7 пьес Островского: «Гроза», «Бесприданница», «Снегурочка», «На бойком месте», «Без вины виноватые», «Дикарка», «Светит, да не греет», причём «На бойком месте» дважды.

В истории российского кинематографа это был период становления. Кино еще не стало искусством ни в техническом, ни в эстетическом смысле. Поэтому о данном этапе экранизаций нельзя судить в рамках таких категорий, как поэтика, стиль, актерское мастерство. Однако некоторые особенности киноработ этого периода можно выделить. Прежде всего режиссер в экранизации главенствует над драматургом – и в организации кинематографического зрелища, и в организации литературного материала. Режиссеры стремились не к «сгущению средства выразительности для выявления сути жизни», а старались развлечь зрителя, пощекотать его нервы душещипательными интригами.

Другая особенность связана с актерской игрой. В кино пришло много театральных актеров. В первых экранизациях пьес Островского участвовали такие великие артисты сцены, как В. Пашенная, А. Коонен, В. Гардин. Но главная сила их актерского таланта – в речевой характеристике образа. Немой кинематограф не позволял реализовывать этот дар. Поэтому режиссеры нередко просто эксплуатировали внешние данные актеров и их театральную известность.

После бурного начала наступил семнадцатилетний период, когда пьесы Островского не интересовали кинематограф. Но именно в этот период отечественное кино стало подлинным искусством. Этот период подготовил новый этап освоения наследия Островского средствами кино. Второй этап охватывает период с 1933 по 1945 год. Тогда было снято три фильма по лучшим произведениям драматурга: «Гроза» (1933), «Бесприданница» (1936), «Без вины виноватые» (1945). Этот этап характеризуется борьбой двух тенденций в подходе к экранизации. Одну из них сформулировал Г. Козинцев: «Режиссура многих экранизаций находится на полюсах совершенного невмешательства в театральную пьесу или же, напротив агрессии – педалирования темы»².

Первой полнометражной экранизацией стала «Гроза», что соответствовало театральной и литературно-критической традиции. Фильм поставил выдающийся кинорежиссер, актер, игравший в труппе Э. Крэга, мастер экраниза-

ций русской классики В.М. Петров. Фильм получил приз на Венецианском кинофестивале 1934 года. Он выделился на фоне сложившейся традиции в сценической интерпретации драмы Островского.

Режиссер сразу, в подзаголовке титров, определяет жанр своей постановки – «Бытовая драма». Такая трактовка сказывается и на идее, и на композиции фильма. В фильме отсутствуют первые и последние сцены драмы – диалог Кулигина с Кудряшом и Борисом и сцена после гибели Катерины. Образ Кулигина вообще отсутствует в фильме. Зато фильм начинается колоритной сценой свадебного пиршества. В течение 7 минут режиссер показывает обжорство и пьянство купцов и обывателей на свадьбе Катерина и Тихона. Знаменитая сцена с ключом лишена какого бы то ни было драматизма. Отсутствует и образ сумасшедшей барыни. Таким образом, конфликт разворачивается как заурядная супружеская измена и жестокое наказание за нее в провинциальной купеческой среде.

Для фильма Петров подобрал великолепных мастеров сценического искусства разных театральных школ: МХАТ (Тарасова, Тарханов), Малого театра (Массалитинова), им. Мейерхольда (И. Чувилов, М. Царев, М. Жаров), театра комедии <им. Акимова> (И. Зарубина), Ленинградского ТД им. Пушкина (Корчагина-Александровская). Если говорить о кинематографическом воплощении Островского в фильме, то первое, что бросается в глаза, – слишком мало текста Островского. Петров дает минимум текста при обилии статичных сцен. Даже сцена на площади, где прогуливаются семейства, отличается статикой. Катерина-Тарасова изображена не как «протестантка», а как кающаяся грешница. Тихон-Чувелев предстает как горький пьяница, зверь, в котором нет и намека на любовь к Катерине.

Кадры фильма напоминают движущуюся фотографию из-за обилия ближних планов и отсутствия драматургической динамики. Такой прием был характерен для кино той эпохи. По словам Г. Козинцева, это были «годы увлечения «поэзией изображения», «самовитым кадром», пластикой,

тональностью, фотографией, обращенной в динамическую живопись, музыкой монтажа»³. Второй причиной такой трактовки драма Островского было то, что звуковой кинематограф был еще молод. «Звуковое кино в первое время, – признавался режиссер В. Гардин, – еще не освоило театральной драматургии и культуры речи театральных мастеров»⁴.

В 1936 году режиссером Я. Протазановым была экранизирована «Бесприданница». Несмотря на то, что в фильме были заняты актеры, принадлежащие к разным театральным школам, Протазанову удалось создать ансамбль. Фильм снимался в Кинешме. Он оставляет впечатление предельной исторической точности: Троицко-Успенский собор, набережная, Волга – все эти бытовые детали сочетаются с остротой драматического действия и блестящей игрой актеров. Кторов-Паратов искусно воплощал «арифметику вместо души». Н. Алисова играет Ларису как «барышню из общества», образованную, воспитанную в барских покоях, с незаурядной натурой и духовными запросами. В. Балихин великолепно сыграл роль Карандышева, сочетая в своей игре мелодраматизм и подлинный трагизм. Замечательны работы Климова-Кнурова и Тенина-Вожеватова, запечатлевших хищников новой формации. «Бесприданница» в постановке Я. Протазанова оказалась наиболее близкой к замыслу драматурга.

В 1945 году В. Петров вновь обратился к Островскому. Его экранизация «Без вины виноватых» стала одним из лучших воплощений пьесы. Фильм получил приз на Венецианском кинофестивале. В свою вторую экранизацию Островского В. Петров внес много изменений. Он почти полностью сохранил текст драмы. Только первое действие перенесено в середину фильма в форме воспоминаний Кручининой. Почти все актеры были из МХАТа, кроме О. Викланд, сыгравшей Коринкину. Эта комедийная актриса театра им. Моссовета органически вписалась в ансамбль. Главные роли сыграли А.К. Тарасова и молодой выпускник школы МХАТ В. Дружников. Эти роли стали вершинными в творчестве обоих актеров.

Тарасова – актриса ярко выраженного трагедийного таланта. Она передала внутренний трагизм героини Островского. Этого актриса достигла с помощью тончайшей детализировки образа, естественности и правды. Глубину страданий своей героини она показала скупыми, но выразительными жестами, проникновенной интонацией, мастерским использованием пауз. Выдающаяся театральная актриса В.Л. Юренева писала в мемуарах: «Сцена может в какой-то мере скрыть человека в актере, киноаппарат обнажает перед зрителем человеческую природу актера, умеет передать его внутреннюю жизнь в тончайших отображениях»⁵. Эти слова более всего относятся к Тарасовой в роли Кручининой.

В ансамбле с Тарасовой В. Дружников показал игру высокого класса. Его Незнамов был очень близок к романтической трактовке этого образа великим А. Остужевым. Он вызывал глубокую симпатию к этому безвинному и ущемленному человеку, показал в нем максимум благородства, в грубости и неуклюжести нашел нежность и чуткость.

Но в фильме были и спорные моменты. Так, А. Грибов шаржированно трактовал Шмагу. Сцена с Галчихой не имела того глубокого драматизма, который был присущ ей по театральной традиции. А главное – Петров переосмыслил образ Мурова. Он убрал сцену, в которой Муров торгуется с Кручининой по поводу прекращения ее гастролей. Ливанов-Муров был в фильме несчастным человеком, наказанным за ошибку молодости и корыстолюбие.

Второй этап в истории экранизаций Островского в целом можно охарактеризовать как последовательный переход от бытовизма к передаче сквозного драматического действия. Поиски стиля завершились возвращением в лоно классической традиции в истолковании Островского. Другой вывод относится к актерской игре. Полностью подтвердилось положение о том, что «хороший театральный актер с легкостью осваивает и игру отдельными кадрами вместо целостности сцен, и естественность речи»⁶. И наконец, достижением экранизаций 1930-40-х годов стало раскрытие жестокости жизни, которое было органически присуще драматургии Островского.

Третий этап охватывает 1950-е годы. Он прошел под знаком экранизаций театральных постановок. Из восьми фильмов 6 – это театральные спектакли: «На всякого мудреца довольно простоты», «Правда – хорошо, а счастье лучше», «Волки и овцы» (все – Малый театр), «На бойком месте» (МДТ им. Пушкина), «Горячее сердце» (ЛАТД им. Пушкина), «Лес» (ЛТД им. Пушкина). И фильмы – «Таланты и поклонники» (Ленфильм), «Пучина» (Ленфильм).

Экранизации постановок Малого театра отличаются двумя свойствами. Первое – современники называли «музейным» спектаклем. Под этим надо понимать почтительную передачу текста Островского, консервацию традиций и классический стиль, запечатленный в игре «стариков» Малого театра – В. Рыжовой, Е. Турчаниновой, В. Пашенной, П. Садовского, Н. Борской, А. Сапина-Никольского, Е. Шатровой. Вторая особенность этих экранизаций – мягкость исполнения. В актерском решении спектаклей интерес к человеческим судьбам преобладает над мотивом жестокости жизни. Так, Купавина в исполнении Е.М. Шатровой пленяла нравственной чистотой и душевной прелестью. Это была отнюдь не глупая «овца», попадающая в лапы ловкого хищника.

Два других фильма-спектакля отличаются и общим сценическим рисунком, и исполнением. Самая популярная из экранизаций пьес Островского – «На бойком месте» – в постановке МДТ им. Пушкина, перенесенная на экран, запоминается блестящими актерскими работами. Острохарактерный актер М. Названов в роли Миловидова изображал через край бьющую энергию обедневшего, но не потерявшего вкуса к жизни барина, в лихо заломленной фуражке, с залихватской удалью распевającego песни, ищущего постоянных приключений и идущего на риск. М. Кузнецова в роли Аннушки очень тонко передала классический у Островского образ девушки, с горячим сердцем заеденной средой. Менее удалась роль Ольге Викланд. Она не создала образ обольстительной злодейки. Викланд-Евгения труслива и податлива, коварна и сластолюбива. Вместо отчаянной и лихой бабы, яростной в страсти, неистовой в ненависти,

у Викланд – разбитная бабенка, лукавая игрунья, неспособная на страсть и ненависть большой силы. Евгения у Викланд не бунтовала, а приспособливалась. Образ снижен до героини бытовой комедии.

Исторически правдиво изображен старый домостроевский быт в «Горячем сердце», экранизированном спектакле ЛАТД им. Пушкина. В игре актеров яркая бытовая характерность сочетается с психологической глубиной. Гомерический безобразник Хлынов, исполненный характерным актером К. Адашевским, при всей резкости сатирического рисунка не становится карикатурным. Он сохраняет жизненность и живописную красочность. Сложен образ Градобоева в исполнении К. Скоробогатова. Он не лишен человечности и построен на контрасте.

Особняком стоят два художественных фильма – «Таланты и поклонники» и «Пучина», обе экранизации киностудии «Ленфильм». В отличие от классических театральных постановок, эти экранизации созданы в новом стиле. «Таланты и поклонники» – первая экранизация Островского, в которой действие разворачивается по законам кинематографа, а не театра. В фильме широко дана панорама города, изображены городские постройки, дворы, картины природы, домашняя утварь, хозяйство. Быт служит естественным фоном. Он участвует в действии, но не подчиняет его себе. Режиссерам А. Апсолону и Б. Дмоховскому удалось создать идеальный актерский ансамбль. Глубоко проникновенная игра Т. Ленниковой, П. Кадочникова и Б. Смирнова передает дух пьесы Островского. Внешний рисунок роли у каждого исполнителя в деталях совпадает с замыслом драматурга.

В той же стилиевой манере решена и экранизация «Пучины» (1958). Фильм отличается более резкими исполнительскими формами, доходящими почти до сатиры в отдельных сценах. Актеры ЛАТД им. Пушкина, занятые в фильме, нашли свое, отличное от московской театральной традиции понимание экранного воплощения образов пьесы. Это сказалось в работах А. Лисянской-Глафиры, П. Меркурьева-Боровцова, М. Екатерининского-Переяркова, Н. Рашевской-

Кисельниковой и Н. Мамаевой-Лизы. Потрясающая по драматизму и художественной правде игра Александра Борисова в роли Кисельникова сделала этого актера легендой советского театра 1950-х. Ленинградские постановки наметили новые пути экранного воплощения творчества Островского, по которому кино пойдет в следующем десятилетии.

К 1960-м годам относятся всего 4 экранизации Островского, из них два художественных фильма. Данный этап в освоении наследия драматурга искусством кино прошел под знаком нашумевшего фильма К. Воинова. «Женитьба Бальзаминова» (1965) показала, что однажды найденная сценическая форма не должна восприниматься как универсальный ключ ко всей драматургии Островского. Следует отказаться от постановочного стандарта, уродующего пьесы Островского. Фильм К. Воинова отличается яркой красочностью. Съемки массовых сцен проходили в Суздале. Режиссер применил в этой «странно значительной эпопее об анекдотических похождениях маленького чиновника» (Б.В. Алперс) прием карнавализации. Пышность и цветовая гамма костюмов и интерьеров в сочетании с танцевальными номерами и музыкальным оформлением создают эффект бурлящей жизни в «затерянном замоскворецком царстве». Впервые в фильме Воинова были заняты исключительно киноактеры, не знакомые с театральным трафаретом в инсценировках Островского. Но фильм от этого только выиграл, продемонстрировав широкомасштабную театральность.

Линию на привлечение к экранизации киноактеров продолжил П. Кадочников в «Снегурочке» (1968). Его постановка отличается использованием специфических киноэффектов («эффект Кулешова», съемки сверху, панорамность). Искусный подбор типажей позволил создать яркие, запоминающиеся образы людей языческой Руси и сказочные фигуры нечистой силы и природных стихий. Фильм выдержан в стиле киносказки советского кинематографа 1960-х годов. Единственной «вольностью» режиссера была замена песенного фольклора, которая на общем впечатляющем фоне была мало заметна.

1970-е годы были самыми плодотворными на экранизации Островского. Было поставлено 20 фильмов по 19 пьесам драматурга. Это десятилетие отличается многообразными и более сложными стилевыми линиями в интерпретации Островского. Первое место по количеству экранизаций принадлежит телеспектаклям, созданным на основе постановок московских театров. Здесь можно выделить два направления. Первое продолжает традиции классических театральных постановок. К ним принадлежат как телеспектакли Малого театра, так и экранизации, созданные другими театральными коллективами. Так, постановка «На всякого мудреца довольно простоты» МХАТ выделяется лишь резкостью внешнего рисунка роли Глумова,ходящего порой до гротеска. По сравнению с Царевым-Глумовым и Яковлевым-Глумовым Игорь Васильев заострил образ этого персонажа. Глумов в его исполнении не вызывает сочувствия, как это было в игре двух других актеров. Он трактуется как последовательно отрицательный герой.

Все постановки Малого театра находятся в русле сценических традиций этого театра. Небольшие изменения наблюдаются лишь в связи со сменой поколений. Так, в 1970-е годы громко заявили о себе такие талантливые актеры, как В. Бабятинский в «Лесе», «Правда хорошо, а счастье лучше»; Т. Торчинская в «Грозе», «Светит, да не греет», «Не все коту масленица», Л. Щербинина в «Грозе». Наряду с традициями школы Малого театра в их игре проступает яркая индивидуальность, вносящая в телепостановки свежее веяние.

Второе направление в жанре телеспектакля связано с обновлением режиссерских замыслов. К нему в полной мере можно отнести две экранизации: «Невольниц» в постановке МДТ им. Пушкина (реж. С. Говоруха) и телефильм «Бесприданница» в постановке К. Худякова. Обе экранизации воспринимаются неоднозначно. Исполнение роли Евлалии известной киноактрисой В. Алентовой идет вразрез с ермоловской традицией в интерпретации этого образа. Алентова играет капризную барышню вместо наивной простушки. Там, где у Островского Евлалия, согласно ремарке, «почти

рыдает», Алентова хохочет и веселится. Беготня по лестнице вверх и вниз придает манере игры актрисы эксцентричность и даже нервозность. А танцевальные мелодии, которыми насыщен телеспектакль, заставляют видеть в нем влияние молодежной лирической комедии 1960-70-х годов.

На постановке «Бесприданницы» (1974) со всей силой сказалось влияние кино, а точнее – кинодрамы 1960-х годов. Фильм Худякова отличается статичностью мизансцен, преобладанием ближнего плана (погрудного и поясного), деформацией художественного пространства (двухмерность), шумовым оформлением по законам кино. Здесь оператор начинает выполнять функцию постановщика. Режет слух неслышанный в театре Островского темп речи. Как писала Е.Н. Гоголева, «для Островского необходимы красота, вязь, вышивка, плетение слова». А диалог героев в новой постановке классической пьесы напоминает словесный поединок. Актеры не говорят, а «выплывают» реплики. Интерьер и реквизит не «живут» как окружение персонажей. В купцах нет ничего купеческого. Резкие, невыразительные жесты, музыка в стиле модерн, бьющая по нервам, демонстрируют отсутствие театральности в широком смысле, хотя в фильме заняты сплошь театральные актеры. Классический романс «Не искушай меня без нужды...» заменен на «В сплошном чаду, в безумной круговерти...» Тем не менее, фильм смотрится с неослабевающим интересом, наоборот, по контрасту с его устоявшимся хрестоматийным образом и участием популярных актеров кино.

Особо следует остановиться на экранизации спектакля МДТ на малой Бронной «Не от мира сего». Эта последняя пьеса Островского не имела сценической традиции в советском театре. Постановщик пьесы А. Дунаев сумел создать выдающийся спектакль, выходящий за рамки этого театра. Телеверсия спектакля представляет собой идеальный ансамбль. Напряженное драматическое действие создано посредством искусства кинооператора, тщательной разработки мизансцен и, конечно же, великолепной игры артистов, которым вполне удалось передать психологическую глубину характеров в сочетании с их яркой бытовой разработкой.

Подводя итог экранизациям Островского 1970-х годов, можно констатировать дальнейшую эволюцию этого жанра в сторону усиления киноприемов. Если раньше монтажные планы почти совпадали с театральными мизансценами, то на новом этапе экранизации создаются по оригинальным сценариям, в которых на первый план выступает зрелищность, монтаж, музыкальный эффект. В концентрированной форме подобные приемы преобладают в нашумевшем в 1970-е годы фильме М. Микаэлян «Красавец-мужчина». Он создан в стиле музыкальных фильмов эпохи. Это своего рода облегченный вариант пьесы Островского. В нем ослаблена драматическая составляющая и усилена внешняя декоративная, в том числе за счет музыки, танцев, фарсовых положений.

В 1980-е годы в экранизациях Островского художественное кино уравнивается с театральными телевизионными постановками. Но тенденции всех видов экранизаций весьма противоречивы. В телеспектаклях по-прежнему ведущее место занимают постановки Малого театра. Такие работы, как «Доходное место», «На бойком месте», «Без вины виноватые» несколько тяжеловесны, хрестоматийны и сделаны в старых традициях театра. В них заметно понижение актерского мастерства и уровня таланта. Так, в трилогии о Бальзаминове нет ни одного актера с комедийным дарованием. Исполнитель главной роли В. Бочкарев сыграл ее неэмоционально, бледно. Не выделялись и работы таких классных актеров, как Г. Куликов и Т. Панкова. Они не смогли художественно убедительно воссоздать колоритные фигуры старозаветного замоскворецкого купца и проворной вездесущей свахи.

Телеспектакль «Василиса Мелентьева» в постановке театра им. Ермоловой запомнился интересными актерскими работами И. Соловьева, С. Головиной и А. Михайлова. На их фоне слабо выглядела исполнительница главной роли Наталья Потапова. В целом телеспектакль не положил начало возрождению исторических пьес драматурга на сцене и в кино. Драматический конфликт пьесы не подходил к творческому профилю театра.

Художественные версии пьес Островского в классическом кино отмечены резкими контрастами в режиссерских решениях. Линию отхода от подлинного Островского продолжили две картины: «Вакансия» М. Микаэлян и «Жестокий романс» Э. Рязанова. Само изменение названий уже говорит о многом. Оба фильма поставлены по мотивам пьес Островского, а не по аутентичным текстам.

В первой экранизации бросается в глаза неправдоподобие интерьеров и богатство костюмов. В фильме нет и намека на дух времени, исторический колорит. Да похоже, что авторы и не ставили такую задачу. Игра актеров отличается неестественностью поз, ложной жестикуляцией. Вышневецкий хлещет водку у Кукушкиной и ложками закусывает икрой. Жадов и Полина оказываются в стогу сена, а рядом гуляет стадо коров. Шуточные куплеты напоминают опереточный стиль. В фильме нет ничего общего с Островским, кроме фабулы.

Фильм «Жестокий романс» собрал в свое время большую аудиторию, как и разнородную критику. Сам режиссер в интервью 2008 года («Московский комсомолец», 20 марта) пояснил: «Я снимал дворянскую картину». Однако его представления о дворянстве 1870-х годов так же антиисторично, как и о купечестве. Уже в названии фильма острая социальная драма снижена до сюжета бардовской поэзии 1960-х годов. Фильм построен на «выходках» героев. То, что у Островского свернуто в мимоходных репликах, в фильме Рязанова выпячено на передний план: свадьба старшей сестры Ларисы, стрельба в стакан, арест кассира, обокравшего банк. Половина фильма повествует о событиях, которых нет в пьесе.

Развитие характеров в версии Рязанова не соответствует их сущности у Островского. Лариса представлена как недалекая любительница приключений. Она то оказывается в моторном отсеке парохода, то за штурвалом «Ласточки». Жалкая улыбка не сходит с ее лица весь фильм. В ее судьбе не просматривается *социальная драма*, но лишь банальная история обманутой девицы. Это, вероятно, и привлек-

ло зрителя 1980-х годов к фильму. В фильме отсутствует исполненный драматизма монолог Ларисы из 9 явления последнего акта. Вместо финальной трагической сцены в пьесе Островского в фильме – истерические вопли.

У Михалкова-Паратова, вместо сложного рисунка роли, одни усы, лицо без всякого выражения на протяжении фильма, фальшивая маска. Мягков-Карандышев напивается до безобразия, как в фильме «Ирония судьбы», а у Михалкова-Паратова – ни в одном глазу после стакана коньяку. Карандышев устраивает нелепую, с точки зрения волжской навигации, погоню на лодке за «Ласточкой». Всех киноляпов не перечить. Пьяный священник режется в карты с веселой компанией. Выдающийся театральный критик А.Р. Кугель в свое время называл подобные постановки «штукмейстерством» – головной выдумкой, враждебной искусству театра. А.А. Блок расценивал этого рода жанр как «талантливые пошлости и кощунства, ярчайший пример того, как может быть вреден талант».

Другую линию представляют фильмы «Бешеные деньги», «Поздняя любовь», «Сердце не камень». Все они принадлежат, по выражению Б.В. Алперса, к «печальным комедиям» позднего Островского. Это – исторически последние художественно полноценные экранизации произведений Островского. Фильм «Бешеные деньги» создан через 3 года после телеспектакля. Интересно сопоставить эти работы с точки зрения их осмысления постановщиками.

Фильм Е. Матвеева – мастерское произведение режиссера и актерского коллектива. Игра всех без исключения артистов выразительна, тонка, исполнена чувства стиля драматургии Островского. Особенно следует выделить исполнение Ю. Яковлева (Телятева) и П. Кадочникова (Кучумова). Они создали бессмертные киношедевры, равноценные работам классиков русской сцены в этих ролях. Однако исполнение трех главных ролей комедии (А. Михайлов (II)-Васильков, Л. Нильская-Лидия, Е. Соловей-Чебоксарова) не только отличаются характером рисунка, но и заметно уступают в силе проникновения в характеры актерам Ма-

лого театра в постановке Л. Варпаховского 1978 года. В отличие от А. Михайлова (II), построившего роль на акцентировании деталей образа (неумеренно усиленное «оканье»), Ю. Каюров воссоздал его в четкой реалистической форме. В его Василькове проступал оттенок благородства, артист подавал героя крупно и выпукло – лепка характера, манера разговаривать, движение и мимика. Каюров-Васильков был обаятелен и наделен острым умом.

Так же отличались образы Лидии и Чебоксаровой, созданные театральными и киноактрисами. Лидия Л. Нильской была красива, но легкомысленна и комедийна. Лидия Э. Быстрицкой – аристократична и «породиста». Чебоксарова актрисы Е. Соловей – глупа и наивна, Чебоксарова И. Ликсо – умна, «иконописна» и внешне очень выразительна. Обе постановки отличаются богатством колорита, динамикой, разработкой характеров и внешним рисунком.

Интересными работами кино являются «Поздняя любовь» и «Сердце не камень». Последняя пьеса принадлежит к слабо раскрытым шедеврам позднего Островского. Актерская игра в фильме (Е. Яковлева, Н. Гундарева, О. Табаков, И. Смоктуновский, С. Садальский) находится на достаточно высоком уровне. Но в целом ни режиссер, ни артистический ансамбль не достигли глубины понимания драмы, в которой Островский показал типы и конфликт позднего, умирающего «темного царства» в лице Каркунова и Хальмова. Трагизм конфликта растворяется в фильме в церковных службах, благотворительности Юлии Филипповны, в ее бескорыстии и формальной победе добродетели. Но финальная сцена фильма искажает смысл пьесы Островского. У драматурга Юлия Филипповна не так откровенно намекает на свою дальнейшую линию жизни, как это делает режиссер Л. Пчелкин.

Примечания

¹ Марков П.А. «Последняя жертва» в Московском драматическом театре // П.А. Марков. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 464.

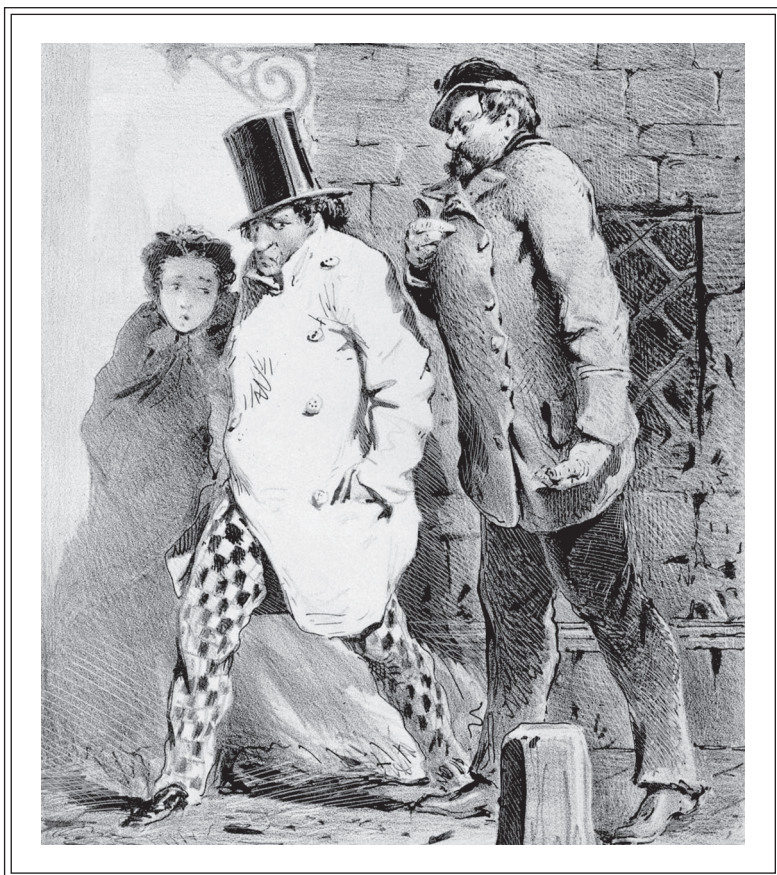
² Козинцев Г. Записи из рабочих тетрадей (1940–1973) // Григорий Козинцев. Собрание сочинений: В 5 т., Л., 1982–1984. Т.4. С. 490.

³ Там же.

⁴ *Гардин В.Р.* Воспоминания. Том. II. М., 1952. С. 158.

⁵ *Юренева В.* Записки актрисы. М.-Л., 1946.

⁶ *Козинцев Г.* Записи из рабочих тетрадей. С. 446.



А. Н. ОСТРОВСКИЙ В КРИТИКЕ



Чем больше у писателя сравнений, тем он глупее... Писатели, угоревшие от известности, наиболее склонны к сравнениям. Многие весьма умные люди принимают это за глубину, но тут умные люди оказываются глупее глупых писателей, и все это ужасно смешно...

Александр Островский

Осмысление творческого наследия А.Н. Островского литературной критикой в Серебряном веке в целом менее продуктивно, чем во второй половине XIX столетия: в основном велась полемика с трактовками пьес драматурга в реальной критике Н.А. Добролюбова и органической критике А.А. Григорьева.

А.Л. Волынский, например, признавая правоту Григорьева в том, что в произведениях Островского есть характеры, которые нельзя сводить к сатирической идее, считал оценку пьес драматурга Григорьевым завышенной, ибо для него категория народности не являлась критерием истинности искусства. Отражения общечеловеческого духа в пьесах Островского, в отличие от гоголевских, он не видел. По утверждению Д.С. Мережковского, Островский – лишь создатель исключительно бытовых типов, изобразитель внешних этнографических особенностей жизни народа.

Мысли Волынского и Мережковского развил Ю.И. Айхенвальд, вслед за Н. Страховым и А. Волынским провозгласивший эстетический принцип единственным мерилom ценности произведений искусства и близкий к модернистам в протесте против гражданственности в литературе. В статье «Островский», включенной во второй выпуск «Силуэтов русских писателей» (1908), он провозгласил конец театра Островского. Статья начиналась с полемической заявki: «Мир Островского – не наш мир»¹, людям XX века, считал критик, неинтересна жизнь купцов, а «сочные, свежие, стильные русские слова, и их национальный узор» недостаточно соединены, по его мнению, с «разработкой души». Айхенвальда же в литературе более всего привлекало проявление «духовной стихии». Драматург, по его мнению, не выдержал испытания временем, не поднялся на высоту «вечно человеческого», а потому он не нужен в новое время. Многие современники критика (и реалисты, и модер-

нисты) негодовали по поводу «произвольных толкований» им ряда писателей, видя в них проявление субъективизма с претензиями на объективность.

Марксисты, дополнившие традиции критики революционных демократов положениями марксистской методологии, рассматривали наследие Островского в ином аспекте – их прежде всего интересовали социальные столкновения и литературные типы как определенные социальные величины. Для В.В. Воровского, автора статьи «Раскол в “темном царстве”» (1903), было важно, что быт «темного царства» драматург изучал накануне реформ, когда назрели элементы новой жизни и повлияли на психологию разных групп общества. По словам Воровского, купечество у Островского – нечто целое, неделимое, но и для «темного царства» придет момент, когда «отцы» и «дети» перестанут понимать друг друга в силу разницы их «типичных психологий». Подтверждает правильность его наблюдений, говорит критик, «литература, изучающая и характеризующая быт и нравы “темного царства”, развившаяся с легкой руки Островского и составляющая теперь уже целую библиотеку», особенно пьесы, где рассматривается «столкновение “отцов” и “детей” в среде “темного царства”»: «Дети Ванюшина» Найденова и «Мещане» М. Горького, где показано современное состояние класса с его столкновения «отцов» и «детей»².

В театральном журнале «Студия» в 1911 году (№ 5–8) Г.В. Плеханов опубликовал статью «Добролюбов и Островский» – работу не о наследии драматурга, а о критике Н.А. Добролюбова, давшего «лучший в эстетическом смысле разбор сочинений Островского»³. По ряду вопросов Плеханов выразил несогласие с высказываниями Добролюбова. Так, абсолютно неверным он считал утверждение, что писатель не был ни славянофилом, ни западником в своих произведениях. Соглашаясь с Н.Г. Чернышевским, что образ мыслей Островского оставил слишком заметный «след на его произведениях», Плеханов подробно рассмотрел эволюцию взглядов драматурга и, привлекая его письма, воспоминания о нем, высказывания критиков, доказывал,

что Островский сначала увлекался западничеством, потом славянофильством, затем вновь его взгляды изменились. Первые пьесы Островского близки к «натуральной школе», которая «создана была в сороковых годах молодыми художниками западного лагеря под сильнейшим влиянием Гоголя. Когда он увлекся *славянофильством*, эти произведения стали казаться ему, – в полном согласии с эстетикой славянофилов, – *односторонними*» (II, 533). Добролюбов же, смотревшего на художественную литературу с точки зрения «реальной критики», не интересовал вопрос, вызвавший горячий спор между славянофилами и западниками: по какому пути развития пойдет Россия – по западноевропейскому или же по своему особому, русскому. По мнению Плеханова, у Добролюбова был «чисто идеалистический взгляд на историю» (II, 537), несмотря на то, что он верный последователь Фейербаха и Чернышевского. И критик-марксист поставил задачу рассмотреть, каким образом «*материалист* Добролюбов прилагал исторический *идеализм* к выяснению основных вопросов литературы» (II, 538). Плеханов проанализировал понимание задач литературной критики Добролюбовым, выявил, выражает ли писатель «искусственные или же естественные стремления» народа в данный период времени. По его мнению, Добролюбов потому высоко оценивал драматурга, что «видел в нем художника, сумевшего понять и выразить естественные стремления своего народа и своего времени в самой глубокой их сущности» (II, 539), и в его сочинениях нашел «глубокое и полное изображение существенных сторон и требований русской жизни» (II, 541). Добролюбов высказал свой взгляд на общественное значение комедий Островского и призвал «к борьбе не только с самодурством, но – и это главное – с теми “искусственными” отношениями, на почве которых росло и процветало самодурство» (II, 242). Получив из пьес «богатейший материал для обнаружения “неестественности” ... общественных отношений» [II, 543], Добролюбов не рассматривал эти отношения с исторической точки зрения: в пьесе «Не в свои сани не садись» он видел

лишь обличение самодурства, но не пришел к выводу, что бороться с самодурством должен эксплуатируемый класс, потому что не стоял и не мог еще стоять на классовой точке зрения. Противоречия критики Добролюбова Плеханов объясняет недостаточной разработанностью материалистической философии до Маркса и Энгельса.

Речь в статье идет об изменениях во взглядах Добролюбова на идейное содержание пьес драматурга: в статьях «Темное царство» он говорит, что, «изображая непривлекательные стороны этого царства, Островский не указывает *выхода* из тяжелого положения» (П, 546), но после появления «Грозы» в статье «Луч света в темном царстве» высказывает уже другую точку зрения: начинается новая жизнь. Поэтому «возможно было появление в нашей литературе такого характера, как Катерина Кабанова. Добролюбов, можно сказать, был влюблен в эту женщину» (П, 547). Плеханов считает, что больше всего Добролюбова привлекает Катерина тем, что является цельным характером, в своих поступках руководствуется не отвлеченными принципами, а всем своим существом. Потому и восхитила Добролюбова Катерина, что «по складу своих понятий и своего характера она показалась ему очень близкой к “простому народу”». Он увидел в ней ручательство за то, что наш народ будет в состоянии и захочет бороться с самодурством. Вот почему пьеса “Гроза” своим появлением составила, по его словам, эпоху в истории нашей литературы» (П, 549). Плеханов считал вполне естественным меньшее внимание Добролюбова к эстетическим достоинствам пьес, чем к вопросу, согласятся ли с ним читатели, но уверял, что Добролюбов очень верно судил о художественных достоинствах разбираемых им произведений и был прекрасным литературным критиком.

Более значимым был вклад театральной критики в осмысление Островского. Никто не сказал лучше о писателе, чем А.Р. Кугель, считавший основными его чертами «крепкую веру в царство правды на земле»⁴ и «радостно открытое доверчивое отношение к жизни» [К, 47]. Сценичность

Островского, по Кугелю, определяется его преимущественным вниманием к этическим проблемам. Кугель развил высказанную Ап. Григорьевым мысль об «органичности» Островского, назвав его «психологом русской, органической “сверхбытности”». А «добролюбовская теория насчет “темного царства”, – пишет Кугель, – ... сильно мешала и по сей час отчасти мешает – понимать Островского» [К, 53]. Кугель солидарен с В.В. Розановым, назвавшим Добролюбова недалеким критиком, не способным понять «что-либо разнородное с собой», в результате почти все его литературные оценки, по мнению Розанова, ложны, а потому «все великие дарования последнего цикла нашей литературы (Достоевский, Тургенева, Островский, Гончаров, Л. Толстой)» не реагировали на его критику⁵.

По мнению современных исследователей, сквозь призму григорьевской «народности» в конце Серебряного века смотрят на «Грозу» не только Кугель, но и А. Сумбатов-Южин, и В. Мейерхольд⁶, и во многом именно театральная критика обусловила «довольно дружный сдвиг в понимании “Грозы” от Добролюбова к А. Григорьеву» (И.Н. Сухих). Однако в советские годы стремительно шел обратный процесс: возвращение в понимании наследия А.Н. Островского к Добролюбову. В год 100-летия со дня рождения драматурга появилась масса критических материалов, и в большей части их высказывалось суждение, что разоблачавший буржуазию писатель созвучен эпохе. Показательно, что в 1923 году вышла в свет книга «Русские критики об Островском», составленная из статей Чернышевского, Добролюбова и Плеханова. В предисловии Н. Мещерякова говорилось, что именно эти трактовки наследия драматурга выдержали проверку временем⁷. По сути, ориентиры были даны.

Пожалуй, только М.А. Кузмин, давший высочайшую оценку творчеству Островского, сказал о «неисчерпаемых богатствах репертуара» его театра. Статья «Островский» (газета «Жизнь искусства» от 22 мая 1923 года) начинается с утверждения: «Сто лет минуло со дня рождения Островского. Срок немалый для испытания временем и для испыта-

ния популярностью. Островский его выдержал»⁸: новое время подтвердило жизненность театра Островского. Как создатель множества пьес Кузмин был судьей в высшей степени компетентным в области драматургии и с полным основанием мог утверждать, что Островский отлично чувствовал сцену. Критик сказал и о «своеобразном, безукоризненно чистом и жизненном русском языке, теплой человечности» писателя.

Островского Кузмин назвал «живописателем целой полусы и эпохи русской жизни», через Замоскворечье давшим «всю Москву, провинцию, известную часть Петербурга, всю Россию и целый свой мир, живой и пестрый...» (МК, 249). Критик уверен, что художественный мир Островского не уступает миру Гоголя и Лескова, а «в моменты острого напряжения (“Гроза”, Архип и Афоня в “Трех да беда”») драматург поднимается «до пророческих спазм Достоевского» (МК, 249). Для обоснования своего вывода, что Островский – поэт, а не сатирик, Кузмин вспоминает рассказ Катерины о ее детстве, бытовые сцены в пьесе «Бедность не порок», многие места в «Горячем сердце», где «жизнь озарена солнцем поэзии, сердечной теплотой художника» (МК, 251). Кузмин сам был человеком оптимистического мировосприятия, таков же и Островский в его представлении: «Человечный оптимизм разлит на его творчестве, и было очень однобоко смотреть на него как на исключительно бытового писателя, обличавшего дикости так называемого “темного царства”». «Протест против сухой и педантичной формалистики и дикого самодурства во имя человечности, душевной свободы» (МК, 251) – основной мотив творчества драматурга. Островскому, часто соединяющему трагическое и комическое, резкость не свойственна, считает критик: он художник «спокойный, мягкий и жизненный» (МК, 251). И создает он не отвлеченные типы, а «живых, с плотью и кровью, с привычками, поговорками, со всеми особенностями, вплоть до манеры одеваться, людей». Мастерство Островского критик видит в достоверности характеров. Островский – «необыкновенно русский художник» «не только по изображаемой жизни ..., но по складу своего таланта, по подходу, по эмо-

циям, одушевлявшим его», он открыл «стороны русской души, не затронутые ни Пушкиным, ни Гоголем, ни Достоевским, ни Лесковым» (МК, 252). Необходимо, считает Кузмин, «разорвать внешнюю, хотя и традиционную, связь театра Островского с определенным театральным направлением и вернуть эту сокровищницу драматической поэзии в настоящую ее область – область свободного, полного, многообразного театрального искусства...» (МК, 253).

Однако статья М.А. Кузмина, хоть и могла еще появиться в печати в начале 1920-х годов, не была характерна для отечественной критики этого времени, в отличие, например, от брошюры «Островский» П.И. Лебедева-Полянского, автора книг о Белинском, Чернышевском и Добролюбова. Закономерно, что критик, продолжая традиции революционеров-демократов, прежде всего выявлял общественно-политический смысл творчества писателя, хотя неоднократно подчеркивал, что Островский – драматург, обладавший огромным талантом, вошедший «в литературу и театр не как “этнограф”, а как великий художник» (ЛП, 41), написал о высокой значимости литературного наследия драматурга, его колоссальном влиянии на развитие русского театра. Споря с Ап. Григорьевым и Айхенвальдом, опираясь на высказывания Добролюбова и Писарева, приводя огромные цитаты из их статей, критик, по сути, затрагивал те же вопросы, что и революционеры-демократы. Об Островском он говорил как о «бытописателе купечества», изображавшем экономическую действительность с бытовой стороны. «Купечество ... тогдашняя буржуазия, давало художнику неисчерпаемый материал для его творчества»⁹, и по его произведениям можно изучать «родословную» борьбы русского пролетариата с буржуазией, считает Лебедев-Полянский. Островский не видел выхода из «темного царства», но мотив ухода из него не редкий и не случайный в его пьесах, реже встречается мотив протеста. Лебедев-Полянский согласен с Добролюбовым, что Катерина в «темном царстве» – «луч света», и спорил с Писаревым, «осудившим» Катерину, подчеркнув, что Островский верен жизненной правде:

в среде купечества не было людей с убеждениями тургеневского Базарова или Веры Павловны и Лопухова из романа Чернышевского. Можно обнаружить и скрытый спор с Плехановым: по мнению Лебедева-Полянского, рассматривать драматурга нужно независимо от тех или иных общественных и литературных групп, так как Островский не был «ни социологом, ни политиком» (ЛП, 69), «не укладывался в рамки общественных группировок, он стоял особняком» (ЛП, 33). Но вывод о том, что Островский «имел бы большее право на бессмертие, если бы его талант мог подняться на такую высоту, с которой были бы видны и ясны пути и дороги русской общественности», однако он склонялся «больше в сторону “русской души”» (ЛП, 38), целиком соответствует пафосу советской критики 1920-х годов.

В апреле 1923 года в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК» (№ 78,79) была напечатана статья самого авторитетного советского критика этого времени – А.В. Луначарского – «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его». Юбилей драматурга для Луначарского – время переоценки ценностей, пересмотра культурного достояния «под углом зрения интересов пролетариата». Критик заявил, что Островский интересен не столько сам по себе, сколько по вопросам, касающимся театра и драматургии. Характеристика современного театра в статье сочетается с оценкой пьес Островского, обозначением их особенностей. У писателя критик видит и отображение быта, и его преодоление, что обусловлено двойственностью его происхождения и образа жизни (на четверть типичный разночинец, но на три четверти буржуа), потому Островский и любит этот быт, и ненавидит его. По словам Луначарского, для людей 1920-х годов Островский – прошлое, которое нельзя забывать, чтобы не ошибаться во время пути вперед. Луначарский выдвинул лозунг «Назад к Островскому», имея в виду необходимость учиться у драматурга мастерству. Статья вызвала полемику в печати, и ее автору пришлось разъяснять свою позицию. В «Нескольких заметках о современной драматургии» Луначарский сказал о «яркой театральности» пьес

Островского, «по тому времени густо общественных, насквозь правдивых», что было «шагом вперед по сравнению с русской драматургией, какой она стала после Островского». Поэтому нужно, утверждал критик, «оперевшись на Островского, пойти дальше, чтобы постараться стать современным Островским и для этого поучиться у него», «продолжить его новыми могучими молодыми побегами...»¹⁰

В лекции, прочитанной в 1925 году, а затем неоднократно напечатанной, эти мысли получили развитие. Еще больше внимания уделено характеристике «социологии» писателя, но рассматриваются и этапы его творческого пути, отдельные пьесы, герои. Островский представляется Луначарскому человеком «с зорким взглядом, большим умом и добрым сердцем, человеком мягким, на революционную борьбу не способным»¹¹, поэтому положительные типы писателя – «жертвы, страстотерпцы ... Их протест сводится к рыданиям, к самоубийствам, к мукам. Вот эта стихия разбитых существований, которые по своим нравственным качествам гораздо выше, чем торжествующие купцы и чиновники, – дорога автору» (Л, 264). Но и «эти типы были так новы на русской сцене, что действовали почти революционно» (Катерина, выбравшая «путь пассивного сопротивления», Несчастливцев). А фразу «Шире дорогу, Любим Торцов идет», по словам критика, «воспринимали почти, как: шире дорогу пролетариату! Конечно, революционного начала тут мало» (Л, 265). Островский не видел настоящих «протестантов», потому что рабочий класс еще не стал себя проявлять.

Луначарский кратко рассмотрел наследие драматурга, отметил, что Островский создал «социальный театр»: пьесы он писал о купечестве и о других сословиях. В исторических пьесах «не было у него подхода не то что марксистского, но вообще научного, но зато у него был чудесный язык» (Л, 269). «Снегурочку» критик назвал шедевром, но бросил упрек: Островский испортил свой замысел, изобразив царство берендеев как «конституционно-патриархальную монархию» (Л, 270). Говоря о мастерстве

драматурга, Луначарский сослался на отзывы Григорьева и Гончарова, отметил, что Островский «великолепно драматически прорабатывает свой материал»; «говорит настоящим, подлинным языком жизни ... Этот язык не только выразителен и гибок, великолепно рисует все то, что типично, что хочет выразить, но, кроме того, этот язык певуч и звучен. Островский строит так фразу, чтоб она запомнилась, как стихи. Он афористичен. У него почти нет фраз, которые нельзя было бы повторять, как типичные, как пословицы. Таким языком никто с тех пор не писал» (Л, 273). Сказал Луначарский и о великолепном умении писателя создавать типы, о том, что «типичные положения у Островского иногда доходят до настоящего символа» (Л, 273).

Суждения Луначарского об Островском обрели статус канона. Литературной критики как таковой о драматурге в советской России больше быть не могло, а в литературоведении вплоть до конца 1980-х годов доминировала марксистская трактовка наследия А.Н. Островского.

Примечания

¹ *Айхенвальд Ю.И.* Островский // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 264.

² *Воровский В.В.* Раскол в «темном царстве» // Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство / Сост. и примеч. О. Семеновского и И. Черноуцана. М.: Искусство, 1975. С. 371.

³ *Плеханов Г.В.* Добролюбов и Островский // Плеханов Г.В. Литература и эстетика: В 2 т. Т. 1. / Подгот. текста и комм. Б.И. Бурсова. М.: ГИХЛ, 1958. Теория искусства и история эстетической мысли. С. 541. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием буквы П и страниц в скобках.

⁴ *Кугель А.Р.* Островский // Кугель А.Р. (Homo novus) Русские драматурги: Очерки театрального критика. М.: Мир, 1933. С. 49. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием буквы К и страниц в скобках.

⁵ *Розанов В.В.* Три момента в развитии русской критики // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. [Собрание сочинений] / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1996. С. 237.

⁶ *Соколова Т.* Тьмы быта чудный театр? А.Н. Островский на страницах критики начала XX века // http://www.russ.ru/culture/texty/t_my_byta_chudnyj_teatr/

⁷ Русские критики об Островском / Предисл. Н. Мещерякова. М.; Пг.: Госиздат, 1923.

⁸ *Кузмин М.А.* Островский // Кузмин М.А. Проза и эссеистика: В 3 т. Т. 3. Эссеистика. Критика. М.: Аграф, 2000. С. 249. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием букв МК и страниц в скобках.

⁹ *Полянский В. (Лебедев П.И.)* А.Н. Островский. М.; Пг.: Госиздат, 1923. С. 44. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием букв ЛП и страниц в скобках.

¹⁰ *Луначарский А.В.* Несколько заметках о современной драматургии // Художник и зритель. 1924. № 4–5. С. 84.

¹¹ *Луначарский А.В.* А.Н. Островский // Луначарский А.В. Очерки по истории русской литературы. М.: Худож. лит., 1976. С. 264. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием буквы Л и страниц в скобках.

В.А. ВАКУЛИН

**Занятная эпоха.
Драматургия Островского
на сцене Малого театра в
контексте революционного
переустройства жизни.**

«Совпадение годин, картотека дат. Так их сортирует судьба в предвидении нужд исследователя; похвальная экономия сил»¹. Так писал В.В. Набоков в своем «Даре» о Чернышевском. В отношении А.Н. Островского можно сказать тоже самое. Есть очень много любопытных совпадений... И одно из самых главных то, что Островский и Малый театр родились почти одновременно.

А ровно через 100 лет в своем фундаментально тяжеловесном, грузном величии Островский в халате уселся в кресла у входа в Малый театр. Интересно, какие думы ду-

мал он слушая, что происходит у него за спиной и перед глазами. Но как командор он не поднялся, чтобы утащить в преисподнюю нечестивцев, уничтоживших под корень ту русскую жизнь, которую он так любил и к которой принадлежал сам, ибо недаром зоркий Л.Н. Толстой писал о драматурге: «Он мне нравился своей простотой, русским складом жизни, серьезностью и большим дарованием». (Щельково очень хорошо подтверждает склад этой жизни.) А подняться из кресла ему, видимо, помешали те фразы, неосторожно или по необходимости высказанные и легшие в основу идеологии энтузиастов социального переустройства общества. Увы, из этих фраз выползла не одна змея, ужалившая его, а заклинатели тех змей ловко воспользовались высказываниями простодушного Александра Николаевича, не обращая внимания на истинные, сущностные и сокровенные его мысли, высказанные точно и ясно, как например, на Пушкинском празднике: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием. Высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех. Поэт ведет за собой публику в незнакомую ей страну изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства. Отчего с таким нетерпением ждется каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он укажет мне что-то прекрасное новое, чего нет у меня, чего недостает мне; но он скажет, сейчас же сделается моим. Вот отчего и любовь, и поклонение великим поэтам; вот отчего и великая скорбь при их утрате; образуется пустота, умственное сиротство: некем думать, некем чувствовать»². Что такое «формулы мыслей и чувств» понятно не совсем, но то, что душа стремится в «страну изящного» и в этой райской, тонкой и благоуханной атмосфере несо-

мненно, возвышается, это понятно. Нам кажется, что душа Островского именно этого и алкала, именно это и было основой его художественного творчества, истинной поэзией, чем и жива по сей день его драматургия.

Вот и приходится соотносить это высказывание с другим, написанным значительно раньше, но тем не менее прочно приклеившее к нему ярлык социального обличителя, чем и воспользовались нечестивцы: «Главным основанием моего труда, главною мыслию 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 себя надеждою, что слово горькой истины, облеченное в форму искусства, услышится многими и произведет желанное 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 написать...

Смею 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»³.

Но и для этого «добросовестного обличения порока», может быть, помимо воли автора, два раза употребляется определение «изящное».

Возможно, недостаток главного идеологического тезиса этого послания сформировался тоже по неопытности.

Что говорить, такие нравственные и юридические понятия как «добро, правда и закон» в разные времена у разных социальных и политических групп меняются кардинально, получая абсолютно антагонистическое содержание.

Отношение к театру тоже может кардинально измениться.

«Любовь публики, с энтузиазмом выраженная, прежде всего развивает в авторе отрадное чувство веры в самого себя, веры в свои силы и способности, от чего рождается столь нужное для творчества спокойствие; замыслы автора делаются шире и смелее; потом являются энергия и желание работать, желание доставить публике за ее ласку, вновь те эстетические удовольствия, которые она так любит и ценит. Таким образом, между зрителями и драматургом устанавливаются особые душевные отношения, происходит взаимный обмен деликатных, благородных чувств; ареной для этого обмена служит театр»⁴. Итак, «деликатные, благородные чувства». А вот что предложила эпоха, к которой мы потихоньку подбираемся: «Рабочий зритель приходит в театр после работы у станка, на фабрике, где он делил всю тяжесть своего труда с товарищами и откуда он вынес чувство общности труда. Он тоже ищет отдыха в театре, но свой отдых он хочет использовать для того, чтобы обновить и освежить свои силы и получить новый подъём для общей трудовой жизни... Тяжесть борьбы и радость победы, горе поражений и восторг праздника, показываемые на сцене, находят могучий отклик в массовом рабочем зрителе...

Рабочая масса получает в театре заряд энергии, и каждый ее отдельный член выходит из театра более сильным лично, потому что он со всей массой вместе пережил показанное в театре»⁵. Далее встречаются дельные мысли, касающиеся репертуара: «Тут вопрос о здоровом репертуаре приобретает исключительное значение. Тут идеологическое бездорожье заключает в себе сугубую опасность. ... Мы все еще помним обязательства, которые взяло на себя МОНО (Московский отдел народного образования) в преддверии театрального сезона. Были даны определенные и четкие обещания, что районные театры орабочат, что в репертуар внесут идеологическую выдержанность»⁶. Все это плавно перетекает в следующие смешные пассажи о постановке «Вия» Гоголя трудколлективом Украинской муздрамы г. Москвы: «До настоящего времени очень популярной единственной инсценировкой этой повести считалась инсценировка Кро-

пивецкого, которая обошла все украинские сцены и до сего времени ставится кое-где на Украине. Но Кропивицкий не задавался идеологической целью приблизить “Вий” к массам и оправдать ту мистику, которой так насыщено это произведение. Трудколлектив Украинской муздрамы города Москвы под управлением Алексеенко, преследуя во всех своих почти постановках идеологический подход, созвучный современности, переработал пьесу “Вий” в корне, разрешив ее в плане сна, и насытил антирелигиозными мотивами, несколько уточнил характер бурсаков, как будущих священнослужителей. Разрешить мистическую часть “ВИЙ” в плане сна трудколлективу безусловно удалось»⁷.

В этой рецензии есть одно несоответствие. Автор приводит цитату из самого Гоголя, которая явно не соответствует общему смыслу рецензии. Вот эта цитата: «Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю в той же простоте, как слышал»⁸.

Можно себе представить, как и Островскому приходилось не сладко в этих «орабоченных» театрах. Что касается актерской игры, то одна из высших похвал звучит так: «Он корректно держал себя в руках и старался не выделяться из студийной массы исполнителей»⁹.

А что же Малый театр?

«Ах Александр Сергеевич, милый, что же Вы нам ничего не сказали?»¹⁰ Сказали... И вот что сказал милый Александр Сергеевич: «Перечитывая самые бранчливые критики, я нахожу их столь забавными, что не понимаю, как я мог на них досадовать; кажется, если бы я хотел над ними посмеяться, то ничего не мог бы лучшего придумать, как только их перепечатать без всякого замечания»¹¹.

Изданный Русским театральным обществом сборник «100 лет Малому театру» открывается всем известной статьей. За годы демократии мы ее, безусловно, подзабыли, поэтому нам хочется перепечатать выдержки из нее: «Но пролетариат, который быть может не отвергнет миниатюру во всех ее видах, тем не менее гораздо более заинтересовывается чуткими, четкими действиями, яркими пережи-

ваниями, могучими образами синтетическими. Ему в театре нужно то, чему в живописной практике соответствует плакат, а особенно фреска. Он жаждет монументальности. ... Поскольку пролетариат хочет осознать себя самого, все свои уже сейчас проявляющиеся, захватывающе интересные типы, от просыпающегося чернорабочего, полукрестьянина, через свежую, часто мучительно ищущую, но вместе с тем героически решительную молодежь к своим многодумным, осторожным и отважным вождям, каких мы находим на каждом большом заводе и вплоть до тех исключительных вождей, которых пролетариат ставит во главе своего государства, девушек и женщин пролетариата в их нормальной среде и в среде учебных заведений, в среде общественной работы столь новой для них, – поскольку пролетариат хочет разобраться во всех сомнениях, муках, а вместе с тем победах и блестящих достижениях всех этих своих элементов, из которых и сплетается великий класс, постольку нигде, никто, и никогда не может дать ему это яснее и ярче, чем талантливый артист, изображающий талантливую драму. Но этого мало. Пролетариат заинтересован в том, чтобы знать все другие классы, уклад жизни других наций. Пролетариат хочет знать всю свою историю и историю человеческих революций. Он хочет заглянуть в будущее, и, поскольку опять-таки потребуются для него не простое немое зрелище, а проникновение в эмоционально идейную сущность, постольку всюду здесь лучшим его учителем будет театр.

Но театр не только дает знания, театр великий агитатор. Он обращается к коллективу, он обращается к публике, соединенной в театральном зале одним чувством, как бы одной судьбой, он обладает всеми чарами ораторского искусства, в несравненно большем диапазоне, чем любой оратор на трибуне... Какое же отношение к этому идеалу имеет наш столетний Малый Театр и какую роль может он сыграть в создании такого театра? При понимании своей традиции и своих задач, при умении их выполнить, (а руководители и лучшие этого театра обладают теперь всем этим), роль его может быть весьма велика.

В самом деле Малый Театр есть, главным образом, порождение лучшей части русской интеллигенции в ее борьбе с самодержавием, со всеми порождениями закорюзлого (так в статье автора. – В.В.) феодального строя, а отчасти с капитализмом. ...

Все это внушало артистам Малого Театра представление о себе, как о служителях растущей общественности. Они не просто играли Островского, они сознавали, что каждая пьеса Островского и даже каждый отдельный спектакль есть некоторый строительный акт, правда, лишь слабо задевавший культурный рост масс, но способствовавший росту тогдашнего передового слоя этих масс, разночинной интеллигенции». Автор – Ан. Вас. Луначарский¹².

Сам сборник открывается редакционной статьей. Надо признаться, что сборник редактировали не самые худшие театральные критики и литературоведы того времени: А.Р. Кугель и Вл.А. Филиппов. И вот что мы там читаем: «Эпохе 60-х годов, – эпохе строительства и государственных реформ – соответствовал реалистический репертуар Островского, запечатленный и переданный с изумительным совершенством Малым Театром. Театр вскрыл жизнь, обнажил национальные корни “темного царства”, потрясаяще изобразил угнетение личности, ее рабство и задавленность, окружавшие ее византизм и лукавство, домостроевщину, тяжелую кабалу неимущего и деспотическую власть денег. Если между социализмом в научном его понимании, и туманным, можно сказать христианским социализмом Островского лежит целая пропасть, то все же позволительно сказать, что Малый Театр, воспроизводя пьесы Островского и примыкающий к нему реалистический репертуар, весьма много содействовал уяснению природы социальных отношений и их непримиримых противоречий»¹³. Как нам кажется, Островского меньше всего заботило это «уяснение природы социальных отношений и их непримиримых противоречий».

Новая эпоха диктовала и новый стиль игры, без сомнения талантливым артистам Малого Театра. Вот как пишет об этом в юбилейном сборнике В.А. Филиппов: «Наконец, последний

Фамусов Малого Театра – Александр Иванович Южин, который сумел выдвинуть в образе новую грань, остававшуюся или в тени, или вовсе незамеченной. Властно диктуемый жизнью пересмотр всего прошлого, строго критическое отношение к дореволюционной России, ненависть к ее бюрократическому строю – чем заполнено было общественное настроение после 17 года – продиктовали художнику сцены отразить в Фамусове такие отрицательные стороны, какие ранее не останавливали на себе внимания исполнителей»¹⁴.

Довольно забавными выглядят «похороны» Художественного театра и А.П. Чехова в устах апологетов Малого театра и любимого нами Островского, в частности, в статье Н. Евреинова. Нам бы порадоваться... Что мы и сделаем !.. «Казалось бы, износу нет фабрикантам с маркой “М.Х.Т.”! А вот подите – же! – и тут сказалось (да еще как быстро!) мощное влиянье всеокрушающего Времени!.. ...Чехов и в самом деле оказался “покойным писателем” для современного репертуара! – Он умер для него в то время, как Гоголь и Островский живут еще на наших сценах, живут и даже властвуют на них в ожидании почетной смены. Не показательно ли в самом деле, что новые театры бессильны найти своего драматурга, и пользуются услугами Островского, исповедуя порой заведомо противные великому писателю сценические принципы. – “На всякого мудреца довольно простоты” в цирковой постановке Эйзенштейна на сцене Моск. Пролеткульта, “Гроза” в наполовину “конструктивной” постановке Таирова на сцене “Камерного театра”, “Лес” в агит-постановке Мейерхольда на сцене театра его имени, какое подлинно красноречивое *testimonium paupertatis* в области драматургии по сравнению с Малым Театром!»¹⁵

А какие сценические принципы, действительно, исповедывал сам Островский? Вот что он писал: «У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, позволительно нам желать и русской школы драматического искусства. Без русского образцового театра искусство достанется на жертву спекуляции: простая публика может принять представления, раздражающие любопытство или чувственность,

за настоящее подлинное искусство. Но все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего, кроме утомления и пресыщения. Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, т.е. художественный восторг, – оставляет в душе потребность повторения этого же чувства, – душевную жажду. Это ощущение – есть начало перестройки души, т.е. начало благоустройства, – введение нового элемента, умеряющего, уравнивающего, – введение в душу чувства красоты, ощущения изящества. Театры спекулянтов низведут искусство на степень праздной забавы и лишат его кредита и уважения в людях, только начинающих жить умственной жизнью» .

В заключение заявленной темы нам хотелось бы спеть кантату, специально написанную к 100-летию Малого Театра. Музыка Сергея Василенко, стихи Влад. Гиляровского, но поскольку у нас нет для этого подходящего хора, мы лишь можем прочесть эти бравурно бетонные стихи, они точно определяют эпоху:

СТОЛЕТИЕ МАЛОГО ТЕАТРА
(кантата)

Покрытый славою столетней,
Поборник вечной красоты,
Добра и правды проповедник
И горд и непреклонен ты.
Из стогн Москвы лучом сверкая
Непреломляемым сто лет
Несешь путём прямым и ярким
Великий Щепкина завет
Зажглась заря. Свободы солнце.
Над обновленную страной
Но свет твоей звезды не меркнет
Сияет вечной красотой.
Сегодня тебе стомиллионный народ
Славному славу во славу поет.

Надо признать, что люди, издавшие в 1923, 1924 годах сборники посвященные 100-летиям Островского и Малого Театра, были людьми интеллигентными и, чтобы не позо-

риться, ловко скрылись за завесой туманного прошлого, окунулись в историю, где не было контекстов революционного переустройства жизни.

Примечания

¹ *Набоков В.В.* Дар. Роман. Ярославль: Верх-волж. кн. изд., 1991. С. 193.

² Сборник «К 100-летию со Дня рождения А.Н. Островского». М. 1923. С. 15.

³ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. М., 1979. С. 16–17.

⁴ *Островский А.Н.* Вся жизнь театру. М., 1989. С. 151.

⁵ Рабочий зритель. № 4. М., 1925. С. 5.

⁶ Там же. С. 7.

⁷ Там же. С. 7.

⁸ Там же. С. 7.

⁹ Там же. С. 4.

¹⁰ Песня Ю. Шевчука

¹¹ Пушкин А.С. цитируется по кн.: *Набоков В.В.* Дар. С. 225.

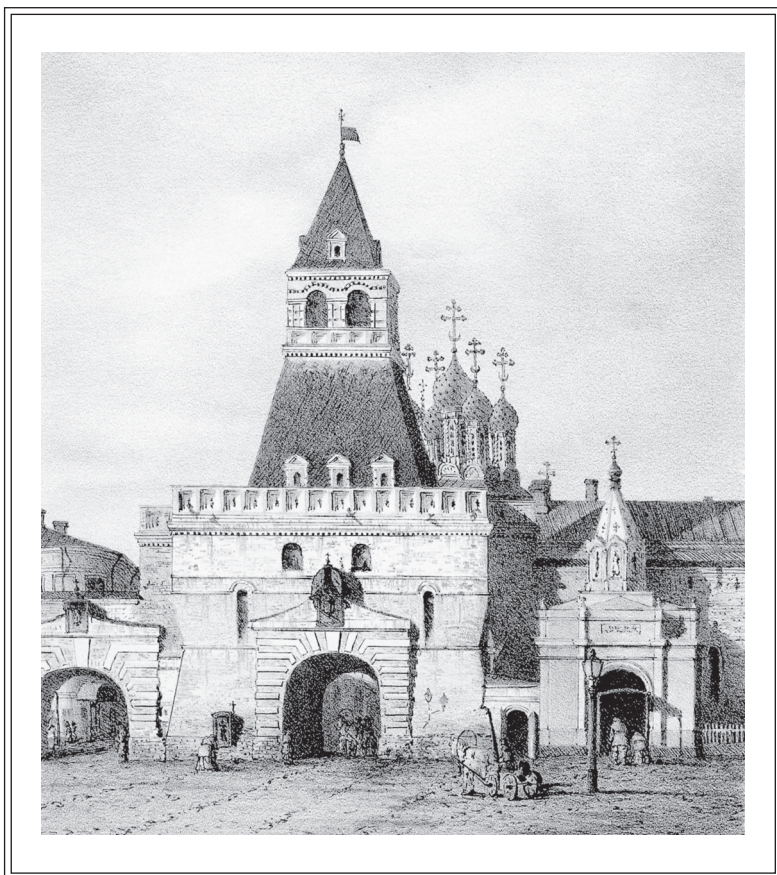
¹² Сборник «100 лет Малому театру» М., 1924. С. 16–17.

¹³ Там же. С. 3.

¹⁴ Там же. С. 84.

¹⁵ Там же. С. 30.

¹⁶ Сборник «К 100-летию со Дня рождения А.Н. Островского». М. 1923. С. 56.



А.Н. ОСТРОВСКИЙ И МУЗЫКА



Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, то есть художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства — душевную жажду.

Александр Островский

К.В. ЗЕНКИН

**«Воевода
(Сон на Волге)»
и музыка**

Комедия «Воевода (Сон на Волге)» (1864), без сомнения, относится к тем пьесам А.Н. Островского, в которых пение звучит если не постоянно, то, по крайней мере, «пронизывает» весь спектакль и, более того, является формообразующим драматургическим средством. Это примечательное обстоятельство могло бы получить продолжение в оперном театре (и отчасти, конечно, получило), но, как представляется, не все ресурсы музыки спектакля Островского были увидены (услышаны), подхвачены и продолжены авторами опер на данный сюжет. О каких ресурсах идет речь?

Конечно, каждая песня, звучащая на сцене, создает определенную атмосферу, фон для действия и тем самым выступает в качестве важного смыслового элемента целого. Но есть в комедии сцена, решенная прямо-таки по «законам» современной Островскому оперы — музыкальной драмы в духе Мусоргского и Вагнера. В этой сцене музыка является не только конструктивным фактором, но и участником действия, создавая сложную «полифонию» (не в музыкально-техническом, а именно в словесно-театральном, «бахтинском» смысле). Думаю, что каждый сразу поймет, о какой сцене идет речь: конечно же, это «Сон Воеводы» — сцена во многих отношениях ключевая и кульминационная, что отражено и в названии пьесы.

Несколько раз на протяжении сцены звучит колыбельная песня «Спи, усни, крестьянский сын». Она становится, таким образом, рефреном, объединяющим музыкальным образом пьесы. Однако музыкальность сцены этим не исчерпывается: многократно повторяющаяся песня Старухи, убаюкивающей младенца в люльке, чередуется с монологами охваченного страхом Воеводы, сменяющимися сном — сценой суда в Царских палатах Московского Кремля. В следующем сне — видении просторов Волги и лодки с гребцами — есть своя песня, выполняющая роль рефрена: «Вниз по матушке

по Волге». Две названные песни по контрасту дополняют друг друга и в совокупности представляют две крайности русской души: скорбь, вызванную тяготами крестьянской жизни, и молодецкую удаль бунтарства. Такой контраст типичен для русских опер (наиболее выпукло он проявился в «Борисе Годунове» Мусоргского), он лег в основу многих инструментальных произведений русских композиторов (к примеру, в «Думке» Чайковского для фортепиано).

Но дело не только в насыщенности песнями. Контрасты сцены «Сон Воеводы» поистине музыкальны (в высшем смысле этого слова), поскольку основаны на связях элементов, которые с точки зрения сюжета и логики не связаны – так часто в симфонической музыке обнаруживается неожиданная общность самых разнородных мотивов. Например, Старуха поет колыбельную младенцу, а засыпает под нее злодей Воевода. Перед сном Воеводы, переносящим действие в Царские палаты Московского Кремля, где вершится суд над злодеем, звучат слова песни: «Белым тельцем лежишь ты в люлечке, / Твоя душенька в небесах летит, / Твой тихий сон сам Господь хранит, / По бокам стоят светля ангелы». И вот этот выход за пределы реального замкнутого пространства избы тут же воспроизводится дважды в обоих снах Воеводы, особенно в видении волжских просторов.

Словом, сцена, да и вся опера – исключительно богатый материал для оперного композитора, можно сказать, готовое оперное либретто с уже определенными драматургическими вехами в виде русских народных песен. И что же? В первой опере, написанной по рассматриваемой пьесе спустя всего три года после премьеры спектакля, а именно – в «Воеводе» Чайковского, этой музыкальнейшей сцены нет вообще! И это при том, что над либретто работал сам Островский – точнее, он начал его писать, написал текст первого действия и первой картины второго – и, таким образом, до сцены «Сон Воеводы» не дошел. Более того, любивший русскую песню Островский сообщил Чайковскому напев песни «На море утушка купалася», открывающей оперу. Да,

именно с этого момента, минуя весь Пролог, исключительно важный для драматургии пьесы, начал Островский свое либретто, сразу окутав зрителя-слушателя лирической атмосферой, сопровождающей главную героиню.

Следует вспомнить, что обращение композитора к сюжету «Воеводы» было изначально не его собственным. Как известно, сам Чайковский мечтал написать оперу по «Грозе» – своей любимой пьесе Островского – и написал увертюру (еще в рамках ученического задания в классе А.Г. Рубинштейна). Однако, узнав, что оперу «Гроза» сочиняет Кашперов, начинающий композитор вынужден был от своей идеи отказаться. Впрочем, Островский предложил «взамен» сюжет «Воеводы» и даже пообещал безвозмездно сочинить либретто – так началась история этой оперы. Получив от писателя текст первого действия и начало второго, Чайковский с увлечением принялся за дело, не просто следуя тексту Островского, но и предлагая его изменить в соответствии со своими собственными представлениями. Так, композитор предложил Островскому ввести в действие Елену (Олёну) раньше, чем она появляется в пьесе (впрочем, писатель оставил это пожелание без внимания). Но важно понять, что в результате такого изменения было бы достигнуто? – Явный акцент на совместной *интриге* влюбленных пар против Воеводы, что выдвинуло бы на первый план лирико-психологическую линию. Конечно, несостоявшемуся автору «Грозы» и будущему автору «Евгения Онегина» именно эта линия была ближе и интереснее.

Чайковский к тому же умудрился потерять присланное Островским либретто, озадачив драматурга немалым дополнительным трудом восстановить текст по памяти, что тот безропотно сделал. Но все же, написав первый акт, композитор охладел к своей новой опере и прекратил работу. Толчком к ее возобновлению опять-таки стал внешний повод: просьба А.Г. Меншиковой в связи с ее бенефисом. Для завершения работы Чайковский дописал либретто сам, пройдя мимо столь музыкально привлекательных и эпически колоритных эпизодов, как «Сон Воеводы» и Монолог

Домового. Впрочем, от последнего эпизода Чайковскому не удалось совсем «уйти»: по просьбе Островского он написал к нему музыку, но уже не для оперы, а для второй редакции пьесы (1885).

Продолжив писать либретто с того места, до которого дошел Островский, Чайковский еще больше усугубил уклон в сторону отношений двух влюбленных пар, проигнорировав ряд действенных и колоритных сцен, среди которых и «Сон Воеводы». В результате действие заметно «застопорилось», эпически многогранная пьеса с показом красочных картин старинного русского быта обернулась оперой, где весь интерес сосредоточен на интриге, и как в старой итальянской опере, именно интрига становится поводом и материалом для выражения разнообразных личных чувств героев. Горько ироническая нота, завершающая всю пьесу Островского и слышимая в словах посадских о новом, присланном Воеводе («Ну, старый плох, каков-то новый будет. – Да, надо быть, такой же, коль не хуже») сменяется в опере однозначно парадным, чисто «оперным» прославлением и утверждением хэппи-энда. Более того, появление нового Воеводы сделано совершенно по модели старой (конца XVIII – начала XIX века) оперы «спасения».

Конечно, Чайковский не обладал достаточным опытом в составлении оперных либретто и, что еще важнее, был далек от специфики того типа содержания, который представлял первоисточник Островского. «Воевода» был предложен композитору взамен «Грозы» – он и подошел к нему, как к «Грозе» – к драме любви и препятствий на ее пути. Гораздо интереснее тот факт, что путь, по которому пошел Чайковский в интерпретации «Воеводы», был отчасти определен и самим Островским, но не автором пьесы, а автором либретто. Музыкальность пьес Островского и их созвучность исканиям новой русской оперы второй половины XIX века (Даргомыжский, Серов, Римский-Корсаков, Мусоргский) заключалась, во-первых, в самобытной интонации русского *прозаического* или свободно поэтического *нерифмованного* говора и, во-вторых, в многоголосице и гомоне массовых

сцен. Но музыкально-театральные вкусы Островского были воспитаны на итальянской опере, которая во времена молодости драматурга еще не отрешилась от старых моделей и клише. Поэтому драматург был убежден в том, что либретто оперы должно быть написано, во-первых, стихами, а во-вторых, должно сосредоточить основное внимание на выражении любовных чувств главных героев. Именно так были написаны либретто для «Грозы» Кашперова и «Вражьей силы» Серова (тоже, кстати, неоконченное), так же Островский начал писать и либретто «Воеводы». Я уже обратил внимание, что действие либретто начинается только с лирической сцены в доме Марьи Власьевны, Пролог же, по представлениям Островского, следующего за канонами итальянской оперы, был – не для оперной сцены. Текст же, самим Островским переложенный в стихи, заметно теряет в оригинальности и выразительности. Приведу пример: в пьесе Прасковья Власьева говорит:

Ты Расскажи, как в тереме высоком
Сидит красавица; замком булатным
Дверь заперта дубовая, и стража
И день и ночь круг терема стоит.
И солнцем не печет, и буйный ветер
Пахнуть не смеет на нее.

А вот соответствующий фрагмент либретто, переданный Марье Власьевне:

Ты Расскажи, как в тереме высоком
назаперти, и день и ночь в тоске,
красавица горюет одиноко
и слезы льет о миленьком дружке.
Красён и нов, с высокими верхами,
раскрашенный, расписанный терём.
Да заперт он булатными замками
и сторожа бессменные кругом.

Эпический рассказ превратился в типичный «жестокий романс» XIX века. Впрочем, несмотря на указанное сравнение, равно как и на сравнение текста пьесы «Не так живи, как хочется» с либретто «Вражьей силы» (2, 245–246),

надо все же признать, что Островский создавал вполне профессиональные либретто. Дело в том, что общий уровень текстов либретто в русской опере первой половины XIX века был, видимо, очень неровным. Заметно выделяются оперы Даргомыжского, имеющие в основе текст Пушкина. Но величайшие шедевры русской оперной сцены – оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» написаны на очень слабые либретто, в сравнении с которыми либретто Островского – просто образец профессионализма. Другой вопрос, что оригинальные тексты Островского объективно превосходили и опережали по эстетическим устремлениям его же либретто – вторичную продукцию. Это обстоятельство, как известно, не было не замечено критикой, в частности, А.Н. Серовым (1, 78). И только там, где звучало первозданное и почти не измененное слово самого Островского, как в «Снегурочке» Римского-Корсакова, получался замечательный результат, и достигалась гармония между музыкальной и словесной интонацией.

Так или иначе, опера Чайковского передала в основном лирическую грань первоисточника Островского, включив также и ряд зарисовок бытового фона (хоры, танцы).

В 1882 году к «Воеводе» Островского обратился последователь Чайковского – Аренский (он испросил разрешения у Чайковского использовать часть либретто, написанную Островским), а также к самому Островскому – с просьбой о совместной работе над либретто.

Обычно указывается, что Аренский использовал либретто оперы Чайковского и что Островский вновь участвовал в работе над либретто. В то же время в клавире, изданном П. Юргенсоном в 1890 году – в год премьеры оперы Аренского – указано, что «текст заимствован из драмы Островского». И действительно, даже в тех фрагментах, где имеются совпадения с либретто оперы Чайковского, текст заметно преобразован. Там же, где старое либретто, написанное Островским для Чайковского, закончилось, преобладает текст драмы, правда, заметно сокращенный – в том числе, и в сцене «Сна Воеводы». Аренский почувствовал му-

зыкальность этой сцены и сделал ее кульминацией оперы. Также Аренский «вернул» в оперу эпизоды и Домового, и шествия богомольцев, и Пустынника, и колдуна Мизгирия, существенно расширив, в сравнении с оперой Чайковского, ее образную палитру и значительно оживив действие.

Аренский замечательно положил на музыку сцену снов Воеводы, передав ее многомерность. Более того, он подчеркнул ее ключевое значение не только в названии всей оперы, но также и тем, что все оркестровое вступление к опере целиком построено на темах из сцены снов. Это прием музыкально-драматургического объединения, вошедший в практику благодаря Вагнеру, опыт которого русский композитор усвоил. Кстати, сочетание поэтического текста оперы Аренского (из старого либретто), с полупоэтическим или прозаическим текстом пьесы Островского стимулировало особую гибкость вокального стиля, ту его разновидность, которую принято называть ариозно-речитативным (при наличии и кантилены в чистом виде).

Опера Аренского, мастерски сделанная и воплотившая широкий спектр контрастных образов пьесы Островского, имела успех. Но она не сохранилась до наших дней в качестве классического, то есть актуального для современности произведения. Масштаб дарования Аренского оказался недостаточным, чтобы музыкально «проиллюстрировать» пьесу Островского – по последнему слову оперно-симфонической драматургии. Но его вряд ли хватило на то, чтобы «переплавить» внутреннюю «музыку» слова Островского в равно масштабную и оригинальную музыкальную концепцию. Опера сделана превосходно, но музыке не всегда достает настоящей образно-эмоциональной силы.

Остается только пожалеть, что еще один замысел оперы по «Воеводе» Островского так и остался не реализованным. Речь идет о Мусоргском, который сразу же после премьеры пьесы задумал написать оперу на этот сюжет. От замысла осталась только одна песня – Колыбельная «Спи, усни, крестьянский сын». Но эта вокальная миниатюра показывает, насколько прекрасной, совершенной и оригинальной могла

бы стать опера Мусоргского. Примечательно, что Мусоргский сразу почувствовал ключевую сцену – «Сон Воеводы», откуда и взята колыбельная песня Старухи. Очень часто композиторы XIX века начинали работу над операми с самой значимой, ключевой сцены, которая чаще находится не в начале, а, наоборот, в середине или же в кульминации. Так, Вагнер начал сочинять музыку «Летучего голландца» с Баллады Сенты, Чайковский – «Евгения Онегина» – со сцены «Письма Татьяны» и т.д.

Аренский противопоставляет Колыбельную снам Воеводы. Мусоргский же воплощает двоемирие в самой Колыбельной, противопоставляя по принципу резкого контраста начало Колыбельной – плач о горестной и тяжелой жизни – и те строки, в которых говорится о том, что «душенька в небесах летит» и «по бокам стоят светлы ангелы». У Аренского в музыке этих разных строк нет разницы, в то время как у Мусоргского экспрессивным минорным интонациям противопоставляется действительно небесное, ангельское звучание – тихое, ангельское сияние мажора, которое будет нередко появляться в последующих сочинениях композитора – вплоть до самых последних (от сцены смерти Бориса Годунова до песни «Горними тихо летела душа небесами» на слова Лермонтова). Мусоргский создает эффект выхода из замкнутого пространства уже в самой Колыбельной, делая ее, казалось бы, чисто фоновую песню, моделью мироздания. Но, вспомним, в пьесе Островского эта песня – фоновая лишь чисто внешне, по сути она – совсем не фоновая, а именно ключевая ко всей сцене снов Воеводы. Так Мусоргский наиболее чутко услышал музыку пьесы Островского.

Примечания

¹ А.Н. Островский и русские композиторы. М., 1937.

² *Зенкин К.В.* Сюжет народной драмы «Не так живи, как хочется» в опере А.Н. Серова «Вражья сила» // Щельковские чтения 2007 / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2008.

В.А. КОШЕЛЕВ

**Герои А.Н. Островского
и русский романс**

Весной 1860 года, в пору своей наивысшей популярности, на волне читательского и зрительского успеха «Грозы», Островский закончил небольшую комедию «Старый друг лучше новых двух», скромно обозначенную как «картины из московской жизни». Комедия была послана в журнал «Современник»; Некрасов отозвался о ней как о «в своем роде великолепной» и «достойной дарования» драматурга¹. В октябре этого же года новая комедия была поставлена.

На петербургскую постановку откликнулся И.И. Панаев: «В строгом классическом смысле это действительно не комедия; но мы, не имеющие никакого сочувствия к старинным кодексам изящного, десятки строгих, по классической мерке, комедий променяли бы на эти картинки, так мастерски набросанные, так поразительно верные натуре». Панаев особенно выделил женские образы пьесы, особенно ее героиню, Олиньку: она «принадлежит к удачнейшим женским характерам г. Островского»².

Показательно, что героини пьес Островского часто являются на сцене с песней. Уже первая его пьеса «Семейная картина» открывается тем, что купеческая сестра Марья Антиповна «шьет и поет вполголоса» жестокий романс «Черный цвет, мрачный цвет...»³. Так же «шьет и поет вполголоса» (2, 268) мещанская дочь Олинька из «Старого друга...» — только романс не совсем обычный:

Я тиха, скромна, уединенна,
Целый день сижу одна,
И сижу обыкновенно
Близ камина у огня (2, 268).

Реальная московская мещанка, «портниха 20 лет», вряд ли могла бы напевать этот романс, который имеет причудливую историю. Он появился еще в 1806 году в составе комической оперы К.А. Кавоса «Любовная почта», либретто для которой написал А.А. Шаховской, тот самый

«колкий Шаховской», который позднее прославился яркими комедиями. В опере этот романс поет героиня, носящая имя Сандрильона – от французского *sender*: «зола», то есть «Золушка». После сказки Ш. Перро это имя стало нарицательным обозначением бедной, добродетельной и красивой девушки. В сюжете комической оперы Сандрильона была вполне «проходным» персонажем, таким выраженным «эталоном» «золушкиного» типа. Продолжение ее романса (бедная девушка, сидящая у камина) выглядит так:

Это место для девицы
Не неприличное ничуть, —
Так за что ж меня сестрицы
Замарашечкой зовут?

Но пускай они бранятся,
А я все буду молчать;
Будет время — постыдятся
Замарашечкою звать.

Зачем, искорка, упала
Из камина ты сюда?
Там ты больше бы пылала.
Теперь тухнешь навсегда.

Я вздохну, — ты потухаешь;
Кто вздохнет здесь обо мне?
Жалок тот, кто остается
В чужедальней стороне!⁴

Вряд ли этот, насквозь «литературный», романс начала XIX столетия мог быть распространенным в московской мещанской среде второй половины века. Он не имеет необходимого для городского романса сюжета; кроме того, на нем лежит тот отпечаток «сентиментальной чувствительности», который неискореним в произведениях «карамзинского» периода русской словесности и который во времена Островского воспринимался исключительно с иронией. И.Н. Розанов, составлявший в 1930-е годы сборник тех

текстов русских поэтов, которые вошли в бытование простого народа, для «Сандрильоны» указал только пример из «Старого друга...» Островского.

Он же указал, что эта песня встречается в популярных «песенниках 1822 и 1860 гг.»⁵. Поэтому не исключена возможность, что Островский не подслушал «Сандрильону» непосредственно у народа, а взял как раз из нового «песенника»; взял не потому, что она была очень уж распространена, а по каким-то иным, литературным причинам. Тем более, что образ мещанской дочери, портнихи Олиньки в комедии Островского изначально не похож на облик безответной Сандрильоны, восстанавливаемый из текста Шаховского.

Сразу же после исполнения приведенного романса Олинька произносит несколько «ключевых» фраз, определяющих весь сюжет будущей комедии: «Надо опять к Ивану Яковличу сходить, погадать про судьбу свою. Прошлый раз он мне хорошо сказал. По его словам выходит, что чуть ли мне не быть барыней. А ведь что ж мудреного? Нешто не бывает? На грех мастера нет. Прохор Гаврилыч ведь обещал жениться, так, может, и сдержит свое обещание» (2, 268–269).

Показательно, что девичье воздыхание о желанном женихе открывается упоминанием знаменитого московского юродивого И.Я. Корейши, к которому московские дамы обращались именно за «предсказанием» и решением матримониальных проблем. Островский относился к этим поискам «сверхъестественного» иронически (ср. упоминание того же Корейши в речах ханжи Турусиной в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» – 5, 145). В данном случае это поминание свидетельствует о невысоком интеллектуальном уровне героини. А следующие фразы демонстрируют ее нравственный идеал: во что бы то ни стало сделаться «барыней».

В основе комедии и лежит, собственно, нехитрая «интрижка» Олиньки, сумевшей «женить» на себе Прохора Гаврилыча, служащего на «доходном месте». Но «счастливого конца» для Олиньки финал комедии не обещает. Ее избранник – судейский чиновник, живущий взятками; Олинька выражает сомнение уже в первом монологе: «Тяжелые все да

ленивые, компанию такую водят, что им хороших барышень видеть негде: ну, да и по жизни своей они в хорошем обществе быть не могут» (2, 269). Из «компании» желанного жениха в комедии выведен «Вавила Осипович Густомесов, купец, лет 35, одет по-русски» (2, 284) – то ли благодарный «проситель» из купцов, то ли просто спивающийся «ухарь-купец».

Как отмечает лакей, «купцы даже любят, когда с них деньги берут» (2, 287). Вавила Осипович доставляет этому «всякому нужному» чиновнику соответственный «провиант» – вино, которое «всегда требуется». К тому же он сопровождает своего «невзыскательного благодетеля» «по разным местам», везде предлагая выпивку. Мать Прохора Гаврилыча уже устала от «безобразной жизни» его сына, начинающего повторять «безобразную жизнь» отца, давно спившегося чиновника. И в конце живописуется картинка этой же «безобразной жизни», переместившаяся в дом Олиньки, которая добилась, наконец, для себя «благородного» жениха.

И по сатирическому сюжету, и по характеру отношений действующих лиц «картины из московской жизни» Островского весьма мало напоминают сказку о Золушке. Между тем, мотив «Золушки», как изначальная «обманка» в романсе, открывающем эти «картины», является как некая изначальная «обманка». Такого рода «обманной» прием был не свойствен ни комической опере, ни водевильному куплету: там средствами музыки просто «подтверждались» данности характера. В «пьесах жизни» Островского все и сложнее, и проще: грамотная мещаночка вычитала в модном песеннике (которые в ту эпоху были то же, что нынешние «глянцевые» журналы) подходящую песенку, выучила ее и представила как собственную «мечту». А уже следующие фразы монолога Олиньки безусловно указывают, что «мечте» этой не суждено осуществиться.

В пьесах Островского интересно именно соотношение песни и поющего ее персонажа. В уста герою вложены либо собственно народные песни – либо популярные песни или романсы конкретных авторов. Иногда Островский, знаток и любитель народных песен и городских романсов, включал в тексты пьес, наряду с ними, и стилизованные стихи

собственного сочинения. Такова, например, песня «Не цветочек в поле вянет, не былинка» (1, 282). В пьесе «Бедность не порок» (1853) эта песня присутствует как любовное стихотворение, написанное Митей для Любови Гордеевны. Впоследствии оно стало осознаться как народная песня: была положена на музыку А. Гореловым и П. Чесноковым и стала исполняться отдельно⁶.

Когда же использованные драматургом тексты сами являлись известными музыкальными и литературными «цитатами», они выполняли дополнительную «характеристическую» роль.

Вот комедия «Доходное место» (1856). «Сквозной» мелодией ее третьего действия становится «голосовая народная песня» «По улице мостовой» (2, 77), весьма популярная «плясовая» мелодия; ср. у Пушкина «Спой мне песню, как девица / За водой поутру шла». Эту мелодию играет трактирная танцевальная машина – и под нее танцует пьяный взяточник Юсов, под нее совершается «оргия взяточников». Жадов предпочитает не участвовать в оргии, заказывая для той же «машины» песню «Лучинушка» (2, 81).

Но в четвертом действии той же комедии «не поющий» Жадов, решившийся просить «доходного места», в истерике поет известный куплет из комедии В.В. Капниста «Ябеда» (1798):

Бери, большой тут нет науки,
Бери, что можно только взять,
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать, брать, брать (2, 99).

В комедии Капниста этот куплет в третьем действии хором поет компания подвыпивших судейских чиновников⁷. Куплет заводит прокурор с «говорящим» именем Хватайло, а остальные подхватывают его и поют до конца всего действия. «Обличительный» куплет в «Ябеде» играл ту же сюжетную роль, что и любовная плясовая песня в «Доходном месте». А позднейшее «припоминание» давнего куплета дает похожую ситуацию «разоблачения» – только в «обманной», неожиданной логике.

Показательно, что Островский предпочитал произведения той эпохи, которую И.Н. Розанов охарактеризовал как «эпоху расцвета русской песни как особого жанра»⁸ – эпоху конца XVIII – первых десятилетий XIX столетия, совпавшую с расцветом «просветительства» в русской словесности.

С подобной же «просветительской» стихией связан и «авторский романс», представленный в драме «Гроза» (1859). «Самое поэтическое лицо» в этой драме – Катерина Кабанова, персонаж, вовсе «не поющий». Между тем, в 1865 году появилась «народная песня» В. Кашперова «Бывало, я резвилась...» с пометой «из “Грозы” Островского»⁹ – по мотивам монологов Катерины, но с сентиментальным привкусом. Основным же носителем «авторского романса» и одновременно выразителем положительных идеалов автора выступает Кулигин, «мещанин, часовщик-самоучка, отыскивающий перпетуум-мобиле». Это типичная фигура «просветительского» XVIII века, начиная от символа «перпетуум-мобиле» и сходства имени с фамилией изобретателя-самоучки И.П. Кулибина и кончая теми цитатами из Ломоносова и Державина, которыми он хочет поразить воображение «самодура» Дикого.

Песни, которые он исполняет, – типично «просветительские». Это «Среди долины ровных...» А.Ф. Мерзлякова (1810) и «Ночную темнотою...» М.В. Ломоносова (1747; в песенниках – с 1795). Первая песня впервые была напечатана под заглавием «Одиночество»; в сущности, она является показательным «печалованием» об одиночестве могучего персонажа, мечтающего о любви ближнего. Вторая песня, по наблюдениям И.Н. Розанова, бытовала в народной среде вовсе без «анакреонтического» ореола: «Греческая мифология была отброшена <...> Милый друг промок, продрог и стучится к своей милой, чтобы провести с ней ночь»¹⁰. Любовь для Кулигина – возможность преодоления одиночества: именно любовью должен регулироваться просвещенный мир. Но эта идея проводится тоже нетрадиционно, даже как будто противостоит основной логике рассуждений героя.

Иногда песня этого периода используется как «вставная новелла». Так, во втором действии комедии «Шутники» (1864), которое разворачивается у «ворот, где торгуют картинками», неожиданно появляется «шарманщик с певицей» и с романсом на стихи лицеиста Пушкина «Под вечер осенью ненастной...» (3, 373). Это единственное в творчестве Пушкина произведение, обозначенное как «романс» (по тогдашней поэтике – «жалостное повествование о каком-нибудь любовном несчастно окончившемся приключении»¹¹). И фактически единственное его произведение, еще при жизни поэта сделавшееся действительно народной песней: за 1828–1836 годы оно трижды издавалось с нотами и восемь раз перепечатывалось в песенниках; тогда уже появился и ряд лубочных картинок со стихами этого «романса». В нем разворачивалась психологическая картина бедственных переживаний обманутой матери, принужденной пойти на преступление и оставить «на пороге чужом» незаконного младенца. Как отметил Б.В. Томашевский, «сентиментальное настроение данного романса переходит в ту форму “жалости”, которая и обеспечила стихотворению всенародное распространение»¹².

В комедии Островского этот «жалостливый» романс не вызывает «жалости». Напротив, «важная особа» требует его прекратить: «Довольно!»; а один из «шутников», лавочник Шилохвостов, еще и отпускает по поводу шарманщика глупую остроту о «непочитании родителей» (3, 373). И тут же придумывается весьма опасная «шутка» над героем комедии: в этом мире нет места ни для «жалостливости», ни, соответственно, для жалости.

Вот другая «новелла». В комедии «На бойком месте» (1865) Миловидов и Аннушка напевают под гитару песню на слова А.А. Дельвига «Пела, пела пташечка...» (4, 167–168). При этом Миловидов аккомпанирует, Аннушка – поет. Она в данном случае ощущает себя на положении песенной «пташечки», которую сгубили «злые вьюги» и «злые люди»: «За что вы, Павлин Ипполитыч, загубили всю жизнь мою?»; «Я, Павлин Ипполитыч, с жизнью

расстаюсь, а вы шутите». Психологическое соответствие настроения «русской песни» Дельвига и ситуации ее исполнения у Островского налицо. Но тем явственнее стилистическая разница: «русские песни» Дельвига, создававшиеся с «чисто эстетическими» задачами («упражнения, как идиллии в древнегреческом духе»¹³), выглядят не очень уместными «на бойком месте» и внутренне противостоят той обстановке, в которой вынужденно звучат.

Иногда ситуация исполнения популярного романса усугубляет комичность самой «вставной новеллы». В драме «Светит, да не греет» (1880) роль такого «вставного» персонажа выполняет пожилой отставной чиновник Худобаев, переселившийся после городских болезней в деревню. Этот Худобаев, влюбившийся в девуцу Реневу, напевает известный романс на стихи А.А. Фета «На заре ты ее не буди...», а сопровождающий его крестьянин замечает: «Вот как, барин песенки распевает! Слава Богу, поправились!» (10, 330). Романс А.К. Варламова на стихи Фета еще, в 1840-е годы воспринимавшийся как символ молодого «цветения» жизни, увеличивает комичность сцены следующего «сватанья» Худобаева: очень уж он не соответствует личности распевającego.

В некоторых случаях это несоответствие разворачивается в мизансцену, осложняющую видимый смысл исходного романса. На таком вот романсе построен, например образ Ларисы из «Бесприданницы». В известном фильме она поет романс на стихи Марины Цветаевой. У Островского ярче: Лариса с помощью Ильи-цыгана исполняет известный романс на стихи Е.А. Боратынского «Разуверение»:

Илья. Что будем петь, барышня?

Лариса. Не искушай.

Илья (подстраивая гитару). Вот третий голос надо! Ах, беда! Какой тенор был! От своей от глупости. (Поют в два голоса.)

Не искушай меня без нужды

Возвратом нежности твоей!

Разочарованному чужды

Все обольщенья прежних дней.

Все различным образом выражают восторг. Паратов сидит, запустив руки в волосы. Во втором куплете слегка пристаёт Робинзон.

Уж я не верю увереньям.
Уж я не верую в любовь
И не хочу предаться вновь
Раз обманувшим сновиденьям.

Илья (Робинзону). Вот спасибо, барин. Выручил (8, 210).

Сцена эта, только на первый взгляд, кажется простой и «открытой» по смыслу. Лариса Огудалова умеет и любит петь: собираясь отправиться в деревню с Карандышевым, она вздыхает: «Наберу с собой в деревню романсов и буду играть да петь от скуки» (8, 184). При этом она напевает все тот же романс Боратынского, видимо, ею любимый.

Между тем, это откровенно мужской романс. Он был опубликован Боратынским еще в 1821 году как «элегия» и посвящен отношениям поэта с В. Кучиной, дальней родственницей и первой любовью. Лариса откровенно «переделывает» его (ср. у Боратынского последние из приведенных стихов: «И не могу предаться вновь / Раз изменившим сновиденьям»); да и поет она только первую половину романса. Вторая половина с ее «неженским» финалом: «В душе моей одно волненье / А не любовь разбудишь ты». Потому Лариса этот финал просто опускает.

Смысловая «переделка» классических стихов связана с «приближением» их семантики с жизненной ситуацией самой Ларисы, которую былой возлюбленный Паратов, действительно, «искушает без нужды». Поэтому и бывшие «сновидения» Лариса воспринимает как «обманувшие». Но все же исполняет романс по просьбе Паратова – наперекор истерическому запрету Карандышева, будущего мужа.

Скорее всего, Лариса исполняет самый известный из шести романсов, написанных на эти стихи – романс М.И. Глинки, присутствовавший в песенниках с 1830-х годов. Но у Глинки это был первоначально дуэт, созданный еще в 1825 году и позднее приспособленный для сольного исполнения. Почему же тогда Илья-цыган заявляет о необхо-

димости «третьего» – причем, тенора? И как этого самого неосторожного («пополам перегнуло набок») тенора может заменить Робинзон, явно не обладающий голосовыми данными тенора (чуть раньше он поет баритональную арию из «Роберта-дьявола» – 8, 206)? И откуда взялась эта необходимость трио?

Да оттуда и взялась, что перед нами все-таки «мужской дуэт», в концертном исполнении которого Лариса попросту лишняя (хотя сама и заявляет о своем желании исполнить именно этот романс!). Показательно, что Робинзон «слегка пристает» к исполнению только «во втором куплете»: он увидел, что Лариса – лишняя. И заслуживает «спасибо» от основного исполнителя

Лариса Огудалова совершенно напрасно претендует на «высокий» романс, как напрасно претендует на роль жены «блестящего барина из судохозяев». И в том, и в другом случае она оказывается лишней. «Благородный» Паратов предпочтет ей невесту с хорошим приданым, а сдержанная стилистика «высокого» романса (вызывающего «одно волнение») дополнится типичным сюжетом романса «жестокое» – с его убийством неверной возлюбленной и неизбежным кровавым финалом.

Как видим, Островский, вводя в свои пьесы знакомые литературно-музыкальные «цитаты», не просто стремится «оживить» и разнообразить театральное действие, а нагружает их дополнительной семантикой. Он по-своему «играет» с ними, потому «игра» эта привносит много неожиданного не только в сценическое действие, но и в сами те произведения, которые как будто только «исполняются» на сцене.

Примечания

¹ Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 2. СПб., 1999. С. 135.

² Современник. 1860. № 10. С. 334.

³ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 1. М., 1949–1953. С. 9. Далее в круглых скобках указываются номер тома и страницы по этому изданию.

⁴ Песни русских поэтов / Ред., вступ. статья и коммент. И.Н. Розанова. Л., 1936. С. 191.

⁵ Там же. С. 499.

⁶ Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 2 / Сост. и прим. В.Е. Гусева. Л., 1988. С. 168.

⁷ *Капнист В.В.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 1960. С. 358–359.

⁸ Песни русских поэтов. С. 109.

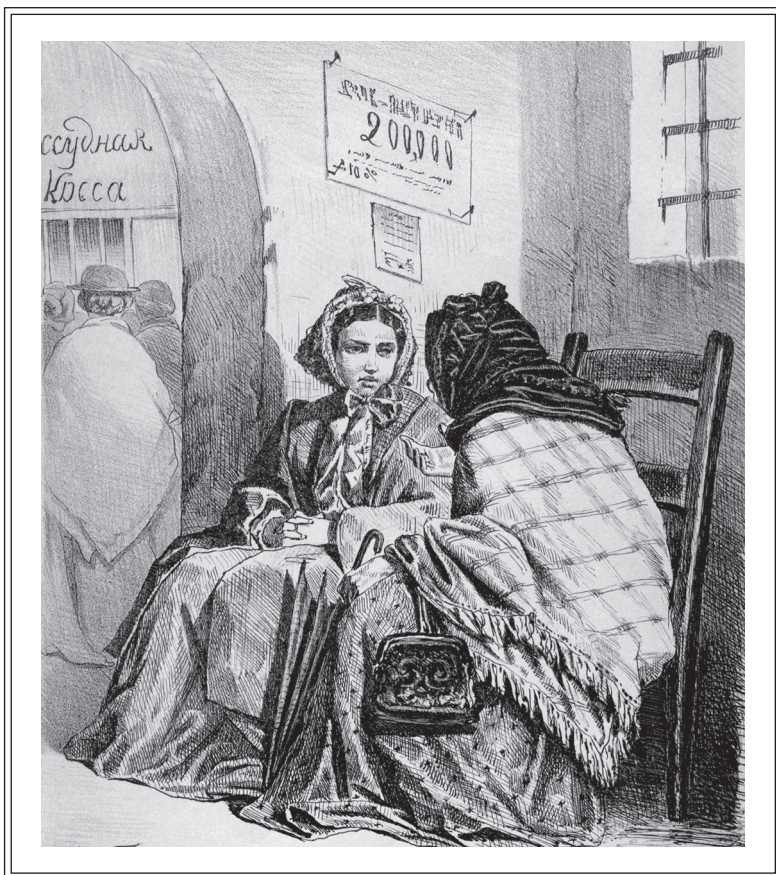
⁹ Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 2. С. 168.

¹⁰ Песни русских поэтов. С. 4.

¹¹ *Рижский И.* Наука стихотворства. СПб., 1811. С. 261.

¹² *Томашевский Б. Пушкин.* Кн. 1. М.–Л., 1956. С. 102.

¹³ Песни русских поэтов. С. 259.



**ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВЕКОГО:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**



Не почти ни одного явления в народной жизни,
которое не было бы схвачено народным сознанием
и охвачено бойким, живым словом; сословие, мест-
ности, народные типы - все это ярко обозначено в
языке и запечатлено навеки...

Александр Островский

И.П. ВЕРБА

**Цитаты из произведений
А.Н. Островского как
источник словарей
русского языка**

Важной эпохой становления и формирования русского литературного языка, равно как и других славянских литературных языков, явился XIX век. Развитие направления языка, заданного А.С. Пушкиным и выражающегося в связи книжной базы с живой народной речью, связано с именами многих русских писателей: И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др. «С именем А.Н. Островского связан наиболее ощутимый демократический вклад в совершенствование литературного русского языка – мощный приток элементов живой разговорной речи»¹.

При создании славянских лингвистических словарей, представляющих собой «сокровищницу» национального языка: «Словаря белорусского наречия» Н.И. Носовича, «Словаря украинского языка» Б.Д. Гринченко, «Сербского словаря» Вука Караджича, «Словаря хорватского или сербского языка» Дж. Даничича, «Словаря болгарского языка» Н. Герова, «Толкового словаря живого великорусского языка» В.И. Даля, – общей чертой явилось стремление к накоплению национально-самобытной лексики. В Словаре русского языка А.Н. Островского², материалы для которого он собирал в течение многих лет, стремление к накоплению национально-самобытной лексики проявилось в виде включения в состав Словаря большого пласта диалектного, в том числе этнографического материала, многих элементов материальной и духовной культуры, релевантных мирозерцанию русского народа.

Лексический материал, отраженный в Словаре А.Н. Островского, характеризует жизнь русского человека, прежде всего русского крестьянина, с самых разных сторон. Здесь и лексика по темам «Природа», «Человек», «Материальная культура», производственная лексика

льноводства, птицеводства, животноводства, плотницкого, столярного, гончарного дела, пчеловодства, рыболовства, полеводства, огородничества и др. В Словаре А.Н. Островского представлена лексика, отражающая фрагменты материальной и духовной культуры, в основе которой лежит труд как единственно возможная форма жизни. Основные черты национального русского языка определенного периода отражены и в речи персонажей А.Н. Островского. Соотношение в языке книжных и разговорных элементов, определяющее развитие русского литературного языка и выработку его норм, ярко представлено в произведениях А.Н. Островского.

Драматургические произведения А.Н. Островского явились одним из источников нормативных словарей современного русского литературного языка. Наиболее авторитетным словарем такого типа является, как известно, Словарь русского языка в 4 томах (далее – МАС). Наряду со словарным составом русского литературного языка в современном его состоянии, МАС включает часть общеупотребительной лексики русского литературного языка от пушкинской эпохи до наших дней, необходимую для понимания произведений художественной, публицистической и научной литературы XIX–XX веков. Словарные статьи МАС иллюстрируются литературными и общезыковыми примерами. В качестве иллюстративного материала, включённого в толкование лексической единицы, порядка двух тысяч раз используются цитаты из произведений А.Н. Островского³.

Цитаты из произведений А.Н. Островского используются для толкования как знаменательных, так и служебных частей речи. Например: «**АДВОКА́ТСТВО**, -а, ср. Деятельность адвоката. [*Досужев:*] *Вот я и взялся за ум: принял-ся за адвокатство, стал купцам слёзные прошения писать.* А. Островский, *Доходное место*»; «**А́ДСКИЙ**, -ая, -ое. З. Злобный, коварный. *Адский замысел.* [*Антрыгина:*] *Я с радостью встречу смерть и с адским хохотом закрою глаза свои.* А. Островский, *Свои собаки грызутся, чужая не приставай!*»; «**БЕ́ГАТЬ**, -аю, аешь; несов. Прост. Избегать, сторониться. [*Подхалюзин:*] *А вы, Устинья Наумовна, не*

бегайте от своего счастья-с. А. Островский, Свои люди – сочтёмся!; «**БЕЗВЫХОДНО**. Нареч. к безвыходный (в 1 знач.). [Мурзавецкая:] *Вели людям сидеть в передней безвыходно!* А. Островский, Волки и овцы»; **А** как противительный союз в 3 значениях: «[Жадов:] *Рассказывайте, что хотите, а я всё-таки женюсь и буду жить счастливо.* А. Островский, Доходное место»; **А** как сопоставительный союз: «[Лель (поет):] *Туча со громом сговаривалась: Ты, гром, греми, а я дождь разолью.* А. Островский, Снегурочка»; **А** как побудительная частица: «[Дарья:] *Барышня, а барышня! Где вы тут?* А. Островский, Бедная невеста» и т. д.

Цитаты из произведений А.Н. Островского привлекаются для толкования лексики как общеупотребительной (см. вышеприведенные примеры), так и ограниченной в употреблении, например: «устар.» *антик*, *баба* в значении ‘замужняя крестьянка’, *барыш*, *благополучие* в значении ‘счастье’, *благословение* в значении ‘благодарность, хвала’; «разг. устар.» *ажитация*; «прост. устар.» *бессчастный*; «устар. и обл.» *батог*; «обл.» *благой* в значении ‘сумасбродный, взбалмошный’; «высок.» *бессмертие* в значении ‘неувядаемая посмертная слава’ и т. д.

С привлечением цитат из произведений А.Н. Островского толкуются в МАС и многие устойчивые выражения: *ни аза (в глаза) не знать, ни аза не знать (не понимать, не смыслить)*, *одному аллаху известно, бешеные деньги* и т. д. Пример: «**В аккурате** (прост.) – как следует. [Большов:] *Как сделаешь всё в аккурате, такой тебе, Сысой Псоич, магарыч поставлю, просто сказать, угоришь.* А. Островский, Свои люди – сочтемся!»

В нормативный словарь современного русского языка также вошла лексика, на которую обратил внимание А.Н. Островский, собирая материалы для Словаря русского народного языка, где он указывал значения, отличные от общеупотребительных. Многие слова, отражённые А.Н. Островским в Словаре, получили в МАС помету «обл.». Например, в Словаре А.Н. Островского толкуется видовая пара «*Имбть*. Ловить. *Изымать*. Поймать». В

МАС отражен возвратный глагол *иматься*: «Устар. и обл. Братся, схватываться. [Кочетов:] *Друг Василий, Не похвались: – Частехонько за бороду чужую Имаешься, как за свою, без спроса.* А. Островский, Комик XVII столетия». Глагол *кэчиться* также имеет в МАС помету «обл.»: «Усиленно просить о чем-л., беспокоить просьбами. *Девушка красная Просится, кучится Взнесть челобитьице.* А. Островский, Снегурочка». Такие слова, как *подзаборник, подход, шалопай*, лексикографически описанные А.Н. Островским в Словаре, сходно толкуются в МАС и имеют в нем помету «разг.»

В МАС также приведены цитаты из «Путешествия по Волге от истоков до Нижнего Новгорода», первые четыре главы которого были напечатаны в «Морском сборнике» (1859. № 2) по результатам этнографической экспедиции 1856–1857 годов. Цитаты используются в качестве иллюстраций для толкования ряда слов, например: *пара* в 5-м значении «Два существа, находящиеся, действующие вместе, объединенные чем-л. общим; двое, рассматриваемые как нечто целое. *Вечером на городском бульваре --- не редкость встретить пару, которая сидит обнявшись и ведет сладкие разговоры*»; *переезд* в 1-м значении «*Действие по глаг. переезжать (в 1 и 2 знач.). Когда проселочные дороги достаточно обсохли и переезд через ручьи и овраги сделался возможным, я решил ехать в страну болот и озер, к истокам Волги*»; *переправить* в 1-м значении «Перевезти, перевести (обычно через реку, а также через какое-л. труднопроходимое место). *Был один случай: кто-то захотел переправить корову за Волгу, корова, на середине реки, продала копытом лодку, и все потонули*»; *умыкание* как форма заключения брака путем похищения невесты: «*В Торжке еще до сей поры существует обычай умыканья невест. Считается особым молодежеством увезти невесту потихоньку, хотя это делается почти всегда с согласия родителей*» и др. Всего с привлечением цитат из «Путешествия по Волге от истоков до Нижнего Новгорода» А.Н. Островского толкуется в МАС 13 слов. Более чем в 70 словарных статьях МАС в толковании используются цитаты из писем А.Н. Островского.

Таким образом, цитаты из различных произведений А.Н. Островского приводятся в словарях современного русского литературного языка в качестве образцовых примеров использования того или иного слова в речи. Лексическое богатство, содержащееся в пьесах А.Н. Островского, его Словаре русского народного языка, «Путешествии по Волге от истоков до Нижнего Новгорода», переписке и других источниках, дает возможность изучать различные стороны русского национального языка.

Примечания

¹ *Ганцовская Н.С.* Язык драматургии Островского // А. Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 496.

² *Островский А.Н.* Словарь // Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. М., 1978. С. 463–522.

³ Далее цитируется по: Словарь русского языка: В 4 т. // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). [М.], 2005. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/0encyc.htm>

И.Н. ИСАКОВА

**Собственные имена
и другие номинации
персонажей в пьесе
А.Н. Островского
«Не в свои сани
не садись»**

В пьесе «Не в свои сани не садись» изображается патриархальный купеческий мир, который противопоставляется жизни дворян. Это отражается в системе персонажей, которая построена по принципу антитезы, что было сразу отмечено современной Островскому критикой. Добролюбов в статье «Темное царство» отмечал, что в пьесе: «на первый план выступает контраст умного, солидного Русакова и до-

брого, честного Бородкина – с жалким вертопрахом Вихоревым»¹. Одним из способов характеристики действующих лиц является выбор антропонимов и других номинаций персонажей, составляющих систему.

Драматург стремился связать семантику антропонимов с характерами персонажей. Этим принципом Островский руководствовался и в предшествующих пьесах («Свои люди – сочтемся!», «Бедная невеста»). В антропониме *Виктор Аркадьич Вихорев* каждый компонент раскрывает характер персонажа, намекает на его поступки. *Виктор* в переводе с латыни означает «победитель», *Аркадий* – житель *Аркадии, страны любви*. Имя-отчество указывает, что герой одерживает любовные победы. Герою легко влюбить в себя девушку, но довести дело до свадьбы и получить при этом приданое никак не получается. Объяснение неудач заключается в фамилии: *вихрь* – «внезапный и сильный круговой ветер, вздымающий пыль столбом»². Вихорев не любит ждать, долго добиваться желаемого, ему проще попытаться счастья в другом месте. Герой уверен: единственный способ поправить дела – женитьба на богатой невесте, а лучший путь под венец – побег и тайное венчание. Дуня далеко не первая, кого он пытается увести. Герой учитывает свои просчеты: с предыдущей невестой Вихорев пытался договориться, теперь он считает, что незачем тратить время и силы на уговоры, главное, чтобы девушка оказалась в его экипаже, т.е. он действует еще стремительнее, но все равно не достигает желаемого. И... продолжает действовать по той же схеме: круг замыкается. В то же время фамилия подчеркивает легкомысленность персонажа, у которого «ветер в голове».

Фамилия *Баранчевский* не является «говорящей» в полном смысле. Баран ассоциируется с глупостью, упрямством, сложно сказать, обладает ли персонаж этими чертами. Однако отрицательная коннотация, заключенная в фамилии, соотнесена с его неблагоприятным поступком: Баранчевский помогает Вихореву. Имя-отчество *Андрей Андреевич* (от др.-гр. *мужественный*)³, возможно, указывает, что он реализовался как мужчина: Баранчевский – чинов-

ник, он удачно женился, взял приданого «полтора ста тысяч», «имение купил, премиленькое, верстах в семи от города, душ 200, дом отделал великолепно образом», имеет лучший в городе экипаж. Баранчевский достигает того, к чему стремится Вихорев, неслучайно он называет его *великий человек! Счастливчик просто!*

Легкомысленному дворянину противопоставляются основательные купцы, живущие по традициям, о чем говорят, в частности их фамилии: *Русаков, Бородкин*. Фамилия пожилого купца, хотя и отсылает этимологически к слову *русый*, в употреблении сливается со словом *русский*, что отражается в словаре В.И. Даля: русак – «вообще русский человек»⁴, только второе значение отсылает к слову *русый*. Очевидно, что фамилию персонажа Островский соотносил именно со словом *русский*, о чем свидетельствует его комментарий для переводчика на немецкий язык. «Русаков – тип старого русского семьянина»⁵. Русское начало почувствовали в характере Русакова и современные Островскому критики⁶.

По мнению, В.Я. Лакшина прототипом Русакова был Алексей Семенович Кошеверов, внешность и характер которого отразились в образе немолодого купца: «В кружке приятелей Островского братьев Кошеверовых звали за глаза “русаками”. Отсюда, несомненно, и фамилия героя “Саней”»⁷. Оним *Бородкин* заставляет вспомнить о том, что на Руси традиционно носили бороды (что сохранялось в купеческой среде). Показательно, что фамилия звучит именно *Бородкин*, а не *Бородин*. Купец молод, у него, видимо, не окладистая борода, а маленькая бородка. Простые русские фамилии подчеркивают, что их носители хотят прожить обычную жизнь. Дворянам же Островский дает вычурные фамилии: *Вихорев* (ср. *Вихрев*), *Баранчевский* (ср. *Бараничев*), которые намекают, что герои хотят жить в столице, кутить, развлекаться, они способны совершить яркие, необычные поступки.

Некоторые фамилии *Русаков, Вихорев, Бородкин* обыгрываются в номинациях персонажей. Русакова Вихорев дважды называет *русским*, Вихорева Русаков – *ветрогоном*, Арина Федотовна отмечает, что Бородкин *с бородой*.

Семантика имен и отчеств персонажей намекает на черты их характера *Максим* (от лат. *величайший*)⁸ *Федотыч* (от др.-гр. *посвященный Богом*)⁹ – состоятельный купец, которого уважают в уездном городе Черемухине, живущий по Божьим заповедям. Слово *бог* он употребляет 11 раз, чаще, чем любой другой персонаж. Это же слово нередко звучит в речи Дунечки (9 раз) и Бородкина (5 раз), в чьих именах также присутствует религиозный аспект: *Евдокия* – др.-гр. *благоволение*¹⁰, *Иван* – др.-евр. *Божье благоволение*¹¹. Их имена одинаково переводятся, хотя и с разных языков. Так Островский подчеркивает, насколько похожи герои, однако Дунечка не сразу способна оценить Бородкина (имена восходят к разным языкам). Благоволение – это благосклонность, доброжелательное отношение. Бородкин не осуждает поступок Дуни, сочувствует ей, Дуня не держит зла на Вихорева. Русаков благоволит браку дочери и Бородкина. Очевидно, герои обретут подлинное счастье. Отчество Бородкина *Петрович* (др.-гр. *камень*)¹² указывает, что герой тверд в своих намерениях, умеет добиваться цели.

Говорящие антропонимы и у *Селиверста Потапыча Маломальского*, подчеркивающие необразованность, «дикость» персонажа: *Селиверст* (от лат. *лесной, дикий*)¹³, *Потап* (от др.-гр. *странник*)¹⁴. В сознании зрителя / читателя эти имена могли приобретать дополнительные значения. Отчество *Потапыч* напоминает о сказочном персонаже *Михайле Потапыче*, медведе, что перекликается с этимологией имени *Селиверст* (медведь живет в лесу), которое в свою очередь может вызвать ассоциацию со словом *верста*, соотносясь с этимологией отчества (странник проходит много верст). Маломальский грубый, невежественный, косноязычный. Фамилия персонажа также является говорящей: он произносит много слов, в которых содержится очень мало информации, собеседнику фактически приходится догадываться, что он имеет в виду.

Однако принцип говорящих имен выдерживается Островским не до конца: сестра Русакова носит имя *Арина* (*Ирина* – от др.-гр. *мир*)¹⁵, однако именно она сбивает

Дунечку с истинного пути и тем самым вносит разлад в семью. В то же время указание на противоположную черту также может рассматриваться как обыгрывание имени (от противного). Жена Маломальского Анна (др.-евр. *благодарить*¹⁶) устраивает свидания Вихорева с Дунечкой. Хотя объективно ее поступки едва не сломали жизнь девушки, сама Анна Антоновна уверена, что делала благое дело. Семантика отчества гораздо больше связана с характером: Антон – *вступающий в бой*¹⁷. Молодая женщина активно помогает Вихореву, открыто и резко ругает мужа.

Большое внимание уделял Островский *соответствию антропонима персонажа и его социального положения*. Имена Андрей, Виктор, Аркадий часто встречались среди дворян, купцы носят простые имена: Максим, Федот, Арина, Авдотья. Использование русифицированных форм имен (Евдокия-Авдотья и Ирина-Арина) – еще один способ подчеркнуть близость семьи Русакова к национальным традициям. На этом фоне выделяется Иван Петрович Бородин, имя и отчество которого нейтральные, встречались среди представителей всех сословий. Само сочетание Иван Петрович (а не, например, Иван Дмитрич) широко распространено в русской антропонимике. Островский наверняка чувствовал, что использование антропонима, характерного для представителей простой среды, будет делать персонажа комичным, а этого необходимо было избежать (ср., Самсон Силыч, Лазарь Елизарыч из пьесы «Свои люди – сочтемся!») Видимо, у драматурга было желание с помощью антропонима подчеркнуть принадлежность Русакова к купеческой среде и также избежать комизма. Имя Максим, не очень распространенное, могло быть не только у купцов, но и у дворян, отчество Федотыч возможно только в простой среде. Нейтральное редкое имя перетягивало на себя внимание (ср. Максим Федотыч – Иван Федотыч, Федот Максимыч). Итак, имя-отчество Русакова (в отличие от Бородина) указывают на его принадлежность к купеческой среде, что находит отражение в поступках героев. Если Бородин совершает исключительный для купца поступок,

женится на опозоренной девушке, то Русаков ведет себя в соответствии с патриархальной моралью. С помощью антропонимов Островский подчеркивает, что сознание Русакова более традиционное, чем сознание Бородкина.

Имя-отчество Маломальского *Селиверст Потапыч* возможное только в простой среде противопоставлено имени-отчеству его жены – *Анна Антоновна*, которое вполне могло быть и у представительницы дворянского сословия. Вряд ли случайно, что героиня считает мужа грубым, «необразованным» человеком, «мужиком».

Таким образом, в основе системы антропонимов пьесы «Не в свои сани не садись» лежит принцип антитезы. Антропонимы могут быть с разной, часто противоположной семантикой, или же указывать на принадлежность их носителей к разной социальной среде. Однако социальная обусловленность фактически не проявляется в типе антропонима (одночленном, двучленном, трехчленном). Трехчленные антропонимы у всех мужчин (за исключением слуги Степана) как у дворян, так и у купцов, даже трактирщика всегда используется только полная форма имени. Даже у лакея нет сокращенной или пренебрежительной формы имени, хотя в первой пьесе «Свои люди – сочтемся!» в списке действующих лиц назван *Тишка*. Возможно, это объясняется возрастом персонажа: Тишка – еще мальчик, Степан рассуждает как взрослый, трезво оценивает поведение своего господина, кроме того, Тишка прислуживает купцу, Степан – дворянину. У всех женщин обозначены только имена и отчества, фамилии восстанавливаются из контекста, поскольку назван либо отец, либо брат, либо муж каждой из них.

Важен был для Островского и фонетический облик антропонимов. В именах слышатся аллитерации: *Виктор Аркадьич Вихорев*, *Максим Федотыч Русаков*, *Иван Петрович Бо[а]род[т]кин*, *Андрей Андреич Баранчевский*, *Анна Антоновна*. Это придает именам выразительность, делает их запоминающимися. Во многих фигурирует звук [р], один из самых громких, обращающих на себя внимание. Повторение

конкретного звука сложно связать с характером персонажа, за исключением, пожалуй, Вихорева. Ударный слог [ви] звучит пронзительно, ассоциируясь с порывистым ветром. Имя и фамилия перекликаются: *Виктор Вихорев*, одинаковые или близкие звуки идут в одной последовательности, возникает ощущение круга, что усиливает ассоциацию с вихрем.

Противопоставление дворян и купцов ярко выражено также в *системе обращений и других номинаций* персонажей. Русаков называет дочь *Дунюшкой*, Бородкина *Иванушкой*, используя уменьшительно-ласкательный суффикс – ушк-, характерный для народной речи (других ласковых обращений по имени нет). Форма *Иванушка*, звучащая 17 раз, вызывает у зрителя / читателя ассоциацию со сказочным персонажем, который, пройдя через различные испытания, получает в жены Василису Прекрасную. *Дунюшкой* называет девушку и Арина Федотовна. Хотя она жила в Москве, считает себя образованной, «дамой», в действительности она мало отличается от своего брата. Ласковое обращение Вихорева к Баранчевскому *Андрюша* нейтрально и вовсе не указывает на теплоту отношений, поскольку соседствует с обращением по фамилии, это способ воздействия на старого приятеля, о чем свидетельствует контекст употребления: Вихорев жалуется, что ему нечем расплатиться с долгами.

Русаков и Арина Федотовна обращаются друг к другу: *братец, сестрица (сестра)*. Эти же номинации фигурируют и в разговорах с другими героями, по имени персонажи ни разу не называют друг друга. Так подчеркивается, насколько они ценят родственные отношения, что характерно для патриархального уклада. Атмосфера патриархальности создается также за счет употребления народных номинаций *братец, сестрица* (вместо *брат, сестра*). Обращения *брат, братец* фигурируют также в речах Вихорева и Баранчевского, но наполняются иным содержанием: это фамильярное обращение к другу (наряду с обращениями по имени и фамилии) и ироничное к половому. Арина Федотовна также может употреблять эту номинацию как фамильярно-ироничную, например, по отношению к Бородкину.

Русаков и Маломальский обращаются друг к другу только *сват*, *брат*. Сложно сказать, являются они родственниками, хотя обращение *сват* в народной среде обычно предполагает родство. В любом случае номинация указывает на теплые, дружеские отношения между персонажами. Обращение *брат* также, вероятно, является знаком теплоты отношений. Если Бородкина Русаков может ласково назвать *Иванушкой*, то такая форма неуместна по отношению к Маломальскому, обращение по имени-отчеству, скорее всего, воспринимается как холодно-официальное. У Русакова есть сильная потребность выразить свое отношение к тому или иному персонажу. Вихорева он ни разу не называет ни по имени, ни по фамилии, используя номинации *барин*, *ветрогон*, *враг мой*, *проходилец*, *тот*. Указательное местоимение особенно выразительно: Русаков ненавидит и одновременно презирает Вихорева.

Прощаясь с Дуней, Бородкин употребляет конструкцию, характерную для фольклора: «Помни, Дуня, как любил тебя *Ваня Бородкин*» (Курсив мой. – *И.И.*). Он говорит о себе в третьем лице, называя по имени и фамилии (такой прием будет встречаться и в последующих пьесах, в частности «Бедность не порок»). Это своего рода официальная номинация, ведь теперь они с Дунечкой – чужие люди, в которой однако просматривается намек на прежние отношения, неслучайно вместо полного имени используется ласковое, ведь именно так героиня обычно к нему обращается. Форма *Авдотья Максимовна* звучит обычно в разговоре с Русаковым, но в конце становится обращением. И это знак теплоты и глубокой симпатии, Бородкин подчеркивает: несмотря ни на что девушка заслуживает уважения. Обращение *Дуня* в этой ситуации звучало бы фамильярно-пренебрежительно. Девушка обращается к Бородкину также по имени-отчеству: в нем одном она видит опору, ведь даже отец осуждает ее.

Связь купцов с национальной культурой ярко проявляется в употреблении слова *русский*. Русаков, характеризуя Дунечку, отмечает, что «душа у ней русская», он хочет, чтобы ее будущий муж понимал это и ценил. Как замеча-

ет Островский в ремарках, Дунечка поет *русскую* песню, Бородкин «берет несколько аккордов и поет русские мотивы», так подчеркивается духовное родство персонажей. Если Бородкин русский в душе, то Вихорев, очевидно, нет. Герой прекрасно понимает, насколько близки купцы к народным традициям, поэтому считает необходимым всячески подчеркивать, что он – носитель русской культуры. В разговоре с Русаковым слово *русский* звучит 4 раза (это больше половины всех словоупотреблений в пьесе), причем в первой реплике, где Вихорев начинает рассказывать о себе, трижды (!). Намеренно частое использование слова свидетельствует о том, что персонаж не искренен. Фраза «я, знаете ли, *человек русский*» звучит очень странно, ведь только что Вихорев сказал: «сколько я заметил, уж такой обычай у русского народа – потчевать», значит, он себя не относит к русскому народу. Уходя, Вихорев так выражает свое раздражение и одновременно оскорбляет Русакова: «Таков уж, видно, *русский человек* – ему только бы поставить на своем; из одного упрямства он не подорожит счастьем дочери...» Это уместно в устах иностранца (европейца). Островский хотел это подчеркнуть и «первоначально назвал [Вихорева] Ганцем или Вольфовым». «“Немецкая” фамилия должна была намекнуть на то, что вся эта “военщина” – порождение гатчинского фрунта и гвардейского лоска, стало быть, не родное, не русское»¹⁸. Разговаривая друг с другом, Вихорев и Русаков используют обращения разного типа. Вихорев обращается по имени-отчеству (как это принято в светском обществе), Русаков называет собеседника *батюшкой*, затем *отцом* (что характерно для народа). Вначале используется более теплое (и более частое) обращение *батюшка*: Русаков показывает свое расположение к собеседнику (пусть даже только из вежливости). В процессе беседы нарастает его раздражение, которое выражается в частности в смене обращения на более холодное.

Европейское начало в характере Вихорева, вероятно, чувствуют и другие, в частности половой, когда объясняет ему, что из себя представляет Бородкин:

Вихорев. Что, он богат, хорош собою, образован?..

Половой. Как есть из *русских-с*.

Так можно было бы ответить иностранцу. Номинации *европеец* нет, она появится в последующих пьесах, но здесь, очевидно, подразумевается.

Проблема образования и воспитания обсуждается почти всеми персонажами. Жена Маломальского так комментирует пьянство и грубость своего мужа: *необразованность моя, мужик*. Себя она, видимо, считает образованной, в разговоре с Вихоревым старается не ударить в грязь лицом, использует иноязычное слово *амур*, Дунечку называет *ваш предмет*, не замечая, насколько комично звучит эта номинация. Анна Антоновна – мещанка, с восхищением смотрящая на дворянина. Наличие образования, хороших манер обязательно для светского человека, кем является Вихорев, во всяком случае персонажи так его воспринимают и противопоставляют ему Бородкина, обычного провинциального купца. Это отражается в системах номинаций персонажей, особенно в речи Арины Федотовны. Вихорева она называет *человек с понятием, человек столичный, благородный, образованный; такой политичный кавалер, что и в Москве-то на редкость*. Очевидно, упустить *такого жениха* никак нельзя. Однако героиня во многом выдает желаемое за действительное.

Называя Вихорева *политичным кавалером*, Арина Федотовна, видимо, хочет сказать, что он умеет вести беседу, но его разговор с Русаковым свидетельствует об обратном. Вихорев глубоко презирает купцов, считает их людьми второго сорта, что ярко проявляется в используемых им номинациях: *борода, мужик* (о Русакове), *дура ужаснейшая! Дура a la lettre, куш порядочный* (о девушке, к которой сватался в Москве, имя ее остается неизвестным). Дунечку он также называет *дурой*, подчеркивает, что она *не маленькая*, должна понимать, что дворянин может жениться на купчихе только ради денег. Ее же влюбленность он воспринимает лишь как желание стать *барыней*, т.е. Вихорев считает, что в основе человеческих симпатий лежат товар-

но-денежные отношения. Показательно признание героя: «А она *даже очень недурна* и, как кажется, *такая простенькая девушка*. А уж как влюблена, ужас! *Тысяч сто* взять к ней в придачу, да и довольно. Конечно, с *такой женой* нельзя в столицу показаться, а в уезде ничего, жили бы припеваючи». Складывается ощущение, что он только сейчас рассмотрел Дунечку, *тысяч сто* это фактически часть невесты. О меркантильности Вихорева свидетельствует номинация предыдущей невесты *куш порядочный*, девушка перестает быть в его глазах человеком. Обращение к Дунечке *душа моя* обесценивается: Вихорев должен убедительно разыграть влюбленность. Герой нисколько не думает о чувствах девушки, когда насильно увозит ее, не стесняясь, высказывает свое отношение к Русакову: «Я знаю, что старики упрямы; нынче он согласен, а завтра, пожалуй, заупрямится, *как лошадь*»¹⁹; «Давеча он на меня зарычал, *как медведь*!». Русаков при желании может произвести впечатление «*политичного кавалера*», но надолго его не хватит.

Русаков, Арина Федотовна и Анна Антоновна отмечают одну и ту же черту в характере Вихорева, но интерпретируют ее по-разному: *проходимец, ловкий*. Русаков уверен, что дворянин ищет богатую невесту, женщинам хочется думать, что Вихорев испытывает страстную любовь. Арина Федотовна, видимо, мечтала о том, чтобы ее увезли, поскольку говорит Дунечке, что «смолоду поудалей была». «Удаль» героини осмыслиется Русаковым (и автором) как разрушение семьи, о чем говорит сам купец: «тебя нельзя пустить в хорошую семью: ты *яд и соблазн!*». Ее влияние на Дуню негативно. Бородкина Арина Федотовна презирает: *и с бородой, и необразованный; мужик; мразь какая-то; невежа; как есть деревня*. У него нет внешнего лоска, он не умеет производить впечатление, то же самое, вероятно, имеет в виду и Русаков, говоря о *дешевеньких женихах*, подходящих для Дуни. Однако называть его *невежей*, а тем более *мразью* неправильно: он старается не реагировать на оскорбления Арины Федотовны, уважает чувства Дуни. Эти номинации, напротив, применимы к Вихореву. Дуня

противопоставляет Бородину Вихорева как *красивого, умного, ласкового*, значит тот *некрасивый, неумный, неласковый*. Если первую характеристику нельзя проверить, то две другие явно необъективны. Вряд ли бы глупый человек смог самостоятельно вести дела и преумножить свое состояние. Насколько умен Вихорев, сложно сказать, но его рассуждения об экономике смешны, нелепы. Герой поначалу мог вежливо и даже ласково разговаривать с Дунечкой, но в целом он выражается резко и грубо. Ласковым оказывается Бородин, единственный, кто остается нежным и внимательным к Дуне. Ни одной «мужицкой» выходки Бородин себе не позволяет, тогда как поведение Вихорева свидетельствует о желании во что бы ни стало настоять на своем, что, по его собственным словам – яркий пример поведения *мужика*.

Русаков тоже противопоставляет Вихорева и Бородину. Если один *ветрогон, проходимец*, то другой *степенный человек*. Хотя эта номинация не используется прямо по отношению к Бородину, контекст ее употребления позволяет отнести ее к этому персонажу. «Ах, Дунюшка, кабы я знал, что он *степенный человек*, да что он тебя любит, я б тебя сейчас за него отдал, и разговаривать бы не стал», – говорит Русаков о Вихореве, значит, в Бородине, которого он видит хорошим женихом для Дунечки, есть эти качества.

Итак, в основе системы антропонимов пьесы «Не в свои сани не садись» лежит антитеза: дворяне – купцы, которая выдержана и в системе номинаций персонажей. При этом благодаря цепочкам номинаций противопоставление разворачивается, конкретизируется. С дворянами связывается представление об образовании (однако в чем оно состоит, неизвестно), столичной жизни, купцы – простые, провинциальные, «деревенские» люди, сохранившие связь с русской культурой. Наиболее ярко антитеза проявляется в системах номинаций Вихорева и Бородина. Однако нередко качества, которые женщины приписывают Вихореву, есть у Бородина и наоборот. Таким образом, за внешней народностью и грубоватостью Бородина скрывается внутреннее благородство и возвышенность, а за хорошими манерами Вихорева – холодный расчет и жестокость.

Примечания

¹ *Добролюбов Н.А.* Темное царство // Добролюбов Н.А. Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. М., 1970. С. 78.

² *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Спб., 1996. Т. I. С. 209.

³ *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. М., 2005. С. 52.

⁴ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С. 114.

⁵ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 14. С. 36.

⁶ Подробнее о полемике вокруг пьесы и характеров Русакова и Бородкина см.: *Дружинин А.В.* Сочинения А. Островского. Два тома. Спб., 1859. // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 416–419.

⁷ *Лакин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1982. С. 232.

⁸ *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. С. 94.

⁹ Там же. С. 276.

¹⁰ Там же. С. 121.

¹¹ Там же. С. 144.

¹² Там же. С. 225.

¹³ Там же. С. 255.

¹⁴ *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. М., 1991. С. 1038. В ономастических словарях часто отмечается, что точная этимология неизвестна.

¹⁵ *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. С. 152.

¹⁶ Там же. С. 54.

¹⁷ Там же. С. 55.

¹⁸ *Лакин В.Я.* Александр Николаевич Островский. С. 231.

¹⁹ Сравнение Русакова с лошастью очередной раз подчеркивает оторванность Вихорева от национальной традиции. В сознании русского человека упрямото символизирует осел, лошадь – трудолюбие и смирение.

Е.В. ЦВЕТКОВА

**Топонимы в пьесе
А.Н. Островского
«Грех да беда
на кого не живет»**

Топонимы в произведениях А.Н. Островского – это не просто географические наименования, выполняющие назывную функцию, выступающие в роли координат. Для драматурга, тщательно отбирающего лексический материал, любое слово, в том числе и топоним, являлось значимым. Каждое его слово взвешенно, подчинено определенной цели, общей идее произведения («У меня нет не только ни одного характера или положения, но нет и ни одной фразы, которая бы строго не вытекала из идеи»¹), имеет «художественный расчет»; «насыщено действием, движет его»².

Топонимическая система юбилейной пьесы А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» (1862), состоящая, по сравнению со многими топонимическими системами других пьес, из небольшого количества топонимических единиц, представлена как собственно топонимами, так и микротопонимами.

Собственно топонимов в пьесе всего два: город *Петербург* (название из реальной жизни) – макротопоним и усадьба *Заветное* (название и реальное, поскольку встречается во многих топонимических системах, и одновременно вымышленное характеризующее) – наименование, которое с учетом определенной ограниченности его известности можно отнести и к разряду микротопонимов.

Функционирование данных топонимов, а также имеющих в произведении географических терминов, которые способны выполнять их роль, в зависимости от того, кто их произносит, с какой целью они звучат в авторских ремарках или в речи героев.

Топоним *Петербург* является наиболее употребительным в пьесе названием. В речи героев он звучит по-разному, раскрываясь и наполняясь различными смыслами. Это город, в котором живет (и живет в развлечениях, грехе) Бабаев:

Карп. Нет, мы больше в *Петербурге*; а теперь в деревню на лето для благоустройства приехали (253)³.

Карп. Ишь ты, что выдумал! Интрижка! Повадился больно! Все у него интрижки на уме! Балованный был сынок у маменьки! И воспитывался-то все с барышнями да в девичьей, вот его теперь и тянет. Живу я теперича с ним в *Петербурге*, каких только я делов навиделся! Грех один! (256)

Это настолько известный, значительный город, что и люди в нем способны стать более значительными, важными, гордыми; знакомством с ними, как считает Жмигулина, можно гордиться перед окружающими: «Может быть, и Валентин Павлыч стал довольно горд в *Петербурге* и не захочет меня видеть! А мне ужась как хочется доказать в здешнем городе, какое мы знакомство имеем» (257).

Это большой, столичный город, на который равняются. Там другой мир:

Жмигулина. Ах, Таня, мы и забыли, что в *Петербурге* совсем другой вкус (279).

Зайчиха. Что, сам-то спит, что ли?

Карп. Не знаю. Да нет, он этой привычки не имеет. Опять же и время не то. Ты как думаешь? Ведь еще теперь в *Петербурге* не обедали, еще утро.

Зайчиха. Ишь ты! Ах, батюшки!

Карп. Вот иногда зимой уж и смеркнется давно, и огонь везде зажгли, а всё утро считается.

Зайчиха. Ну да что мудреного! Город большой, столичный, не то что у нас. (283 – 284).

Петербург – это особое место по сравнению с уездным, маленьким, городом:

Бабаев. Но что же я, мой милый, буду делать четыре дня? Ведь это ужасно!

Шишгалева. Извольте, сударь, полюбопытствовать, наш город посмотреть.

Карп. А что его смотреть-то! Что за невидаль такая! Ты как скажешь: *Петербург*-то хуже вашего города аль нет? (254).

Жмигулина. Да. Он теперь скоро в *Петербург* поедет; хорошее мнение он об нас туда повезет (281).

Из двенадцати употреблений в пьесе топонима *Петербург* бо́льшая часть принадлежит Карпу (четыре раза): именно с его помощью даются сведения о жизни, главным образом петербургской, Бабаева. Всего на одно употребление меньше звучит данный топоним в речи Жмигулиной, которая, не задумываясь о последствиях, активно вмешивается в жизнь сестры, чтобы достигнуть своих целей. Сам Бабаев говорит о *Петербурге* дважды: в разговоре с Жмигулиной, когда та напоминает ему о жизни в усадьбе Заветное при его матери и когда убеждает Краснову в том, что не забыл там о ней: «Ну да как же, как же! Ведь это так недавно было: года три, не больше, как я уехал в *Петербург*» (258). «Уверяю вас, что, как только вырвался из *Петербурга* в деревню, я постоянно искал случая побывать в городе и непременно найти вас» (266).

По одному разу произносят наименование *Петербург* Краснов, желающий скорейшего отъезда Бабаева из их города: «Непрошенный гость хуже татарина. На что он нам? Какая от него польза? Помощи его я не приму, потому мы сами не нищие. Ну, значит, и проваливай! Поезжай себе в *Петербург*. И любезное дело!» (281), и Краснова, готовая, как она говорит, быть рядом с Бабаевым где угодно – и Петербурге, и в деревне: «Эх, право, как это так сделалось! Ведь вот кабы по душе-то судить: ты в деревню – и я в деревню, ты в *Петербург* – и я за тобой» (307). Для них Петербург имеет меньшую значимость, чем, например, для Карпа (по его обязанностям при хозяине) или Жмигулиной (по ее стремлению вырваться в желаемый образ жизни).

Заветное – усадьба помещиков Бабаевых:

З а й ч и х а . <...> А что я у тебя спрошу: не сынок ли твой барин-то покойной енеральше Бабаевой, Софье Павловне?

К а р п . Он самый и есть.

З а й ч и х а . У них усадьба-то *Заветным* прозывается?

К а р п . *Заветным* (253).

Однако это не просто помещичья усадьба. Не случайным является и «говорящее» название, выбранное для нее драматургом, поскольку она для отдельных героев произве-

деня «рай земной», заветное место, где им когда-то было хорошо, мечта. Об этом говорит Жмигулина в разговоре с Бабаевым, встречей с которым хочет доказать в городе, какое они с сестрой знакомство имеют: «Какая жизнь, помилуйте! В бедности, между такого народа, который без понятия. Это не то, что, бывало, у вашей мамыши в *Заветном*! Просто был рай земной! Ваша мамаша были самая добрейшая дама и любили, чтоб у них было всем весело. Барышень всегда было в доме много, а также и кавалеров; с утра до ночи разные игры были. Даже горничных, бывало, заставляли с нами в горелки и в другие игры играть, а сами смотрят на нас да радуются» (258).

Это и сад, и аллеи, в том числе липовая аллея, и пруды, и терраса, и беседки. Так вспоминают о жизни в *Заветном* Бабаев, желающий весело провести время, пока оформляется его дело в суде (не случайно хорошо знающий его Карп говорит: «Уж не соследил ли он тут добычку себе! Недаром он по городу-то ходит! У него манера-то известная: ходит-ходит мимо окон-то, да и призрит глазом на какую-нибудь брунетку» (284)), и Краснова, томящаяся в браке с нелюбимым ей человеком и желающая вырваться из неприятной ей жизни, веря в силу прежних чувств, но при этом не задумывающаяся о том, что чувства-то есть только у нее:

Бабаев. Однако вы, Татьяна Даниловна, переменились.

Краснова. Я переменилась? Ей Богу, нет! Нисколько. Что вы меня обижаете?

Бабаев. Помните, в *Заветном*, Татьяна Даниловна?

Краснова. Что же такое? Я все помню.

Бабаев. Помните сад? Помните липовую аллею? Помните, как мы после ужина, когда маменька уснет, на террасе сиживали? А помните тоненькую ленточку? (268).

Бабаев. Уж будто? А что если я увезу тебя в деревню?

Краснова. В какую? Куда?

Бабаев. Туда, в свою. Там все так же, как было при маменьке: те же аллеи, пруды, беседки; все тебе знакомое, все будет напоминать прошлое. Ты бы у меня хозяйничала (285).

Однако, как видим, здесь *Заветное* называют и просто деревней, как и чаще в целом в произведении: «В *деревне*, что ль, живете?» Зайчиха в разговоре с Карпом (253); «Если эту мысль развить, конечно, на досуге, в *деревне*, может выйти маленькая повесть или даже комедия вроде Альфред Мюссе. Только ведь не сыграют. Такие вещи нужно играть тонко, очень тонко; тут главное – букет» – Бабаев «среди хорошего ландшафта, так сказать наедине с природой» (266); «Я хочу совсем переехать в *деревню*; тогда мы будем жить недалеко друг от друга» – Бабаев Красновой (268); «А в *деревню* поедешь со мной?» – Бабаев Красновой (288) и т. д.

И это не случайно: это уже не то же самое заветное *Заветное*, да и прошлое не вернуть. В русском литературном языке слово «заветный» означает ‘особенно ценимый, оберегаемый, свято хранимый’, ‘самый дорогой для кого-либо, задушевный’⁴. По материалам Словаря В.И. Даля, «заветный» ‘к завету относящийся, завещанный, переданный или хранимый по завету, заповедный, зарочный, обетный; задушевный, тайный, свято хранимый’; завет ‘все, что завещано, свято наказано, заповедано; зарок, обет, обещанье, договор, условие и основанный на нем союз’⁵. В говорах имеется также значение ‘желаемый; то, о чем мечтают’. На наш взгляд, именно это народное, более широкое, значение вкладывал в название усадьбы А.Н. Островский.

Уездный город, как определяется место действия, в пьесе дается без конкретного названия («Действие происходит в уездном городе» – 252), что является одним из подтверждений типичности происходящих в нем событий.

Именно географический термин *город*, в том числе и в качестве микропонима, является наиболее частотным в пьесе. Это и город, в котором происходит действие, чаще, и Петербург, и ближайший город, и город вообще: «Город большой, столичный, не то, что у нас» Зайчиха (284); «Я его давеча признала. Еще маленького видала: с маменькой в город ездил, и ко мне заезжали» Зайчиха о Бабаеве (253); «Теперь всех убоготворила. Минут через пять весь город знать будет» Зайчиха, сообщившая сведения о Ба-

баеве любопытному народу (253); «Она здесь в городе, замужем» Жмигулина о сестре Бабаеву (258); «Знаете что? Я хочу совсем переехать в деревню; тогда мы будем жить недалеко друг от друга. Я готов даже в город переехать, только бы вы...» (268); «Уверяю вас, что, как только вырвался из Петербурга в деревню, я постоянно искал случая побывать в городе и непременно найти вас» Бабаев Красновой (266) и т. д. Дается он в основном в противопоставлении к географическому термину деревня, который в отдельных случаях выполняет функции микропонима. Уездный город соответственно также противопоставляется Петербургу.

В роли микропонимов (названий, находящихся в промежуточном положении между апеллятивной и проприальной лексикой) могут выступать, а в определенных случаях практически выступают и термины *река, берег, мост, суд, сад, лавка, трактир, гостиница* и т. д., а также предложно-падежные наименования: берег подле Зайчихи («На берегу, дедушка, подле Зайчихи» – 265), и за рекой («С часок места побуду, а то надоть за реку сходить, деньги получить» – 295). Предлогом в таких наименованиях, как правило, выражаются пространственные соотношения объектов. Это так называемые ориентированные наименования – словообразовательный класс, который отличается продуктивностью в микропонимии любого топонимического пространства. Неофициальные названия указанных типов представляют значимые для героев места.

Читая пьесу, мы слышим живую народную речь, со всеми особенностями народного употребления географических названий. Функционирование топонимов в произведении отражает некоторые особенности топонимии, в частности микропонимии, костромского края, особенности лексико-семантической системы костромских говоров. Например, наличие наименований в виде предложно-падежных конструкций, а также микропонимов, образованных лексико-семантическим способом от соответствующих апеллятивов, в основном географических терминов; ближайший город именуется просто городом, усадьба – деревней и т. д. Благодаря этому создается картина реального мира.

Роль топонимов в произведении, как части его лексической системы, не ограничивается выполнением ими указательной, локальной функции. Географические названия определяют местоположение называемых объектов, а также способны каким-либо образом характеризовать их. В речи героев топонимы не только именуют конкретные объекты, но и приобретают дополнительные смыслы. Являясь частью лексико-семантической системы произведения, они в то же время отражают и ее особенности.

Примечания

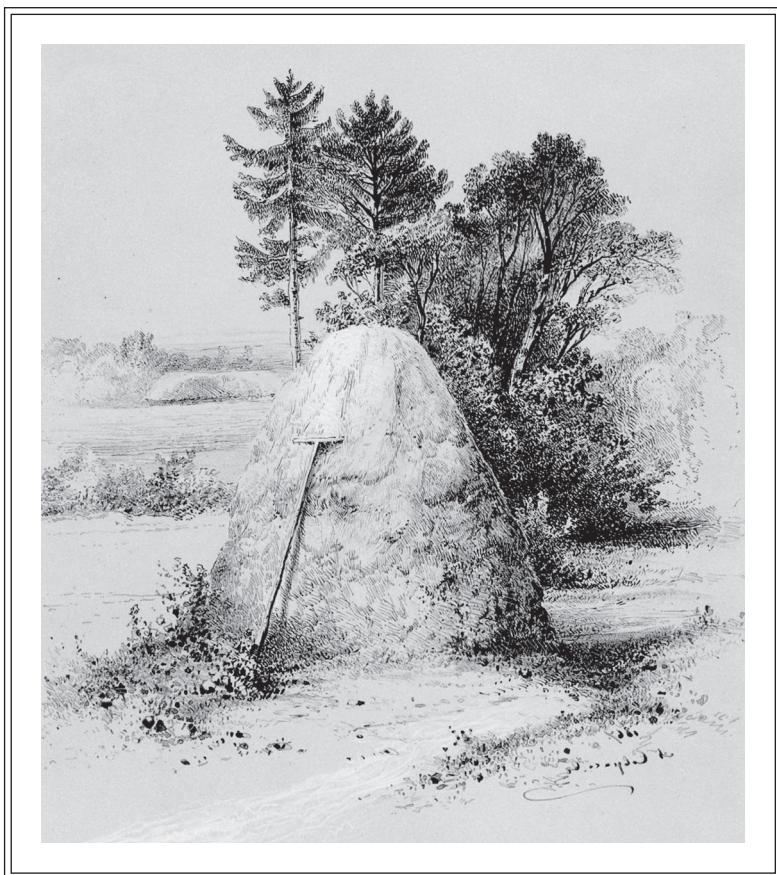
¹ *Холодов Е.Г.* Язык драмы. Экскурс в творческую лабораторию А.Н. Островского. М.: Искусство, 1978. С. 11.

² *Ревякин А.И.* Искусство драматургии А.Н. Островского. М.: Просвещение, 1974. С. 263.

³ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. / Под общей ред. Г.И. Владыкина, А.И. Ревякина. В.А. Филиппова. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. С. 252 – 315. Далее цитаты из пьесы А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» даются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

⁴ Большой толковый словарь русского языка. / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2000. С. 313.

⁵ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А – З. СПб.: ООО «Диамант», ООО «Золотой век», 1999. С. 565.



ЭССЕ НА ТЕМЫ ОСТРОВЕКОГО



Почему язык хорош? Потому что это творение, а не сочинение.

Александр Островский

П.Б. КОРНИЛОВ

**Гендерные войны:
ключевой аспект пьесы
А.Н. Островского
«Красавец-мужчина»**

Пьеса «Красавец-мужчина» не числится в ряду наиболее известных и популярных произведений драматурга. Общепризнанные шедевры А.Н. Островского отодвинули ее в тень. Тем не менее, при жизни драматурга пьеса, задуманная летом 1882 года в Щелькове и опубликованная в первом номере журнала «Отечественные записки» за 1883 год, вызвала достаточно большой резонанс. Современники Островского отнеслись к ней неоднозначно, что не помешало пьесе быть удостоенной престижной Грибоедовской премии за 1883 год. Сюжет пьесы достаточно динамичен, почти авантюрен: классический альфонс, красавец Аполлон Окоемов проматывает немалое состояние жены Зои, готов сблизиться с другими богатыми женщинами, чтобы в результате изворотливых циничных поступков, расставшись с женой, повторить наработанный маневр по извлечению денег у новой жертвы. Однако Островский не был бы гениальным драматургом, создавая произведения с «текстом», пусть и блестящим, но одномерным. Пьеса содержит глубинный подтекст, и он не имеет ничего общего с расчетами в человеческих делах. Речь идет о страсти и о величине, и, скажем так, качестве любовного влечения женщины к мужчине. И всегда это оказывается страсть к физически красивому мужчине. Как говорит Сосипатра, «ну, начинается война, война с красавцами». Влекомые к «красавцу-мужчине» женщины остаются с разбитым сердцем, растоптанным чувством собственного достоинства и порушенным материальным состоянием, но несколько о том не жалеют. Олешунин, влюбленный в Зою «некрасивый» мужчина, замечает: «Только от этих красавцев женщины часто страдают». Ему отвечает Аполлинария, «пожилая дама», воспитательница Зои: «От такого мужа и страдать есть счастье; а с немилым вся жизнь

есть непрерывное страдание. Зато, когда видишь, как все женщины завидуют тебе, как зеленеют от злости, – вот и торжествуешь, вот все страдания и все горе забыто».

Путем драматического действия Островский (как и Достоевский, но на своем материале) поднял важнейшую философского оттенка проблему красоты, раскрываемой с помощью извечного любовного противостояния полов. По Островскому, мир, в буквальном смысле, спасет красота: женщины влюбляются в красивых мужчин, рождаются красивые дети, тем самым, мир в его прекрасном человеческом смысле продолжает быть. Если говорить буквально – красота спасает человечество от вымирания.

А п о л л и н а р и я . И я делала из нее (Зои. – П.К.) идеал женщины, я образовала и воспитала ее именно в тех понятиях, которые нужны для женского счастья.

О л е ш у н и н . Любопытно, что это за понятия.

А п о л л и н а р и я . Да уж, конечно, не ваша философия. Теперь на нее мода прошла. Теперь нужен простой натуральный ум.

Островский биологизирует духовную проблематику, что, впрочем, он впервые гениально сделал еще в «Снегурочке», где вся коллизия весенней сказки связана с извечным круговоротом времен года, определяющим биологическое существование всех земных существ, людей в том числе.

Безусловно, необходимо учитывать, что Островский написал комедию, а не драму идей. Однако в том и заключается величие драматурга, что даже будто бы проходная пьеса, рассчитанная на успех у публики (и, кстати, его получившая), несет в себе идейно-философскую начинку, касается базовых проблем и вопросов бытия.

В пьесе Островский сталкивает друг с другом разные воззрения на красоту, распределив их по половому признаку. Почти все персонажи-мужчины относятся к мужской красоте утилитарно: если она есть, то ею надо пользоваться. Задуматься по этому поводу дано Федору Петровичу Олешунину, «молодому человеку среднего состояния», как характеризует его в ремарке Островский. Являясь человеком

одного типа с Карандышевым из «Бесприданницы», только без его надрыва и человеческой измелеченности, Олешунин пытается противопоставить апофеозу телесности возвышенные «платонические» воззрения. Он единственный говорит о «внутренних достоинствах» мужчины, которые должна брать в расчет каждая женщина.

Я не люблю хвалить себя, я хочу только, чтоб мне отдавали справедливость. Я скажу вам откровенно... я читал жизнеописание Плутарха... Для меня очень странно, за что эти люди считаются великими. Я все эти черты в себе нахожу, только мне нет случая их выказать.

Серьезный человек, мужчина, по определению не может о себе так говорить. Безусловно, Островского не упрекнешь в культивировании хотя бы тени «безнравственности». Дело обстоит ровным счетом наоборот. Тем не менее, драматург возвышается над разными мировоззрениями и, обрисовав их, сталкивает друг с другом ради истины, которая как всегда лежит где-то посередине.

В войне полов, воспроизведенной в «Красавце-мужчине», обращает на себя замечательный факт: ни разу женщина не выставляется в невыгодном свете. Островский изображает своих героинь как сильных личностей, которые готовы идти до конца, доверяясь своей всепоглощающей, часто губительной страсти. Примечательно, что Островский принципиально не вводил в свои пьесы сильного, уверенного в себе, порядочного и достойного образа мужчины. Пьеса «Красавец-мужчина» не стала в этом отношении исключением. Отчаянное положение Зои спасает Наум Федотыч Лотохин, «богатый барин», «пожилой», как замечает в ремарке драматург. Это единственный безусловно положительный персонаж в комедии. Но Лотохин лишен витальной силы, он действует на правах доброго ангела Зои, лишь немного демонстрируя свою силу. Лотохин отводит от главной героини тяжкий удар судьбы. Настоящий вершитель судеб, он статичен и более близок к человеческому воплощению доброго религиозного начала, чем к живому, сотканному из противоречий человеку. Остальные муж-

ские персонажи ничем не примечательны, они имеют свои пороки и слабости, они – обыкновенные люди.

Островский выступает едва ли не первым российским писателем-феминистом, показывающим порабощенность женщины мужчиной, причем, не столько бытовую, сколько духовную. И здесь пафос статьи Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве» не кажется неуместным. Но путь женщины к подлинной свободе не так прост и однозначен. Беря на себя ответственность за свою судьбу, женщины в пьесе «Красавец-мужчина» руководствуются критерием красоты, скорее биологического порядка. Наряду с Зоей в Окоемова серьезно влюблена «молодая вдова» Сусанна Сергеевна Лундышева. Ничего не зная об Окоемове, о его семейном положении, она влюбилась в него в Москве и, как Зоя, готова положить к ногам любимого все свое состояние. А Зоя настолько страстно любит Окоемова, что ради удержания собственного мужа идет на трагикомический разрыв с ним, составляющий существо фабулы пьесы. Если бы замысел Окоемова воплотился в жизнь, Зоя, достаточно преуспевающая женщина, живущая на доход от своего имения, осталась бы с долгами мужа, на уплату которых пошло бы имение, и лишилась бы обожаемого супруга: красавец-мужчина составил бы «счастье» другой женщины.

Островский придает красоте экзистенциальные очертания Свободы и Смерти. Женщины в пьесах Островского добиваются свободы, получив ее, отдаются красоте, и в финале погибают или оказываются на краю гибели. Это, в первую очередь, имеет отношение к главным героиням выдающейся триады «Гроза»–«Снегурочка»–«Бесприданница». Если следовать сюжету, Катерина расплачивается за «преступный» адюльтер – любовь к Борису. Снегурочка, получив на кратчайшее время груз человеческих страстей, исчезает в ярком солнечном луче. Лариса, любящая «красивого» Паратова, гибнет от руки «некрасивого» Карандышева. В «Красавце-мужчине» по закону комического жанра Островский не допустил разоренья, нищеты и гибели Зои, но миморный и, надо сказать, закономерный для Островского

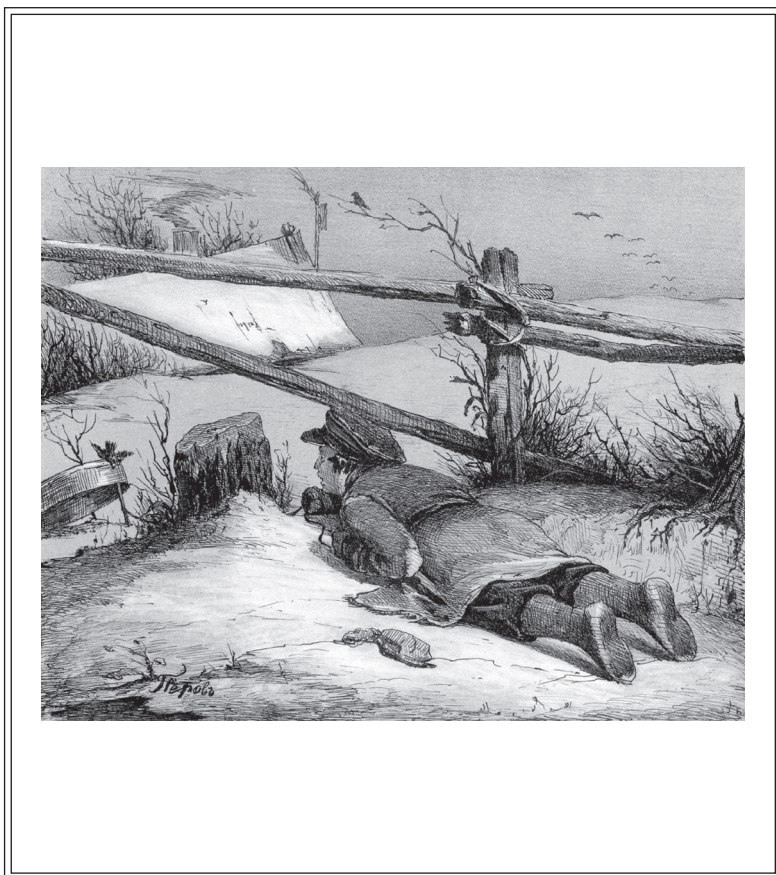
финал просматривается вполне отчетливо. Красота, свобода и смерть находятся, по Островскому, не просто в ближайшем родстве, но словно вытекают друг из друга. В извечной «войне полов» гибнет женщина, утверждает драматург.

Стоит задаться вопросом: есть ли альтернатива многократно опробованному сценарию? Островский дает понять, что она существует. Большинство персонажей всех пьес Островского – это обычные, не исключительные люди. И они попадают в категорию если не счастливых, то преуспевающих существ. Они любят, но без страсти, обманывают сами и обманываются другими, но не фатально. На их фоне исключительные натуры мучаются и гибнут, они же проходят по жизни без больших потрясений. Они – просто люди. В «Красавце-мужчине» Островский заострил этот обычный для его пьес тип до гротеска. Действие пьесы в определенной степени движется благодаря то появлению, то исчезновению Пьера и Жоржа. Представляя их, драматург посвятил Пьеру и Жоржу самую многословную ремарку: «Молодые люди ... без определенных занятий; похожи друг на друга, одеты и причесаны одинаково, безукоризненно, по последней моде; молчаливы, скромны и совершенно приличны».

По-настоящему счастливыми в пьесах Островского оказываются обычные люди. На чьей же стороне сам драматург? Островский заставляет своих читателей и зрителей остро сопереживать крупным, значительным личностям. Наши симпатии отданы Ларисе Огудаловой и Катерине; даже Зоя Окоемова, персонаж из комедии, все равно заставляет нас пристрастно следить за развитием и испытанием ее чувства к собственному мужу-альфонсу. Изображая своих героинь, Островский подчеркивает их страстность, способность доходить до логического конца в отстаивании своего права на счастье, как они его понимают. Тем не менее, безусловно счастливы и довольны жизнью оказываются у Островского совсем другие персонажи, весьма несимпатичные: Кабаниха, Огудалова-старшая, Бермята из «Снегурочки», те же Пьер и Жорж из «Красавца-мужчины».

Оставаясь реалистом, Островский изображает мир обычных и, возможно, потому счастливых людей. Его трепетные героини гибнут при столкновении со здравым смыслом, возведенным в принцип. Драматург почувствовал и сумел драматургически воплотить могучую тенденцию, которая во времена Островского только набирала силу. С ней столкнулся поздний Чехов и, как апофеоз всей жизни, воплотил в «Двенадцати» Александр Блок. Речь идет о последовательном разрушении сословных рамок, о неотвратимой в своей последовательности унификации, уравнивании всех вещей, отношений и – людей. «Право» на истину во времена Островского, тем более Блока, а после него в эпоху 1920-х – 30-х годов, когда работал Зощенко, окончательно переходит к рядовому обывателю, с усредненными чувствами, мыслями, намерениями, решениями. Средний человек, массовидная личность, выдавливал на периферию жизни яркое и незаурядное. Подчас неординарность выдавливалась за пределы самого существования. Александр Блок, для которого революция, крах старого миропорядка с его культом чести и утонченных отношений, стала личной трагедией, с болью и усилием, стоившим ему жизни, благословил в «Двенадцати» – вершинном произведении – человека толпы.

В эпоху, когда жил и писал Островский, названные тенденции находились в начальной или средней стадии своего развития. Но слабые звенья этого процесса точно обозначили себя уже тогда. Ими оказались, в том числе, женщины. По рождению хрупкие, более сложно организованные создания, они вступали в жизнь, правила которой вырабатывали мужчины. Мужчины более легко приспосабливались к амбивалентно меняющимся отношениям, диктуемым цивилизованным развитием. В гендерной войне, развернувшейся в пьесах лучшего русского драматурга, женщины вот уже третье столетие терпят сокрушительное поражение.



НА ЗЕМЛЕ ОСТРОВЕКОГО



Великое Шелыково: вот мне привёт...
Я не знаю меры твоей радости, друзья мои, какую
испытывал бы я, если бы увидел вас в этих ве-
тованных местах...

Александр Островский

Музей-заповедник «Щельково» обладает богатым собранием мемориальных предметов, хранящих память о выдающемся русском драматурге Александре Николаевиче Островском. Это рукописи и документы, фотографии и ткани, предметы прикладного и изобразительного искусства. Мемориальными принято считать предметы, принадлежавшие непосредственно драматургу, членам его семьи, близким родственникам, а также предметы, окружавшие драматурга в его щельковском доме и московской квартире.

Мемориальные предметы занимают в музеях особое место, вызывая, как правило, большой интерес у посетителей. Они оказывают особое эмоциональное воздействие, при их восприятии возникает чувство сопричастности: лицо, которому они принадлежали, приближается к нам, становится в чем-то понятнее. Через предмет происходит как бы личное знакомство с ним, с его вкусами, привычками, интересами¹.

Работа по выявлению и изучению меморий во всех фондах музейного собрания еще не закончена. В настоящее время они выявлены в составе двух музейных фондов – «Прикладное искусство» и «Ткани. Костюмы». Это сто сорок одна единица хранения.

Коллекция мемориальных предметов формировалась на протяжении нескольких десятков лет. Наиболее интенсивно формирование осуществлялось в 1960-х и 1970-х годах. Большая часть предметов подарена родственниками драматурга, либо приобретена у них.

Значительную роль в формировании коллекции сыграла внучка драматурга Мария Михайловна Шателен, безвозмездно передавшая в дар музею около пятидесяти предметов, принадлежавших А.Н. Островскому и членам его семьи. М.М. Шателен проявила при этом большую активность и замечательное бескорыстие. В течение не-



Дорожный секретер



Венок



Буфет

скольких лет она переписывалась с заведующей музеем Е.А. Петровой по поводу передачи музею вещей семьи Островских, также вела переговоры с другими родственниками драматурга.

«Кноблок смотрел рабочий столик, еще детский, моей матери, с точки зрения приобретения для музея, но окончательного слова не сказал. Есть у меня еще столик... такого же типа (той же эпохи), но ломберный, если он нужен, я передам безвозмездно. Евдокия Алексеевна хотела бы получить еще кое-какие мелочи: рамки, подсвечник, столовые ножи, кувшин. Все это я могу дать...

Есть еще большие и огромные блюда, оставшиеся от того сервиза бабушки Марии Васильевны, три предмета из которого Евдокия Алексеевна увезла с собой. Если они нужны, их тоже надо упаковать»².

Сорок один предмет был приобретен у дальнего родственника драматурга, художника Л.О. Соколова-Островского. Пять предметов поступило от Марии Михайловны Трутневой и один – от Валентины Васильевны Ивановой, прав-

нучек А.Н. Островского. Три вещи, изготовленные руками драматурга, были подарены музеем его первым заведующим И.И. Соболевым. Два предмета были переданы из Государственного литературного музея, один – из Государственного театрального музея им. А.А. Бахрушина и один – из Ленинградского государственного театрального музея.

Часть мемориальных вещей сохранилась непосредственно в усадебном доме драматурга в Щелыкове, их двадцать шесть. Доподлинно известно, что пять из них принадлежало А.Н. Островскому и его супруге М.В. Островской. Другие мемориальные предметы из этой группы большей частью составляли обстановку щелыковского дома.

Если попытаться систематизировать мемории, их можно поделить на четыре группы. К первой группе относятся вещи, принадлежавшие А.Н. Островскому. Это, прежде всего, предметы, имеющие отношение к творческой деятельности драматурга: письменный стол, дорожный секретер, портфель и нож для разре-



Портсигар



Самовар



Рабочий столик

зания бумаг, венки, преподнесенные в связи с юбилеями, а также предметы – свидетели увлечений и привычек А.Н. Островского (например, рыболовное кресло или портсигар).

В ходе изучения предметов (легенды, источники поступления) выявлялась интересная информация, касающаяся родословной семьи Островских, событий в жизни драматурга и его увлечений, принадлежности предметов конкретному лицу – совершались маленькие открытия. Так, например, из надписи на серебряном венке «Александр Николаевичу Островскому. 29 апреля 1863» следует, что венок был преподнесен А.Н. Островскому в связи с 40-летием со дня рождения. Но кем и где – оставалось неясным. В книге «Летопись жизни и творчества А.Н. Островского» Л.Р. Когана содержится следующая информация: «1863 г. Апрель 29. Спектакль любителей в Пассаже в пользу ЛФ. В присутствии Островского представлена ком. “Свои люди – сочтемся”. Островскому поднесен серебряный венок»³. Очевидно, что речь идет о венке из собрания нашего музея.

В единичных случаях удалось проследить историю предмета на протяжении многих лет и установить цепочку владельцев вещи, хотя и не полную. Серебряный портсигар с монограммой «АО» на крышке, оказавшийся в руках секретаря драматурга Н.А. Кропачева, был подарен им Елизавете Васильевне Сапожниковой, о чем свидетельствует выгравированная надпись: «Въ даръ высокочтимой и отзывчивой Елизавете Васильевне Сапожниковой отъ благодарного Н.А. Кропачева, бывшего личного секретаря умершаго великаго драматурга, создателя русской бытовой комедіи». Позднее портсигар попадает в руки В.П. Стеллецкого, бывшего дальним родственником А.Н. Островского (его отчим – племянник драматурга), а от него – к литератору И.Д. Волкову. В 1964 году портсигар приобретает у Волкова ГЦТМ им. А.А. Бахрушина и передает в Щелыковский музей. (Е.В. Сапожникова, урожденная Якунчикова, родная сестра Н.В. Якунчиковой, жены известного русского художника В.Д. Поленова. Ее муж, В.Г. Сапожников,

происходит из известного рода купцов, по женской линии связанного с другим купеческим родом – Алексеевых. Известен портрет Е.В. Сапожниковой работы И.Е. Репина).

К первой же группе относятся вещи, выполненные руками драматурга. Об увлечении драматурга столярным ремеслом, работой по дереву свидетельствовали как его современники, так и его потомки. «В верхнем же этаже этого домика (имеется в виду дом брата М.Н. Островского, где находилась столярная мастерская драматурга. – Л.Ч.) Александр Николаевич постоянно занимался вырезными работами из дерева, которые он страстно любил и в которых был очень искусен», как вспоминает один из гостей Щелькова, костромской писатель-этнограф С.В. Максимов⁴. «Утром до завтрака он отправлялся во флигель и там выпиливал замысловатые узоры», – пишет драматург П.М. Невежин⁵.

А.Н. Островский изготавливал ажурные рамки для фотографий, разрезные ножи, табакерки, разнообразные полки, карнизы для портьер, однажды мастерски выполнил модель паровоза, подарив его своему брату Андрею Николаевичу. Оригинальным был барометр, выполненный в образе монаха-капуцина, капюшон которого надвигался на голову, предвещая дождь. К сожалению, сохранились только две его детали, которые были использованы при реконструкции барометра в 1965 году по описаниям М.М. Шателен. Подлинный барометр находился в Щелькове, в кабинете, над письменным столом.

Л.О. Соколов-Островский утверждал, что впоследствии драматург заинтересовался металлом и «очень просил всех родных достать ему хороших пилок из очень хорошей стали, для выпиливания по металлу»⁶. Разрезной нож с лезвием, украшенным ажурным узором, видимо, сделан драматургом в период его увлечения выпиливанием по металлу.

Вторую группу составляют вещи, принадлежавшие членам семьи А.Н. Островского, в том числе, его отцу Николаю Федоровичу, жене Марии Васильевне, дочери Марии Александровне (в замужестве Шателен), сыну Сергею

Александровичу. Семейной реликвией можно назвать самовар, подаренный, согласно изустной легенде, Н.Ф. Островскому кинешемскими купцами за оказанную юридическую помощь. Наиболее многочисленны вещи, принадлежавшие жене драматурга. Это, по большей части, обстановка ее комнаты, столовые и десертные ножи с серебряной рукояткой с монограммой «МО», туалетные принадлежности (флакон для одеколона, лоточек для шпилек, шкатулка для хранения лент и кружев), аксессуары (веер из страусовых перьев и носовой платок также с монограммой «МО»). Сохранилось два предмета, свидетелей того, что жене драматурга не чуждо было распространенное тогда увлечение рукоделием – это рабочий столик и корзинка для рукоделия. Из вещей, принадлежавших сыну драматурга Сергею Александровичу Островскому, наиболее интересно бюро. Как известно, он в последние годы был научным сотрудником Института русской литературы – Пушкинского дома, сначала сверхштатным, затем штатным. Наличие в некоторых ящиках перегородок, а также специальных ручек-паспарту для размещения этикеток, обозначающих содержимое ящика, говорят о приспособлении бюро для библиотечной работы.

Третья группа – вещи, бытовавшие в семье Островских. Сюда относятся несколько предметов из обстановки московской квартиры А.Н. Островского, вещи, сохранившиеся непосредственно в щельковском доме драматурга, а также переданные в дар музею внучкой драматурга М.М. Шателен. В щельковском доме драматурга сохранились в основном предметы крупных размеров (фортепиано, диван, кресла, буфет, столы разных назначений: обеденный стол-сороконожка, ломберные, гостиные). Несомненный интерес представляют вещи, выполненные руками И.В. Соболева (диван, кресла, один из стульев).

К сожалению, в свое время не были записаны легенды о многих предметах, полученных в дар от М.М. Шателен. По этой причине не представляется возможным установить историю их бытования в семье Островских, их точную принадлежность конкретному лицу.

Четвертую группу составляют вещи, принадлежавшие близким родственникам А.Н. Островского, а именно, его зятю М.А. Шателену, внукам М.М. Шателен и М.А. Островской и семье Гиляровых. Гилярова Татьяна Федоровна была родной сестрой отца драматурга Николая Федоровича Островского. После смерти матери драматурга она участвовала в воспитании ее детей. А.Н. Островский был привязан к семье Гиляровых и впоследствии часто бывал в их доме, где для него была отведена отдельная комната. Ее так и называли «Сашина комната». По воспоминаниям Л.О. Соколова-Островского, «вещами этими Александр Николаевич всегда пользовался, чувствуя себя совершенно как дома у Татьяны Федоровны»⁷.

Большая часть этих вещей составляет теперь обстановку комнаты Марии Васильевны Островской в щельковском доме. Интересна шкатулка-сейф с выдвижной перегородкой и шестью потайными выдвижными ящичками. Л.О. Соколов-Островский сообщил, что А.Н. Островский хранил в ней «рукописи и письма весьма личного свойства». С семьей Гиляровых связаны шахматы, которые, по свидетельству Л.О. Соколова-Островского, были подарены А.Н. Островским его двоюродному брату Ф.А. Гилярову (сыну Татьяны Федоровны). Ф.А. Гиляров – писатель, автор книг «Этимология русского языка», «Русская хрестоматия для низших классов гимназий», «Этимология церковно-славянского языка», «Исторические и поэтические сказания о Русской земле в хронологическом порядке событий» и других, издатель, преподаватель русского языка (в течение ряда лет преподавал в Александровском военном училище).

Радостно, что коллекция мемориальных вещей продолжает пополняться. В 2006 году Д.А. Трутнева (правнучка М.М. Шателен) передала в дар музею пять предметов: два жилета зятя драматурга М.А. Шателена и три вещи, принадлежавших М.М. Шателен, – доску для резки сыра, соусник и ложку.

В настоящее время готовится к изданию каталог, цель которого – сделать информацию о вещах, принадлежавших

семье Островских, доступной для широкого круга лиц, интересующихся жизнью и творчеством А.Н. Островского. Публикация мемориальных предметов поможет воссоздать более полную картину обстановки, окружавшей драматурга при его жизни, послужит популяризации жизни и творчества замечательного русского драматурга.

Примечания

¹ Мемориальный музейный предмет. Особенности изучения и научного описания. Методические рекомендации. М.: Издание Центрального музея революции СССР, 1990. С. 5.

² Письмо М.М. Шателен от ... мая 1964 г. (№1711).

³ *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М.: Гос. изд-во культ.-просвет. литературы, 1953. С. 123.

⁴ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1966. С. 96.

⁵ Там же. С. 95.

⁶ Из рукописной записки Л.О. Соколова-Островского «История вещей, находящихся в моей собственности» от 1 июня 1964 г.

⁷ Там же.

Г.И. ОРЛОВА

**Театральная коллекция
фонда «Рукописи
и документы» музея-
заповедника «Щельково»**

А.Н. Островский и театр – тема, имеющая сущностное значение для понимания драматургии в целом. Не случайно в наших фондовых коллекциях театральная тема занимает значительное место: личные вещи актеров, эскизы декораций и костюмов к спектаклям по пьесам А.Н. Островского, фотографии, афиши, программы. Коллекции фонда «Рукописи и документы», связанные с театром, насчитывает 704 единицы хранения, выделены четыре фонда.

Островский и театр. Объединенный фонд

(Фонд 2, опись 1, 237 ед. хр.).

В фонде хранятся документы актеров, режиссеров, театральных деятелей XIX – XX веков, в том числе – личные и служебные документы, воспоминания, записки о постановках пьес А.Н. Островского, ролях, переписка. Представим некоторые из них.

• *Никулина Н.А.*¹

Роль Верочки в комедии «Шутники» А.Н. Островского, переписанная для актрисы.

• *Всеволожский И.А.*²

Телеграмма В.П. Бегичеву о разрешении пьесы А.Н. Островского «Таланты и поклонники» (1881)

• *Ипполитов-Иванов М.М.*³

Нотный автограф (1913); А.Н. Островский в моих воспоминаниях (1919).

• *Музиль-Бороздина В.П.*⁴

Воспоминания об А.Н. Островском.

Из воспоминаний об А.Н. Островском в Малом театре (отрывок). Записано Н.П. Леоновым (1924-1925).

• *Яблочкина А.А.*⁵

Воспоминания о П.М. Садовском (2-м). Записка «Прежняя жизнь актеров» (1947).

Воспоминания о встрече с А.Н. Островским в 1886 году⁶.

• *Макшеев В.А.*⁷

Указ об увольнении в отставку поручика В.А. Макшеева (1870).

Документы, датированные 1873-1874 годами: Ходатайство Комитета по управлению Императорскими Московскими театрами перед Дирекцией Императорских театров.

Рапорт с ходатайством о принятии В.А. Макшеева на сцену Московского драматического театра.

Уведомление о разрешении принять В.А. Макшеева на вакансию Живокини 1-го.

Контракт с Дирекцией императорских театров.

Прошение о принятии на сцену Императорских московских театров.

• *Живокини В.И.*⁸

Прошение в Управление Московскими Императорскими театрами (1873).

• *Ленский А.П.*⁹

Документы, датированные 1876 годом: Прошение в управление Императорских Московских театров о принятии в драматическую труппу.

Журнал Комиссии, управляющей Московскими театрами.

Рапорт Управления Императорских Московских театров с ходатайством о принятии Ленского в драматическую труппу Московских театров.

Разрешение министра Императорского двора определить Ленского в драматическую труппу Московских театров.

Контракт с дирекцией Императорских театров сроком на 2 года.

Прошение в Управление Императорских театров допустить к присяге на принятие русского подданства (1877).

• *Варламов К.А.*¹⁰

Каталог имущества умершего артиста Императорского театра (1915).

• *Давыдов В.Н.*¹¹

Квитанция «Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям». Подписи – А. Краевского, М.Г. Савиной (1888).

Записка гримеру. Список реквизита (без даты).

Письма 1880-х годов от неустановленных лиц (из контекста – провинциальных актеров).

• *Пашенная В.Н.*¹²

Автобиография, характеристика, приветственный адрес (1920–1930).

• *Рыжова В.Н.*¹³

Автобиография. Родословная семьи Музиль-Бороздиных (Черновой и Беловой экземпляры). Воспоминания о Щелькове, записанные с ее слов Н.И. Рыжовым. Характеристики ее ролей (1940–60).

Переписка, в том числе письмо к А.Я. Таирову (1940).

• *Бабанова М.И.*¹⁴

Воспоминания об исполнении ею роли Полины в «Доходном месте» (Театр Революции. 1923).

• *Лобанов А.М.*¹⁵

Режиссерский экземпляр пьесы «Невольницы». Спектакль театра им. М.Н. Ермоловой. В начале и в конце экземпляра вклеена запись репетиции (1947).

• *Собольщиков-Самарин Н.И.*¹⁶

Режиссерский экземпляр пьесы «Грех да беда на кого не живет». Бумага, чернила. Рукописные пометы на типографском издании (1926).

Режиссерские заметки, перечень музыкальных номеров, заметки по поводу музыкального оформления. Горьковский драмтеатр (1940-е).

• *Орлов Д.Н.*¹⁷

Размышления о роли Юсова в постановке В.Э. Мейерхольда пьесы «Доходное место» (Москва, Театр Революции, 1923).

• *Ильинский И.В.*¹⁸

Черновые режиссерские замыслы к постановке «Леса» в Малом театре (Москва).

О «Лесе» (к постановке спектакля) (1973).

• *Тарасова А.К.*¹⁹

Записка о женских образах в пьесах А.Н. Островского (1973).

• *Товстоногов Г.А.*²⁰

Некоторые соображения художнику спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» (Варшава).

- *Костромской Н.Ф.*²¹

«Театр (воспоминания)» (без даты).

- *Тальников Давид Лазаревич*²²

«Театр Островского». Монография. Черновой вариант и материалы (без даты).

- *Собинов Л.В.*²³

Адрес от общества им. А.Н. Островского по случаю 25-летия артистической деятельности (1923).

- *Южин А.И.*²⁴

Письма, автограф на репертуарном списке (1922 – 1924).

А.Н. Островский и театр. Объединенный фонд

(Фонд 2, опись 2, 40 ед. хр.).

В данной части фонда представлена коллекция документов по истории русского театра и театров народов СССР, прежде всего материалы к постановкам пьес А.Н. Островского на сценах московских и провинциальных театров (режиссерские заметки, роли). Значительную часть коллекции составляет фонд Малого театра, в том числе рукописный список пьес, написанных А.Н. Островским и игранных на Московском Малом театре, датированный 1886 годом.

В фонде представлен блок документов по теме «А.Н. Островский на сцене зарубежных театров» (Венгрии, Германии, Канады, Чехословакии, Югославии): списки пьес, сыгранных на разных сценах в этих странах, рецензии на спектакли, заметки режиссеров на разных языках.

Фонд династии Садовских

(Фонд 3, опись 1, 64 ед. хр.)

В фонде хранятся два документа о бенефисе родоначальника театральной династии П.М. Садовского (I)²⁵, датируемые 1868 годом: служебная записка инспектора освещения Малого театра о расходах на освещение в бенефисе и счет на затраты по освещению в бенефисе; воспоминания и дневниковые записи представителя второго поколения династии М.П. Садовского ²⁶ (1910).

Основные документы принадлежат представителю третьего поколения династии – и П.М. Садовскому (II)²⁷, датируемые 20–40-ми годами: автобиографические материалы, переписка, записные книжки, воспоминания о творческой деятельности, о коллегах, записи о пьесах А.Н. Островского, о ролях в них, режиссерские экземпляры с пометами. Кроме того – записи о выступлениях на фронте и фронтовые заметки.

Фонд В.О. Массалитиновой²⁸

(Фонд 4, опись 1, 131 ед. хр.; фонд 4, опись 2, 61 ед. хр.).

В фонде хранятся личные документы актрисы: удостоверения, визитные карточки, автобиографии, воспоминания, записи, дневники, в том числе юношеские. Документы творческой деятельности, дающие представление о театральном процессе: статьи, тексты выступлений, выписки из заседаний, ходатайства, роли в пьесах А.Н. Островского с рукописными пометами, почетные грамоты, переписка. Отдельный блок составляют семейные документы: отца, брата, сестры актрисы.

Фонд С.Л. Кузнецова²⁹

(Фонд 5, опись 1, 171 ед. хр.).

В фонде представлены материалы его творческой деятельности, в том числе – роли в пьесах А.Н. Островского, поздравительные адреса и многочисленные телеграммы. Отдельный блок составляют документы о праздновании юбилея актера в 1927 году: счета, справки, отчеты по буфету в Бетховенском зале, счет от торговли ветчиной, товаров ГУМа, кондитерской, перевозка костюмов и переноска декораций и пр.

В фондах музея хранятся документы, не имеющие прямого отношения к драматургу, в том числе:

- ведомость о доходах с имущества, предъявляемого в залог Московскому Городскому кредитному обществу, заполненная и подписанная А.Ф. Писемским³⁰ (1871);
- письмо И.Ф. Горбунова³¹ В.Н. Давыдову (1865);
- два письма М.С. Щепкина сыну Александру, датированные (1856, 1857)³².

Примечания

¹ Никулина (по мужу Давыдова) Надежда Алексеевна (1845–1923) – актриса Малого театра (с 1863 г.), близкий друг семьи Островских. Драматург был горячим поклонником ее таланта и много содействовал его развитию. На премьерах пьес Островского сыграла 15 ролей. Гостила в имении Островских в Щелыкове.

² Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) – театральный деятель. Директор Императорских театров (с 1881–1899, с 1886 – только петербургских). Драматическому театру должного внимания не уделял, отдавая предпочтение опере и балету.

³ Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859–1935) – русский советский композитор, дирижер, педагог, музыкальный общественный деятель, народный артист РСФСР.

⁴ Музиль-Бороздина (Пино) Варвара Петровна (1854–1927) – актриса Малого театра Представительница театральной династии Музиль-Бороздиных Вместе с мужем была частой гостьей семьи Островских, гостила в Щелыкове.

⁵ Яблочкина Александра Александровна (1866–1964) – актриса Малого театра, народная артистка СССР, председатель Всероссийского театрального общества.

⁶ Опубликовано: Щелыковский сборник. Материалы и сообщения по фондам Гос. музея-заповедника А.Н. Островского. Ярославль, 1973. С. 35–37.

⁷ Макшеев Владимир Александрович (1843–1901) – провинциальный артист, играл в труппе артистического кружка, затем артист Малого театра.

⁸ Живокини Василий Игнатьевич (Живокини 1; 1807–1874) – артист Малого театра (1824–1874).

⁹ Ленский (Вервицотти) Александр Павлович (1847–1908) – русский актер и режиссер, театральный педагог. Работал в Малом и Александринском театрах, один из создателей Нового театра (филиал Малого и Большого). Сыграл около 30 ролей в пьесах Островского.

¹⁰ Варламов Константин Александрович (1849–1915) – провинциальный артист, затем артист Александринского театра (1875–1915).

¹¹ Давыдов (настоящее имя Горелов Иван Николаевич) Владимир Николаевич (1849–1925) – провинциальный артист, затем артист Александринского театра (1880-1886 и 1888–1924), играл в театре Корша, с 1924 – артист Малого театра. Сыграл более 80 ролей в пьесах Островского.

¹² Пашенная Вера Николаевна (1887–1962) – русская советская актриса (Малый театр), театральный педагог народная артистка СССР. Сыграла множество ролей в пьесах Островского.

¹³ Рыжова Варвара Николаевна (1871–1963) – русская советская актриса (Малый театр), нар. артистка СССР. Представительница театральной династии Музиль-Бороздиных. Играла роли в пьесах Островского с первых шагов на сцене и до конца жизни.

¹⁴ Бабанова Мария Ивановна (1900–1983) – советская актриса, служила в Театре Мейерхольда, Московском театре революции, где исполнила лучшую раннюю роль – Полины в «Доходном месте» Островского (1923).

¹⁵ Лобанов Андрей Михайлович (1900–1959) – советский режиссер (Московский Театр Ермоловой), народный артист РСФСР.

¹⁶ Соболящиков-Самарин (настоящая фамилия Соболящиков) Николай Иванович (1868–1945) – русский советский театральный деятель, режиссер, актер, педагог, народный артист РСФСР, работал в провинциальных театрах.

¹⁷ Орлов Дмитрий Николаевич (1892–1955) – актер, народный артист РСФСР.

¹⁸ Ильинский Игорь Владимирович (1901–1987) – актер, народный артист СССР.

¹⁹ Тарасова Алла Константиновна (1898–1973) – актриса, народная артистка СССР (МХАТ).

²⁰ Товстоногов Георгий Александрович (1913–1989) – режиссер, педагог, теоретик театра, народный артист СССР. Опубликовано: *Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1980. С. 274-277.*

²¹ Костромской (настоящая фамилия Чалеев) Николай Федорович (Феодосьевич?) (1874–1938) – русский советский провинциальный актер, выступал на любительской сцене, затем – актер Малого театра, театра Корша, театральный педагог, режиссер.

²² Тальников (настоящая фамилия Шпитальников) Давид Лазаревич (1882–1961) – советский литературный критик, театровед.

²³ Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) – российский певец, лирический тенор, народный артист РСФСР (Большой театр).

²⁴ Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857–1927) – русский советский актер, драматург, театральный деятель.

²⁵ Садовский (настоящая фамилия Ермилов) Пров Михайлович (1818–1872) – русский провинциальный артист (1832–1839), затем артист Малого театра (1839–1872). Родоначальник театральной династии, один из организаторов и старшин Артистического кружка, друг А.Н. Островского. В его пьесах сыграл 29 ролей.

²⁶ Садовский Михаил Провович (1847–1910) – сын П.М. Садовского, русский актер, беллетрист, драматург, артист Малого театра. Сыграл более 60-ти ролей в пьесах Островского. Частый гость в семье Островских в Москве и Щелыкове. Материалы частично опубликованы: Щелыковский сборник. С. 33 – 35.

²⁷ Садовский Пров Михайлович (1874–1947) – сын М.П. и О.О. Садовских, артист Малого театра, режиссер. Воспоминания опубликованы: Щелыковский сборник С. 55–85.

²⁸ Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945) – русская советская актриса (Малый театр), народная артистка РСФСР. Сыграла множество ролей в пьесах А.Н. Островского. Часть архива опубликована: Щелыковский сборник. С. 85–134.

²⁹ Кузнецов Степан Леонидович (1879–1932) – русский советский актер, работал в провинции, с 1908 – во МХТ.

³⁰ Писемский Алексей Феофилактович (1820–1881) – русский писатель, друг Островского.

³¹ Горбунов Иван Федорович (1831–1895) – друг Островского, известный рассказчик, актер, писатель. С 1856 г. – артист Александринского театра. Приезжал в усадьбу Щелыково, путешествовал вместе с драматургом по Волге и за границу. Сыграл более 25 ролей в пьесах Островского, способствовал проходу его пьес через цензуру.

³² Щепкин Михаил Семенович (1788–1863) – артист Малого театра. Письма опубликованы: Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество: В 2 т. / Общ. ред. О.М. Фельдмана. М.: Искусство, 1984. С. 252, 265–266.

П.П. РЕЗЕПИН

**А.Н. Островский и его
костромское окружение**

**Материалы для биобиблио-
графического словаря.**

Литеры С–Ф*

САБАНЕЕВ СЕРГЕЙ ГРИГОРЬЕВИЧ (01.10.1837 – не ранее 1890) – землевладелец Кинешемского у. Сын отставного поручика, совладельца и строителя Соборобородицкой церкви (1815) с. Угольского Кинешемского у. Сабанеева Григория Васильевича (ок. 1783–?) и Александры Федоровны, урожденной Кутузовой (1793–?). Совладелец с. Угольского и почетный мировой судья (1870–1880-е) Кинешемского у. Участник приемов в ус. Щельково членов Кинешемского уездного съезда мировых судей в день именин (30.08.1874, 30.08.1876, 30.08.1883) и похорон (05.06.1886) ОСТРОВСКОГО А.Н.

Лит.: *Беляев И.С., прот.* Статистическое описание соборов и церквей Костромской епархии, составленное на основании подлинных сведений, имеющих по духовному ведомству, членом Костромского губернского статистического комитета Костромского Успенского собора протоиереем Иоанном Беляевым. СПб., 1863. С. 129; А.Н. Островский. Новые ма-

* Продолжение. См. также: *Резепин П.П.* А.Н. Островский и его костромское окружение // Щельковские чтения 2000 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2001. С. 102–103; Щельковские чтения 2002 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2003. С. 218–223; Щельковские чтения 2003 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 357–366; Щельковские чтения 2004 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 251–259; Щельковские чтения 2005 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2006. С. 351–358; Щельковские чтения 2006 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2007. С. 303–307; Щельковские чтения 2007 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2008. С. 227–246; Щельковские чтения 2008 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2008. С. 227–246; Щельковские чтения 2009 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 251–263; Щельковские чтения 2010 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 207–234; Щельковские чтения 2011 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2012. С. 221–280.

териалы и исследования: В 2 кн. М., 1974. Кн. 2. С. 494–496; А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 379, 456; *Резякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, испр. и доп. М., 1978. С. 171, 232; *Руммель В.В., Голубцов В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий: В 2 т. СПб., 1887. Т. 2. С. 349.

Арх.: ГАКО. Ф. 340. Оп. 6. Д. 698. Л. 1.

САЛЬКОВ ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ (17.12.1844, ус. Кудрявцево Костромского у. Костромской губ. – не ранее 1910) – писатель. Сын коллежского регистратора Салькова Петра Федоровича (1810 – 24.01.1880) и Марии Ивановны, урожденной Корсаковой (?–?). Выпускник Костромской губернской гимназии (1863) и землемерно-таксаторских классов при Костромской губернской гимназии (1863), причисленный к Межевому ведомству (08.10.1863). Костромской уездный землемер (28.01.1865). Коллежский регистратор (24.02.1866). Возможный автор комедии «Снявши голову, по волосам не плачут», поставленной московским Малым театром в бенефис Садовского П.М. (02.12.1857), и адресат письма ОСТРОВСКОМУ А.Н.

1-я жена – Клеопатра Ивановна, урожденная Сухонина (17.08.1852 – ?). Дочь канцеляриста (29.09.1839), журналиста (20.03.1842), регистратора (07.10.1847), писца (18.09.1851), архивариуса (13.11.1856) и надсмотрщика крепостных дел (30.04.1868 – 01.06.1869) Солигаличского уездного суда Сухонина Ивана Антоновича (1824–?) и Надежды Васильевны, урожденной Антоновой (?–?).

Дочь – Мария (01.11.1885 – ?).

2-я жена – Прасковья Никаноровна, урожденная Акуловская (?–?).

Сын – Василий (18.10.1889 – ?).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – Некрасову Н.А. (14.01.1858): «Посылаю Вам комедию г. САЛЬКОВА, про которую писал. Она имела в Москве успех. Если понравится, то дайте мне ответ; а если не понравится, то передайте Дружинину или

Писемскому, которым я буду писать об этом. САЛЬКОВ еще очень молодой человек, но бедный и больной. Если он не умрет скоро, то на него много надежды» (XI, 102).

Псевд.: Ва-Пе-Саль (Что требуется, дабы быть счастливым и спокойным в жизни сей? – Скобелев, 1910).

Соч.: Снявши голову, по волосам не плачут. Комедия в 3-х действиях. СПб., 1859; Андиганское восстание в 1898 году: Сборник статей. Казань, 1901; Смерть тещи и кончина жены (Отрывки из дневника). Истинное происшествие. Б.м., 1902; Что требуется, дабы быть счастливым и спокойным в жизни сей? – Скобелев, 1910.

Лит.: Малый театр. 1824 – 1917. М., 1978. Т. 1. С. 609; *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М., 1953. С. 87; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 421; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XI / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. С. 102, 103.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 14. Л. 14 об.; Ф. 134. Оп. 9. Д. 327. Л. 14 об. – 16; Б/ш. Д. 359. Л. 13 об. – 15; Ф. 429. Б/ш. Д. 11. Л. 315 об.; Д. 31. Л. 48 об.

СВЕРБЕЕВ АЛЕКСАНДР ДМИТРИЕВИЧ (25.03.1835, г. Москва – 09.05.1917) – государственный деятель. Сын писателя Свербеева Дмитрия Николаевича (08.09.1799–13.02.1874) и Екатерины Александровны, урожденной княжны Щербатовой (25.03.1808–25.10.1892). Выпускник славянского отделения историко-филологического факультета Императорского Московского университета (1856). Служащий Министерства внутренних дел (11.10.1856). Камер-юнкер (1864). Костромской вице-губернатор (28.06.1868–23.10.1878). Член-благотворитель Костромского попечительного о бедных комитета (22.08.1868). Действительный статский советник (28.03.1871). Самарский гражданский губернатор (23.10.1878–18.12.1891). Тайный советник (15.05.1885). Сенатор IV Департамента Правительствующего Сената (23.12.1891). Действительный тайный советник (01.01.1905). Кавалер орденов Св. Станис-

лава I (1876) и Св. Владимира III (1873) степеней и др. Действительный член Саратовской губернской ученой архивной комиссии (30.11.1889) и др.

Жена – Вера Федоровна, урожденная баронесса фон Менгден (17.01.1840 – 02.01.1913). Дочь графа фон Менгден Фридриха-Морица, барона Альгенвонга (21.09.1804 – 19.09.1887) и Зинаиды Ивановны, урожденной Бутримовой (14.01.1814 – 28.01.1886). После развода замужем (с 22.05.1887) за чрезвычайным посланником и полномочным министром России в Японии (28.01.1886), Португалии (28.07.1892) и Испании (09.02.1896 – 18.02.1905) Шевичем Дмитрием Егоровичем (08.06.1839 – 24.10.1906). Похоронена в г. Сан-Ремо (Италия).

Дети: Дмитрий (18.04.1859 – ?), Зинаида (1861 – ?), в замужестве Сытина, и Вера (06.11.1867 – не ранее 1913).

Лит.: Губернии Российской империи. История и руководители. 1708–1917. М., 2003. С. 147, 247; Московский некрополь: В 3 т. Т. III. СПб., 1908. С. 80; Остафьевский архив кн. Вяземских: В 5 т. Т. II. / под ред. и с прим. В.И. Сайтова. СПб., 1899. С. 230, 597; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1900. Т. XXIX. С. 99; *Алексушин Г.В.* Самарские губернаторы. Самара, 1996. С. 147–151; *Банников А.П.* Собиратели и хранители прекрасного: Энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700–1918 гг. / А.П. Банников, С.А. Сапожников. М., 2007. С. 442; М.И. Лермонтов в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста и комм. М.И. Гиллельсона и О.В. Миллер. М., 1989. С. 28, 317, 382, 580, 581; *Лысенко Л.М.* Губернаторы и генерал-губернаторы Российской Империи / XVIII–нач. XX в. / Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. С. 328; *Серков А.И.* Русское масонство. 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 734; *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания / изд. подгот. С.В. Житомирская. М., 1989. С. 66; *Соллогуб В.А.* Повести. Воспоминания / сост., вступ. ст., комм. И.С. Чистовой. М, 1988. С. 643, 646, 653; *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. Т. 1. / сост. и комм. Н.И. Азаровой и др. М., 1978. С. 147, 148, 459, 462; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Изд. второе, доп. и перераб. Л., 1988. С. 388;

Шилов Д.Н., Кузьмин Ю.А. Члены Государственного Совета Российской Империи. 1801-1906: Биобиблиографический справочник. СПб., 2006. С. 858; *Куренков А.Н.* Дневник самарского губернатора А.Д. Свербеева // Источниковедение и историография. Специальные исторические дисциплины. М., 1980. С. 19–21.

Арх.: ГАКО. Ф. 429. Б/ш. Д. 31. Л. 58 об.; ГИАМО. Ф. 1868 (72 е.х.); ПД. Ф. 598 (1285 е.х.); РГАЛИ. Ф. 472 (759 е.х.).

СВЕТЛОПЫЛОВ ВАЛЕРИАН СЕРГЕЕВИЧ (1820 – 1872/1882) – земский деятель. Сын мещанина. Выпускник Костромской губернской гимназии (1837). Чертежник (17.12.1842) и младший помощник землемера (25.08.1845–08.07.1846) Костромской губернской чертежной. Учитель Луховского приходского Юрьевецкого у. (04.07.1849) и Кинешемского уездного (06.11.1852–1861) училищ Костромской губ. Гласный Кинешемского уездного и Костромского губернского земских собраний (1868–1873). Председатель Кинешемской уездной земской управы (1869–1872). Владелец ус. Борок в Троицкой вол. Кинешемского у. и лесопильного завода в г. Кинешме (1872).

Жена – Екатерина Павловна, урожденная NN. (?–?).

Дети: Михаил (08.11.1849–?) и Надежда (19.01.1852–?).

ОСТРОВСКИЙ М.Н. – Анненкову П.В. (26.06.1872): «Не знаю, как у Вас в Симбирской губернии, а у нас это пародия на самоуправление. По земству служат только обедневшие (вследствие освобождения крестьян) помещики, которые хотят на этой службе поправить свои дела и действительно их поправляют. А какой уровень их образования, Вы можете судить из того, что председателем земской управы у нас бывший учитель приходского училища, которого я не взял бы к себе в писцы» (Неизданные письма к А.Н. Островскому. По материалам Государственного театрального музея им. А.А. Бахрушина. М.; Л., 1932. С. 263–264).

Лит.: Адрес-календарь лицам, состоящим на службе по Костромской губернии. Май 1871. Кострома, 1871. С. 28; Адрес-календарь лицам, состоящим на службе по Костромской губернии. Октябрь 1871. Кострома, 1871. С. 23; Неизданные письма к А.Н. Островскому. По материалам Государственного театрального музея им. А.А. Бахрушина. М.; Л., 1932. С. 263–264; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 8–10; *Лебедев А.Я.* Историческая записка о Кинешемском городском училище. 1790–1908 г. Кинешма, 1908. С. 65; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 288; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 38, 70, фот.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 96. Л. 172 об.-173; Ф. 134. Б/ш. Д. 8202. Л. 627 об.-630; Ф. 429. Оп. 1. Д. 39. Л. 106; Д. 166. Л. 175 об.; Б/ш. Д. 31. Л. 51 об.; Д. 81. Л. 3 об.-4; Д. 111. Л. 289.

СЕВАСТЬЯНОВА АЛЕКСАНДРА (1836, д. Щельково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1877) – дворовая ус. Щельково. Девка. Портниха. Дочь НИКИТИНОЙ АКСИНЬИ.

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОЙ М.В. (05.06.1877): «Да еще нянька говорила про какие-то Аннушкины рубашки, которые САША вынула из ящика, или узла по ошибке; так, пожалуйста захватите, – не оставьте сироту без рубашек» (XI, 549–550).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XI / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. С. 549–550; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 270; *Резепин П.П.* Дворовые Островских // Губернский дом: историко-краеведческий и литературный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2013. № 1 (90). С. 55.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 820. Л. 8.

СЕВАСТЬЯНОВА НЕОНИЛА (1831, д. Щельково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1858) – дворовая ус. Щельково. Девка. Портниха. Дочь НИКИТИНОЙ АКСИНЫ.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 270; *Резепин П.П.* Дворовые Островских // Губернский дом: историко-краеведческий и литературный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2013. № 1 (90). С. 55.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 820. Л. 8.

СЕМЕНОВ ВАСИЛИЙ (1812?, д. Лобаново Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – 26.04.1884, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ.) – наемный работник ус. Щельково (16.04.-01.12.1873), нарушивший условия найма. Крестьянин д. Лобаново Ивашевской вол. Кинешемского у.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 28, 271; *Резепин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2003. № 1/2. С. 133.

Арх.: ГАИО. Ф. 555. Оп. 33. Д. 62. Л. 1–2; ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 8. Л. 135 об.-136.

СЕРЯКОВ ЛАВРЕНТИЙ АВКСЕНТЬЕВИЧ (28.01.1824, на дороге из г. Бельска Тульской губ. в г. Жиздру Калужской губ. – 02/14.01.1881, г. Ницца, Франция) – гравер, ксилограф. Сын крепостного крестьянина д. Холопово Солигаличского у. Костромской губ., отданного в солдаты 3-го карабинерного полка Гренадерского корпуса (1820). Кантонист (1832), певчий (1833) и флейтист (1836) Белорусского принца Оранского гусарского полка. Писец (1838) и учитель (1840) Псковского полубатальона военных кантонистов. Писарь (1843) и топограф (1845) Департамента военных поселений (1843). Ученик мастерских Уткина Н.И. и Иордана Ф.И. (1847), выпускник (1853 – свободный

художник), пансионер во Франции, Италии и Германии (1858-1863) и действительный член (1864) Императорской Академии художеств. Экспонент персональной выставки (1864), за портрет императора Александра II награжденный званием гравера Его Императорского Величества с причислением к Императорскому Эрмитажу (1866). Преподаватель граверного искусства школы для приходящих учеников (1865) и лауреат премии (1869) санкт-петербургского Общества поощрения художников. Владелец собственного ксилографического заведения в г. Санкт-Петербурге (1866–1881 – свыше 1000 гравюр). Гравер «Всемирной иллюстрации» (1846–1849), «Кругозора» (1876), «Модного света» (1874), «Нивы» (1870–1873), «Русской старины» (1870–1881), «Семьи и школы» (1871–1881) и др.

1-я жена (с 1868) – Анна Александровна, урожденная Гаврилова (ок. 1845–1873).

2-я жена (с 1876) – Любовь Александровна, урожденная Тиц (?-?).

Дети: Лаврентий (25.03.1878-?) и Николай (?–1942).

«Среди комнаты небольшой круглый стол; на нем симметрично разложены роскошные иллюстрированные издания, также даренные Александру Николаевичу: “История Петра Великого” Брикнера, “Альбом гравюр СЕРЯКОВА”, виды московской выставки и пр.» (А.Н. ОСТРОВСКИЙ в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 287–288).

Соч.: Народные сказания. Сборник для юнош. СПб., 1871; Сборник рукописей, представленных Наследнику Цесаревичу о Севастопольской обороне севастопольцами: В 2 ч. СПб., 1872–1873; Сказки Кота-Мурлыки. СПб., 1872; Павловск. Очерк истории и описание. 1777–1877. СПб., 1877; Альбом портретов русских деятелей в 50 гравюрах. СПб., 1886; Русские деятели в портретах, изданных русским историческим журналом «Русская старина». Собрание 1. Изд. 2-е. СПб., 1886; Павловск. Гравюры Лаврентия Серякова. СПб., 1895; Моя трудовая жизнь. Рассказ гравера, академика Л.А. Серякова // Русская старина. СПб., 1875. Сентябрь. Стб.

161-184; Октябрь. Стб. 339–366; Ноябрь. Стб. 506–516; Отд. отт. СПб., 1875.

- Лит.: Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: В 20 т. Т. 17. / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., 6 г. С. 226; Два века русской художественной школы. Л., 1991. С. 39–40; 225 лет Академии художеств СССР: Каталог выставки: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 454–455; Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая художественная энциклопедия: В 5 т. Т. 3. М., 1971. С. 728; Русский биографический словарь: В 25 т. Т. 20. СПб., 1912. С. 264–269; Строители и рисовальщики. Воронихин. Солнцев. Серяков. Изд. 2-е. Пг., 1915; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1901. Т. XXXII. С. 392–393; *Булгаков Ф.И.* Наши художники. СПб., 1890. Т. 2. С. 198–200; *Варшавский Л.* Л.А. Серяков. 1824–1881. М.; Л., 1949; *Верховец Я.Д.* Незабвенное прошлое. М., 1900. С. 177–179; *Глинка В.М.* Жизнь Лаврентия Серякова: Повесть. М., 1959; *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Т. 2. Пг., 1915. С. 393, 440; *Курмачева М.Д.* Крепостная интеллигенция России: Вторая половина XVIII – начало XIX века. М., 1983. С. 153, 154, 259; *Островинская А.О.* Искры Божьи. СПб., 1885. С. 149–184; *Островинская А.О.* Неутомимый труженик. СПб., 1885; Изд. 2-е. СПб., 1886; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 288; *Пыляев М.И.* Замечательные чудачки и оригиналы. М., 1990. С. 628–634; *Черский Л.Л.* Л.А. Серяков: первый русский академик-гравер. М., 1911; *Языков Д.* Обзор жизни и трудов покойных русских писателей: В 14 вып. Вып. I. СПб., 1885. С. 46; *Голубцов В.В.* Заметки к перечню гравюр Л.А. Серякова // Русская старина. СПб., 1882. Т. XXXIII. Стб. 364; Т. XXXIV. Стб. 438–439; *Собко Н.П.* Жизнь и произведения гравера Л.А. Серякова. 1824-1881 // Там же. 1881. Февраль. Стб. 423-443; Июнь. Стб. 307-324; *Юрасов Н.И.* Л.А. Серяков // Там же. 1881. Т. XXX. Ноябрь. Стб. 681–688; Некролог // Голос. СПб., 1881. № 5; Исторический вестник. СПб., 1881. Т. IV. Февраль. С. 471; Нива. СПб., 1881. № 8. С. 169-170; Новое время. СПб., 1881. № 1745; Русская старина. СПб., 1881. Март. Стб. 681-688.

СИДОРОВА АННА (1806 – между 1858/1863) – вдова дворового ус. Щельково Васильева Фиона (1808–1843). Сноха ВАСИЛЬЕВА ЕВГЕНИЯ и ИВАНОВОЙ АВДОТЬИ.

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОМУ П.Н. (21. 06. 1877): «ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВ по последней ревизии (1851 года) 32 лет, значит ему теперь 58 лет, отдан в рекруты в 1855 году, у него: мать АВДОТЬЯ ИВАНОВА 75 лет, дочь НАДЕЖДА 5 лет, сноха АННА СИДОРОВНА 44 лет» (XI, 554).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XI./ Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. С. 554; *Резепин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2003. № 1/2. С. 128; *Резепин П.П.* Дворовые Островских // Там же. 2013. № 1 (90). С. 55.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 329 об.-330; Д. 820. Л. 7; Б/ш. Д. 766. Л. 79.

СИПЯГИН ЕГОР АЛЕКСАНДРОВИЧ (23.12.1840, с. Кабаново Галичского у. Костромской губ. – 18.02.1887, там же) – землевладелец Кинешемского у. Сын владельца и строителя Покровской церкви (1845) с. Кабанова Галичского у. и владельца с. Твердова с 17 мужскими и 28 женскими и д. Маркуши с 20 мужскими и 23 женскими душами крестьян в Кинешемском у. (1836) и кинешемского уездного судьи (1839) Сипягина Александра Егоровича (12.11.1814 – не ранее 1859) и Варвары Васильевны, урожденной NN. (?–?). Выпускник Костромской губернской гимназии (185?). Оставной поручик (186?). Владелец д. Лобаново Ивашевской вол. Кинешемского у.

Лит.: *Беляев И.С., прот.* Статистическое описание соборов и церквей Костромской епархии, составленное на основании подлинных сведений, имеющихся по духовному ведомству, членом Костромского губернского статистического комитета Костромского Успенского собора протоиереем Иоанном Бе-

ляевым. СПб., 1863. С. 75; *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 7, 8; А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 441; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 22, 270; *Руммель В.В., Голубцов В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий: В 2 т. Т. 2. СПб., 1887. С. 369, 370.

Арх.: ГАИО. Ф. 901. Оп. 1. Д. 2619. Л. 1-10; ГАКО. Ф. 56. Оп. 3. Д. 101. Л. 371 об.-372; Ф. 122. Оп. 2. Д. 14. Л. 54 об.; Ф. 429. Б/ш. Д. 31. Л. 47 об.

СКАЛОН АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ (28.01.1832, Старооскольского у. Курской губ. – ?) – государственный деятель. Сын отставного гвардии капитана Скалона Петра Александровича (1805–1842) и Елизаветы Михайловны, урожденной Наумовой (26.10.1813–06.01.1854). Выпускник Санкт-Петербургской школы гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров (1857). Корнет (1857) и отставной поручик (07.12.1859) лейб-гвардии Уланского полка. Чиновник канцелярии (23.12.1866) и особых поручений (05.01.1867) Казанского гражданского губернатора. Советник Казанского губ. правления (24.06.1871). Костромской (23.10.1878–18.03.1886) и Симбирский (18.03.1886–30.08.1887) вице-губернатор. Действительный член (26.04.1879) и товарищ председателя (21.04.1881) Костромского отделения Российского общества Красного Креста. Член-учредитель Костромского общества любителей музыкального и драматического искусства (1893). Владелец 1450 десятин земли в Старооскольском у. Курской губ.

Жена – Мария Алексеевна, урожденная Кобылина (?–?). Дочь отставного ротмистра.

Дети: Алексей (15.06.1861–?), Лидия (04.02.1862–?) и ?Владимир (16.10.1874–?).

Лит.: Губернии Российской империи. История и руководители. 1708–1917. М., 2003. С. 147; Лобанов-Ростовский А.Б., кн. Русская родословная книга: В 2 т. 2-е изд. Т. 2. СПб., 1895. С. 223. № 53;

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 1. Д. 3271. Л. ?; Ф. 429. Оп. 1 доп. Д. 37. Л. 100 об.-110.

СМЕТАНИН ФЕОФАН (?-?) – садовник ус. Щельково (186?-1884).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОЙ М.В. (05.06.1877): «В половине мая здесь были сильные морозы и побили у ФЕОФАНА много цветов и зелени» (XI, 550).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XI. С. 435. 550; М., 1980. Т. XII. С. 232; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 114, 172, 173; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 16, 48, 80.

[СМИРНОВ] ГРИГОРЬЕВ ЕФИМ (1844, д. Василево Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – ?) – сын крестьян Григория Ефимова (1809-?) и Прасковьи Гордеевой (1808-?). Крестьянин д. Василево Ивашевской вол. Кинешемского у., которого «навещал» ОСТРОВСКИЙ А.Н.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 124.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 337 об.-338; Д. 820. Л. 12 об.-13.

[СМИРНОВА] НИКИТИНА АННА (186?, д. Субботино Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1938) – горничная ус. Щельково. Крестьянка д. Субботино Ивашевской вол. Кинешемского у. Автор воспоминаний об ОСТРОВСКОМ А.Н.

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОЙ М.В. (05.06.1877): «Да еще нянька говорила про какие-то АННУШКИНЫ рубашки, которые Саша вынула из ящика, или узла по ошибке; так, пожалуйста захватите, – не оставьте сироту без рубашек» (XI, 549-550).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XI. / Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. С. 549–550; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 31, 126.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 337 об.; Д. 820. Л. 12 об.

[СОБОЛЕВ] ВИКТОРОВ ИВАН (1849, д. Субботино Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – 12.03.1913, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ.) – столяр. Безземельный крестьянин д. Субботино, проживавший в пг. Бережках (с 1861) Ивашевской вол. Кинешемского у. Автор мебели в ус. Щельково. Возможный прототип безымянного столяра из пьесы «Волки и овцы» (1875) ОСТРОВСКОГО А.Н. Автор воспоминаний об ОСТРОВСКОМ А.Н.

Жена – Евпраксия Аристархова (1849–15.03.1909). Похоронена там же.

Дети: ИВАН, Екатерина (04.10.1875–?) и ИВАНОВА М.И.

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОЙ М.В. (05.06.1877): «ИВАН ВИКТОРОВ приставал неотступно, я ему дал 10 р.» (XI, 550).

Лит.: *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 15; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XI. С. 550; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 449, 497; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. М., 1974. Кн. 1. С. 114; Кн. 2. С. 478, 482, 484; А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 290, 410; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, исправ. и доп. М., 1978. С. 41, 55, 57, 126, 127, 137, 159; *Резепин П.П.* Щельковский некрополь // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2003. № 1/2. С. 134.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 11. Л. 18 об.-19, 161 об.-162, 178 об.-179.

СОБОЛЕВ ИВАН ИВАНОВИЧ (23.02.1872, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – 1949, там же) – сын [СОБОЛЕВА] И.В. Учитель труда и рисования Покровской сельской школы Кинешемского р-на (1930-е). Заведующий музеем ус. Щельково (1948). Автор воспоминаний об ОСТРОВСКОМ А.Н.

Лит.: *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 15, 31–32; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 497–499, 597; *А.Н. Островский.* Новые материалы и исследования: в 2 кн. Кн. 2. М., 1974. С. 478–479, 492; А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 290, 410; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Издание второе, испр. и доп. М., 1978. С. 6, 33, 41, 57, 118, 119, 125, 126, 137, 159, 168, 259, 280.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 7. Л. 136 об.-137.

СТЕПАНОВ АГАФОН (1815, д. Щельково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – 04.04.1871) – дворовой ус. Щельково.

1-я жена – NN. (ок. 1815 – между 1845/1848).

Дети: Капитон (1845–?).

2-я жена – Афимья Сидорова (1826 – не ранее 1858).

Дети: Иван (1848–?), Прасковья (1855–?), Алексей (1857–?).

Лит.: *Резепин П.П.* Дворовые Островских // Губернский дом: историко-краеведческий и литературный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2013. № 1 (90). С. 55.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 328 об.-329; Д. 820. Л. 6 об.-7.

СТРАХОВ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ (16.10.1828, г. Белгород Курской губ. – 24.01.1896, г. Санкт-Петербург) – критик, публицист, переводчик. Сын священника и учителя словесности Белгородского духовного училища Страхова Николая Петровича (?–1837) и Марии Ивановны, урожденной Савченко (?–?). Ученик Белгородского (1836) и Каменец-Подольского (1837–1840) духовных училищ и Костромской духовной семинарии (1840–1844). Однокурсник ДЕМЕНТЬЕВА В.А. Вольнослушатель юридического (1844) и студент физико-математического (1845–1847) факультетов Императорского Санкт-Петербургского университета. Выпускник естественно-математического отделения санкт-петербургского Главного педагогического института (1851). Учитель физики и математики II Одесской (17.08.1851) и естественной истории II Санкт-Петербургской (1852–1861) гимназий. Магистр зоологии (1857). Сотрудник «Времени» (1861–1863), «Эпохи» (1864–1865) и «Отечественных записок» (1867), помощник редактора «Журнала Министерства народного просвещения» (1868–1869) и редактор «Зари» (1869–1872). Корреспондент «Вестника философии и психологии», «Гражданина», «Московских ведомостей», «Нового времени», «Руси», «Русского вестника», «Русского мира», «Светоча», «Складчины» и др. Библиотекарь юридического отдела Императорской Публичной библиотеки (1873–1885). Член ученого комитета Министерства народного просвещения (1874). Действительный член Общества любителей российской словесности (23.12.1876). Цензор Санкт-Петербургского комитета цензуры иностранной (1885). Лауреат золотой медали им. А.С. Пушкина (1888, 1894) и член-корреспондент (31.12.1889) Императорской Академии наук. Почетный член Московского психологического общества (1894). Владелец личных библиотеки (7877 нзв. в 12453 т.), после его смерти пожертвованной его родственницей И.П. Матченко Императорскому Санкт-Петербургскому университету, и книжного знака. Возможный прототип Николая Александровича Климентова в повести «Пустынножитель» (1891) Стахеева Д.И. Похоронен

в Новодевичьем Воскресенском женском монастыре. Соавтор приглашения издательской комиссии Славянского благотворительного комитета к участию в сборнике «Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины» ОСТРОВСКОГО А.Н. (24.10.1875).

ОСТРОВСКИЙ А.Н.: «Вот, например, что у нас путного сказано об Аполлоне Григорьеве? А этот человек был весьма замечательный. Если кто знал его превосходно и мог бы о нем сказать вполне верное слово, то это именно я. Прочтите, например, СТРАХОВА. Ну что он написал об Аполлоне Григорьеве? Ни малейшего понимания, чутья у этого человека» (А.Н. ОСТРОВСКИЙ в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 157).

Соч.: О методе естественных наук и значение их в общем образовании. СПб., 1865; Бедность нашей литературы: Критический и исторический очерк. СПб, 1868; Критический разбор «Войны и мира». СПб., 1871; Мир как целое. Черты из науки о природе. СПб., 1872 (рец.: Гражданин. СПб., 1873. № 1) (Мир как целое. М., 2007); Методика Закона Божия. Харьков, 1882 (изд. 2-6. СПб., 1893–1900; изд. 5-е. Киев, 1908); Борьба с Западом в нашей литературе: Исторические и критические очерки. Кн. I. СПб., 1882; Борьба с Западом... Кн. 2. СПб., 1883; Борьба с Западом... Кн. 3. СПб., 1883; Изд. 2-е. СПб., 1887 (1 т.), 1889 (2 т.), 1896 (3 т.) (рец. на 2-й т. 2-го изд.: *Розанов В.В.* О борьбе с Западом в связи с литературной деятельностью одного из славянофилов // Вопросы философии и психологии. М., 1890. Кн. 3. Отд. 2. С. 27–64); Критические статьи. Т. 1. О И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом (1862–1885). СПб, 1885; Об основных понятиях психологии и физиологии. СПб., 1886 (изд. 2-е СПб., 1894); О вечных истинах. Мой спор о спиритизме. СПб., 1887; Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб, 1888 (изд. 2-3. Киев, 1897–1913); Философское учение о познании и достоверности познаваемого. М., 1888 (изд. 2-е. Харьков, 1896); Из истории литературного нигилизма. 1861–1865. СПб, 1890 (рец.: *Николаев Ю.* [Говоруха-Отрок Ю.Н.] // Московские ведомости. М., 1890. 1 декабря. № 332. С. 5–6);

Воспоминания и отрывки. СПб, 1892 (рец.: *Николаев Ю.* [Говоруха-Отрок Ю.Н.] // Новое время. СПб., 1892. 12 ноября. № 314. С. 3–4); Очерк истории философии с древнейших времен философии до настоящего времени. Харьков, 1893 (изд. 2-е. Харьков, 1894); Брак, рассматриваемый в своей природе и со стороны формы его заключения. Харьков, 1893 (изд. 2-е.-Христианское учение о браке и противники этого учения. Харьков, 1895); Учение о Боге по началам разума. М., 1893; Философские очерки. СПб., 1895 (рец.: *Розанов В.В.* Смена мировоззрений // Русское обозрение. М., 1895. Т. IV. Июль. С. 193–207); Методика русской грамоты и начальных упражнений в русском языке. Харьков, 1898 (изд. 2-е. Харьков, 1900); Критические статьи: В 2 т. Киев, 1902 (рец.: *Розанов В.В.* К литературной деятельности Н.Н. Страхова // Новое время. СПб., 1902. 22 августа. № 9506. С. 2–3); Литературная критика. М., 1984; Литературная критика. СПб., 2000; Борьба с Западом. М., 2010.

Статьи: Наша культура и всемирное единство [Замечания на статью г. Влад. Соловьева «Россия и Европа», «Вестник Европы». 1888, февраль и апрель] // Русский вестник. 1888. № 6. С. 200–256; О времени, числе и пространстве // Там же. 1897. № 1. С. 69–81; № 2. С. 264–278; Новая выходка против книги Н.Я. Данилевского [Соловьев В.С. Мнимая борьба с Западом // Русская мысль. М., 1890. № 8. С. 1–20] // Новое время. 1890, сентябрь, октябрь; Спор об общем образовании // Библиотека для чтения. СПб., 1863. № 10. С. 62–77; Заслуга греческих философов архаического периода // Вера и разум. Харьков, 1884; Узкий и широкий взгляд // Там же. 1884; Древние и современные софисты // Там же. 1886; О сущности мира физического // Там же. 1889; К вопросу о задачах истории философии // Там же. 1894; Новейший образчик идеалистической философии // Там же. 1895; Истинная наука и ложные притязания современной учености // Там же. 1900; О законе сохранения энергии // Вопросы философии и психологии. М., 1891. № 6. С. 97–131; Толки об Л.Н. Толстом // Там же. № 9. С. 98–132; Ответ на письмо неизвестного // Там же. 1892. № 11. С. 94–100; О задачах философии и психологии // Там же. 1894. № 1. Отд. II. С. 1–34; Жители планет // Время. СПб., 1861. № 1. Отд. II. С. 1–56; Об индюшках и о Гегеле: [Письмо в ред. «Времени»] // Там же. № 9. С. О. II. С. 69–78; Пример апатии: [Письмо в ред. «Времени» по поводу статьи

г. Антоновича «О почве». «Современник», 1861, дек.]// Там же. 1862. № 1. О. П. С. 58–75; Дурные признаки // Там же. № 11. О. П. С. 158–172; Роковой вопрос // Там же. 1863. № 4; Простая речь о мудреных вещах // Гражданин. СПб., 1873. 22 октября. № 43; Три письма о спиритизме // Там же. 1876. 15 ноября. № 41/42; 22 ноября. № 43; 29 ноября. № 44; Суемудрие метафизики // Дело. СПб., 1870. № 6; О костях запыстья млекопитающих // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1857. Ч. ХCV. № 9. Отд. II. С. 274–332 (отд. отд. СПб., 1857); Органические категории // Там же. 1861. Март. Отд. II. С. 49–63; Главная задача физиологии // Там же. 1886. Ч. CCXLVII. Август–Сентябрь; Женский вопрос // Заря. СПб., 1870. № 2. Отд. II. С. 106–149; Вздох на гробе Карамзина // Там же. № 10. Отд. II. С. 207–232; Воспоминания о ходе философской литературы // Исторический вестник. СПб., 1897. Т. LXVIII. Май. С. 423–434; Библиографические новости [рец. на: *Розанов В.В.* Место христианства в истории. М., 1890] // Новое время. СПб., 1890. 14 марта. № 5043. С. 4; Справедливость, милосердие и святость // Там же. 1892. № 5784 (рец.: *Николаев Ю.* [Говоруха–Отрок Ю.Н.] // Новое время. СПб., 1892. 11 апреля. № 99. С. 3–4); Преступление и наказание Ф.М. Достоевского // Отечественные записки. СПб., 1867. Т. 171. Кн. 3–4; О наглядно-звуковом методе обучения грамоте // Русская школа. СПб., 1897; Об атомистической теории вещества // Русский вестник. М., 1860. Май. Кн. 2. С. 143–194; Комета // Там же. Июль. Кн. 1; Всегдашняя ошибка дарвинистов // Там же. 1887. Ноябрь–Декабрь; Воспоминание о поездке на Афон // Там же. 1889. Октябрь (рец.: *Н.Б.* [Барсов Н.] // Церковный вестник. СПб., 1890. № 3. С. 48–50); Спор из-за книг Н.Я. Данилевского // Там же. Декабрь; Итоги современного знания // Там же. 1892. Январь. С. 65–94 (рец.: *Николаев Ю.* [Говоруха–Отрок Ю.Н.] // Московские ведомости. М., 1892. 11 января. № 11. С. 3–4); Ход и характер современного естествознания // Там же. Март (рец.: *Николаев Ю.* [Говоруха–Отрок Ю.Н.] // Новое время. СПб., 1892. 14 марта. № 73. С. 3–4); Заметки о Тэне // Там же. Апрель (рец.: *Николаев Ю.* [Говоруха–Отрок Ю.Н.] // Новое время. СПб., 1892. 6 мая. № 123. С. 3–4); Взгляды Г. Рюккерта и Н.Я. Данилевского // Там же. 1894. Октябрь; Письма о нигилизме // Русь. М., 1881. № 23–25, 27; Значение Гегелевой философии в настоящее время // Светоч. СПб., 1860.

№ 1. С. 3–51; Содержание жизни // Там же. №1. О. II. С. 37–58, № 2. О. II. С. 111–128; Письма о жизни. Письмо I. Письмо II // Там же. № 3. О. II. С. 1–40; Письма о жизни. Письмо III // Там же. № 5. О. II. С. 1–23; Значение смерти. Письма о жизни [Письмо IV] // Там же. № 8. О. II. С. 1–22; Недавнее прошлое: Из семинарских воспоминаний философа Н.Н. Страхова // Странник. СПб., 1898. Т. I. Январь. С. 189–193; О письменных упражнениях при начальном обучении // Церковно-приходская школа. Киев, 1898; Славянофильство и Гегель // Эпоха. СПб., 1864. № 3; Опыты изучения Фейербаха // Там же. № 6. С. 125–156; Естественные науки и общее образование // Там же. № 7. С. 1–32; Воспоминания об А.А. Григорьеве // Там же. № 9. С. 1–50.

Пер.: *Куно Фишер*. История новой философии: В 4 т. СПб., 1862–1865; *Ф.В. Шеллинг*. Историко-критическое введение в философию мифологии. Лекция первая // Якорь. 1863. № 1. С. 9–13, № 2. С. 29–33; Лекция вторая // Якорь. 1863. № 4. С. 71–73, № 7. С. 124–128; *А. Брем*. Жизнь птиц. СПб., 1866; *К. Бернар*. Введение в науку опытной медицины. Пер. с фр. СПб.-М., 1866; *И. Тэн*. Об уме и познании: В 2 т. СПб., 1872; *Ф. Ланге*. История материализма и критика его значения в настоящее время: В 2 т. Пер. с нем. СПб., 1881–1883; *Д.Ф. Штраус*. Вольтер, его жизнь и сочинения. СПб., 1871 и др.

Пис.: Письма Н.Н. Страхова к Н.Я. Данилевскому // Русский вестник. 1901. № 1. С. 127–142; № 2. С. 453–469; № 3. С. 125–141; Письма Н.Н. Страхова // Грот Николай Яковлевич в очерках, воспоминаниях и письмах товарищей и учеников, друзей и писателей. СПб., 1911. С. 236–260; Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. 1870–1894 // Толстовский музей. Т. II. СПб., 1914; Письма Н.Н. Страхова Ф.М. Достоевскому // Шестидесятые годы. М.–Л., 1940. С. 255–288; Русская литература. 1984. № 2. С. 164–166; Переписка Ап. Григорьева с Н.Н. Страховым // Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 167. Тарту, 1965. С. 163–173 (см. также: *Ап. Григорьев*. Письма. М., 1999. С. 230, 241, 250–257, 261–276, 279, 284, 286–287, 289); Переписка К.Р. с Н.Н. Страховым // Русская литература. 1993. № 2. С. 148–187; Письма Н.Н. Страхова В.В. Розанову // *Розанов В.В.* Литературные изгнанники. Н.Н. Страхов. К.Н. Леонтьев. М., 2001. С. 7–143; Переписка А.А. Фета с Н.Н. Страховым // А.А. Фет и его литера-

турное окружение: В 2 кн. Кн. Вторая. М., 2011. С. 233–550 (Литературное наследство) [рец.: *Едошина И.А.* Переписка с Н.Н. Страховым // *Энтелехия: научно-публицистический журнал* / гл. ред. И.А. Едошина. Кострома. 2012. № 25. С. 122–127].

Лит.: Акт 25-летнего юбилея Главного педагогического института. СПб., 1853. С. 126; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1901. Т. XXXI а. С. 783–787; Большая советская энциклопедия: В 30 т. Т. 24. Кн. 1. С. 556 / Гл. ред. А.М. Прохоров. М., 1976. ; Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: В 20 т. Т. 18. / Под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. С. 69; Литературная энциклопедия: В 12 т. Т. 11. / Под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского и др. М., 1939. Стб. 82–84; Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 7. / Гл. ред. А.А. Сурков. М., 1972. Стб. 213–214; Петербургский некрополь: В 4 т. Т. IV. СПб., 1913. С. 178; Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2008. Стб. 34, 46, 66, 70, 76, 88, 89, 104, 105, 109, 119, 127, 128, 143, 159, 180, 192, 202, 208, 214, 220, 229, 236, 238, 259, 265, 275, 289, 301, 302, 309, 320–324, 337, 338, 344, 368, 405, 444, 453, 458, 459, 499, 501, 515, 519, 524, 525, 551, 561, 585, 590, 612, 623, 648, 657, 682 685, 700, 701, 729, 731, 738, 749, 769, 773, 776, 777, 791, 807, 809, 818, 823, 827, 829, 841, 843, 853, 856, 885, 896, 934, 937, 946–958, 966, 993, 994, 1003, 1013, 1014, 1020, 1025, 1026, 1049, 1061, 1108, 1117, 1120, 1141, 1158, 1166, 1174–1176, 1187, 1189, 1190, 1243, 1249, 1250, 1252, 1253, 1269, 1272, 1278, 1311, 1345, 1347, 1357, 1361, 1370, 1379–1381, 1407, 1422, 1488, 1513, 1515, 1517, 1518, 1532, 1539, 1555–1558, 1572, 1577, 1587, 1589, 1598, 1604, 1609–1613, 1615, 1641, 1642, 1672, 1673, 1691, 1707, 1715, 1717, 1724, 1740, 1744, 1749, 1757, 1758, 1761, 1789, 1801, 1829, 1839, 1864, 1878, 1879, 1884, 1885, 1902, 1907, 1912, 1937, 1939, 1940, 1942, 1976, 1978, 1979, 1999, 2006, 2016, 2036–2039, 2044, 2051, 2052, 2101, 2103, 2104, 2111, 2112, 2164, 2167, 2192, 2193, 2212, 2228, 2230, 2249, 2251, 2284, 2303, 2305, 2306, 2308, 2315, 2316, 2353, 2355; Российская Академия наук. Персональный состав: В 3 кн. Кн. 1. М., 1999. С. 170; Философ. Критик. Публицист: К 175-летию со дня рождения Н.Н. Страхова: Библиографический указатель лит-ры / сост. Е.А. Антонов. Белгород,

2002; Русские писатели: Биобиблиографический словарь. М., 1971. С. 607–608; Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. Ч. 2. М-Я / под ред. П.А. Николаева. М., 1996. С. 269–276; Русская интеллигенция. Автобиографии и биобиблиографические документы в собрании С.А. Венгерова: Аннотированный указатель: В 2 т. Т. 2. СПб., 2010. С. 403; Тульский биографический словарь: В 2 т. Т. 2 Тула, 1996. (М-Я). С. 205; *Алексеев П.В.* Философы России начала XXI столетия. Биографии, идеи, труды: энциклопедический словарь. М., 2009. С. 767; *Авдеева Л.Р.* Русские мыслители: А.А. Григорьев, Н.Я. Данилевский, Н.Н. Страхов. М., 1992; *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: В 2 т. Т. 1./ подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1965. С. 281, 326, 340, 392, 395, 396, 542, 551; Т. 2. С. 159; *Богомолов С.И.* Российский книжный знак. 1700–1918. Изд. второе, испр. и доп. М., 2010. С. 788; *Булгаков В.Ф.* Л.Н. Толстой в последний год его жизни / вступ. ст. и прим. С.А. Розановой. М., 1989. С. 40, 418; *Григорьев А.А.* Воспоминания / изд. подготовил Б.Ф. Егоров. Л., 1980. С. 41, 42, 310; *Григорьев В.В.* Императорский Санкт-Петербургский университет в течение первых 50 лет его существования. Историческая записка. СПб., 1870. С. XXIII; *Грот Н.Я.* Памяти Н.Н. Страхова: К характеристике его философ. мировоззрения. М., 1896; *Долинин А.С.* Последние романы Ф.М. Достоевского. М.; Л., 1963. С. 307–343; *Достоевская А.Г.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и прим. С.В. Белова и В.А. Туниманова. М., 1971. С. 13, 18, 22, 24, 26–28, 115, 183, 185, 188, 190, 201, 219, 244, 254, 319–320, 354, 393, 395–407, 411–412, 417, 419–421, 425, 432, 434–435, 437–439, 441, 447, 453, 455–457, 460–461, 469, 474, 476–479; Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1./ Сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990. С. 25, 161, 351, 375–532, 535, 536, 547, 555, 573, 580, 583, 595, 599–621; Т. 2. С. 7, 146, 150, 161, 214, 368, 451, 502, 515, 519, 523, 530, 551, 578, 579; *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М., 1953. С. 110, 113, 176, 228; *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях / сост., вступ. ст. и комм. Г.М. Миронова и Л.Г. Миронова. М., 1989. С. 403; *Кузминская Т.А.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Воспоминания / вступ. ст. С.М. Брейтбурга, общ. ред. и прим. Т.Н. Волковой. Тула, 1959. С. 234, 340–342, 380, 485, 493; *Левицкий С.А.* Очерки по истории русской философии. М., 1996. С. 118–122; *Лесков А.Н.* Жизнь Нико-

лая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. М., 1984. Т. I. С. 376, 401, 472; Т. II. С. 258, 329, 408, 411, 554; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 456; *Мендельсон Н.М.* Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Московском Университете. Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. С. 276; Приложения. III. Бюро общества. С. 50; Н.А. Некрасов в воспоминаниях и документах / сост. Е.М. Иссерлин и Т.Ю. Хмельницкая, под ред. Ю.Г. Оксмана. Л., 1930. С. 285–299; Н.А. Некрасов в воспоминаниях современников / вступ. ст. Г.В. Краснова, подгот. текста и прим. Г.В. Краснова и Н.М. Фортунатова. М., 1971. С. 65, 250, 435, 464; *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим / послесл. и прим. Д. Золотницкого. Л.; М., 1961. С. 230; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 157, 295, 308, 543, 567, 571; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 604; А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 424–425; *Пантелеев Л.Ф.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и прим. С.А. Рейсера. М., 1958. С. 246, 252, 254–258, 315, 534; *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / вступ. ст., сост., подгот. текста и комм. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 24, 29, 108, 132, 157, 161, 223, 260, 263, 335, 354, 385, 387, 392, 421, 427, 455; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могиланского. М.; Л., 1936. С. 234, 235, 237, 286, 293, 298, 384, 685, 686, 717, 746; *Покусаев Е.И.* Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963. С. 104–105; М.Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников / предисл., подгот. текста и комм. С.А. Макашина. М., 1957. С. 85, 695; *Семевский М.И.* 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. 80; *Суворин А.С.* Дневник / предисл. М. Кричевского. М., 1992. С. 94 (более полн. изд.: Дневник Алексея Сергеевича Суворина // текстол. расшифровка Н.А. Роскиной; подгот. текста Д. Рейфилда и О.Е. Макаровой). London-М., 1999, *Сухотина-Толстая Т.Л.* Воспоминания / сост., вступ. ст. и прим. А.И. Шифмана. М.,

1981. С. 16, 170, 204, 206, 280, 369, 438, 441, 469, 484; *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. / Сост. и комм. Н.И. Азаровой и др. М., 1978. Т. 1. С. 7, 9, 29, 98, 99, 105, 120, 121, 123, 145, 169, 205, 223, 249, 497, 516, 534–538, 544, 567, 597–601, 604; Т. 2. С. 384, 385, 387, 389, 392, 398, 400–402, 406, 556, 562, 569, 572, 576, 577; *Толстой И.Л.* Мои воспоминания / вступ. ст. С.А. Розановой, подгот. текста и прим. О.А. Голиненко, И.А. Покровской и Б.Н. Шумовой. М., 1969. С. 45, 110–111, 130, 142–144, 162, 166, 169, 191, 414, 417–418, 422, 425, 427, 434; Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подгот. текста и комм. Н.М. Фортунатова. М., 1978. Т. 1. С. 175, 184, 220, 237–239, 246, 247, 275, 338, 347, 473, 505, 547, 548, 552, 558, 562–564, 566, 574, 579, 580, 605, 609; Т. 2. С. 49–51, 54, 55, 57, 58, 60, 62, 63, 65, 67–71, 73, 76, 81, 118, 133, 352, 545–547, 553, 557; И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. / Сост. и подгот. текста С.М. Петрова и В.Г. Фридлянд, комм. В.Г. Фридлянд. М., 1983. С. 345; Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников / сост. Е.И. Покусаев и А.А. Демченко, подгот. текста А.А. Демченко и М.И. Перпер, вступ. ст. и прим. А.А. Демченко. М., 1982. С. 210; Н.Н. Страхов и русская культура XIX–XX вв.: к 180-летию со дня рождения. Материалы научной конференции / отв. ред. Антонов Е.А. Белгород, 2008; *Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л.* Воспоминания: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1967. Т. 1. Воспоминания Н.В. Шелгунова. С. 495; Т. 2. Воспоминания Л.П. Шелгуновой и М.Л. Михайлова. С. 227, 518; *Бажов С.И.* Идеинная борьба вокруг философско-исторической доктрины Н.Я. Данилевского в России XIX века // Из истории религиозной философии в России: XIX – начало XX века. М., 1990. С. 39–44; *Белов С.В., Белодубровский Е.Б.* Библиотека Н.Н. Страхова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977. С. 134–140; *Бурсов Б.И.* У свежей могилы Достоевского (Переписка Л.Н. Толстого и Н.Н. Страхова) // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 320. Л., 1969. С. 254–270; *Введенский А.И.* Значение философской деятельности Н.Н. Страхова // Образование. СПб., 1896. Март. Отд. II. С. 1–8; *Введенский А.И.* Общий смысл философии Н.Н. Страхова // Московские ведомости. М., 1897. 24 января. № 24. С. 2–3; 15 февраля. № 46. С. 3–4; 11 марта. № 69. С. 3–4; Отд. отд. М., 1897; *Грот Н.Я.* Памяти Н.Н. Страхова //

Вопросы философии и психологии. М., 1896. № 2. С. 299–336; Отд. отт. М., 1896; *Гуральник У.А.* Н.Н. Страхов – литературный критик // Вопросы литературы. М., 1972. № 7. С. 137–164; *Кирпотин В.Я.* Достоевский, Страхов и Е.П. Радомский // Знамя. М., 1972. № 9. С. 224–231, № 10. С. 224–238; *Колубовский Я.Н.* Материалы для истории философии в России. Н.Н. Страхов // Вопросы философии и психологии. М., 1891. Кн. 2. Отд. 2. С. 91–121; *Левицкий С.А.* Н.Н. Страхов (Очерк его философского пути) // Новый журнал. Нью-Йорк, 1958. Кн. 54. С. 164–185; *Левитский С.Д.* Отчаявшийся западник // Православное обозрение. М., 1886. Т. I. Апрель. С. 679–717; *Матвеев П.А.* Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов в Оптиной пустыни // Исторический вестник. СПб., 1907. Т. CVIII. Апрель. С. 151–157; *Нечаева В.С.* Когда был снят секретный надзор над Достоевским // Русская литература. 1964. № 2; *Никольский Б.В.* Н.Н. Страхов. Критико-биографический очерк // Исторический вестник. СПб., 1896. Т. LXIII. Апрель (рец.: *Николаев Ю.* [Говоруха-Отрок Ю.Н.] // Московские ведомости. М., 1896. 20 июня. № 167. С. 3–4); Отд. отт. СПб., 1896 (совр. изд. – *Никольский Б.* Сокрушить крамолу / сост., предисл. и примеч. Д.И. Стогова. М., 2009. С. 244–312); *Пантелеев Л.Ф.* Литературная петиция 1895 года // Современник. СПб., 1913. № 4; *Первушин Н.В.* Н.Н. Страхов – жертва «достоевщины»? // Новый журнал. Нью-Йорк, 1970. Кн. 99. С. 125–138; *Радлов Э.* Несколько замечаний о философии Н.Н. Страхова. СПб., 1900; *Резепин П.П.* Некто Страхов // Энтелехия: научно-публицистический журнал / гл. ред. И.А. Едошина. Кострома. 2003. № 7. С. 120–124; *Едошина И.А.* Страхов и Розанов // Энтелехия: научно-публицистический журнал / гл. ред. И.А. Едошина. Кострома. 2010. № 21. С. 83–86; *Тихомиров В.В.* Н.Н. Страхов: движение к религиозной эстетике // там же. С. 86–94; *Резепин П.П., Едошина И.А.* Костромская духовная семинария // Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2008. Стб. 1572; *Розанов В.В.* «Рассеянное недоразумение» // Новое время. СПб., 1894. 9 ноября; *Розанов В.В.* К литературной деятельности Н.Н. Страхова // там же. 1902. 22 августа; *Розанов В.В.* Идейные споры Л.Н. Толстого и Н.Н. Страхова // Там же. 1913. 24, 28 ноября, 4 декабря; *Розанов В.В.* Наброски // Там же. 1914. 21 июня; *Розанов В.В.* «Идея рационального естествознания» // Русский вестник. СПб., 1892. № 8; *Розанов В.В.* Смена мировоззрений (Н. Страхов. Фило-

софские очерки) // Русское обозрение. М., 1895. Т. IV. Июль. С. 193–207; *Розанов В.В.* «Завтра, 24 января, исполнится год со дня кончины Ник. Ник. Страхова...» // Свет. СПб., 1897. 24 января; *Розанов В.В.* Памяти Н.Н. Страхова // Энтелехия: научно-публицистический журнал / гл. ред. И.А. Едошина. Кострома. 2010. № 21. С. 59–77; *Соловьев В.С.* Счастливые мысли Н. Страхова // Вестник Европы. СПб., 1890. №. 11. С. 448-454; *Стахеев Д.И.* Группы и портреты (Листочки воспоминаний) // Исторический вестник. СПб., 1907. Т. CVII. Январь. С. 81-91; *Чижевский Д.И.* К проблеме бессмертия у Достоевского (Страхов-Достоевский-Ницше) // Жизнь и смерть: Сборник памяти доктора Н.Е. Осипова: В 2 т. Т. 2. Прага, 1936. С. 26–40; *Фатеев В.А.* Религиозные воззрения Н.Н. Страхова / Философия понимания. Н.Н. Страхов. Белгород, 2010. С. 85–115; *Фатеев В.А.* Н.Н. Страхов и Вл.С. Соловьев: к истории полемики / Философия понимания. Н.Н. Страхов. Белгород, 2010. С. 153–173; Некролог // Виржевые ведомости. СПб., 1896. № 26; Богословский вестник. Сергиев Посад, 1896. Т. I. Март. Отд. 3. С. 485–489; Вестник Европы. СПб., 1896. № 3; Вопросы философии и психологии. М., 1896. Кн. 2. С. 299–300; Исторический вестник. СПб., 1896. Т. LXIII. Март. С. 1047–1052; Московские ведомости. М., 1896. 27 января. № 27. С. 2; 1 февраля. № 32. С. 4-5; Новое время. СПб., 1896. № 7151; Русское обозрение. М., 1896. Т. V. Сентябрь. С. 386-395; Октябрь. С. 629–664; Русское слово. М., 1896. № 27; Санкт-Петербургские ведомости. СПб., 1896. № 25; Странник. СПб., 1896. Т. I. Февраль. С. 350-352; Церковный вестник. СПб., 1896. № 5. Стб. 170–171.

Арх.: ГАКО. Ф. 432. Оп. 1. Д. 975. Л. 11; Д. 1108. Л. 13 об.; Д. 1112. Л. 5 об.; ГПБ АНУ (2792 е.х.); ОР РНБ. Ф. 747 (33 е.х.); ПД. Ф. 287 (53 е.х.); РГАЛИ. Ф. 1159 (8 е.х.).

СУХОНИН ПЕТР ПЕТРОВИЧ (18.01.1820, ус. Ермаково Солигаличского у. Костромской губ. – 28.06.1884, г. Санкт-Петербург) – писатель. Сын отставного капитана Сухонина Петра Ивановича (?–?) и Надежды Александровны, урожденной княжны Шелешпанской (180?–21.02.1861). Дядя **СУХОНИНА С.С.** Выпускник санкт-петербургского Морского кадетского корпуса (1838). Кадет (1833), гардемарин (09.01.1836) и мичман (1838–1848) Балтийского и

Черноморского (1839–1841) флотов Участник Абхазской экспедиции на фрегате «Штандарт» и занятия аула Субаши (1839). Отставной лейтенант (1848). Чиновник особых поручений министерств государственных имуществ (1849) и народного просвещения (1851). Начальник отделения Департамента податей и сборов Министерства финансов (1862). Действительный статский советник. Корреспондент «Библиотеки для чтения», «Биржевых ведомостей», «Века», «Всемирного труда», «Дела», «Журнала Министерства народного просвещения», «Иллюстрированного листка», «Искусства», «Колосьев», «Осы», «Отечественных записок», «Русской речи», «Сына Отечества», «Театрального мирка», «Трудов Отделения Санкт-Петербургского общества для содействия русскому торговому мореходству», «Якоря» и др. Автор популярных драм «Русская свадьба в исходе XVI-го века» и «Деньги» с музыкой композитора Дютша О.И. (1852, 1856). Похоронен на Митрофановском кладбище.

РОДИСЛАВСКИЙ В.И. – ОСТРОВСКОМУ А.Н. (28.08.1872): «Слава Богу, дела наши идут недурно. Приговор петербургского окружного суда по дулу нашего члена СУХОНИНА, осудивший Малафеева на 2 месяца в тюрьму, хорошо подействовал...» (А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 428).

Псевд.: А. Шардин, А. Ш., П. С, П.П. Суханин.

Соч.: Русская свадьба в исходе XVI-го века. Драматическое представление из частной жизни наших предков в 3 действиях. СПб., 1854; Изд. 2-е. СПб., 1884; Деньги. Современная трагедия в 5 действиях. СПб., 1855; Русские хороводы: Сцены. СПб., 1855; О золотой и серебряной монете: Финансов. кн. 1. СПб., 1866 (обл.: О серебряной и золотой монете); Андрей Яковлевич Щелкалов, государственный дьяк и печатник. Историческая комедия в 4 действиях. СПб., 1868; О размере переустройства Мариинской системы. СПб., 1874; Изд. 2-е. СПб., 1876; О невозможности переустройство Мариинской системы заменить устройством Тихвинской. СПб., 1875; О способах переустройства Мариинской системы. СПб., 1875; О порядках рассмотрения предложений по пере-

устройству Мариинской системы. СПб., 1876; О различных проектах переустройства Мариинской системы. СПб., 1877; О развитии мореплавания в разных странах. Историческая записка / сост. П.П. Сухониным. СПб., 1879; Исторические рассказы А. Шардина, автора исторических романов: Род князей Зацепиных, Княжна Владимирская (Тараканова), На рубеже столетий и друг. СПб., 1884; Повести и рассказы А. Шардина. СПб., 1888; Изд. 2-е. – СПб., 1889; Польский проходимец. Исторический роман в 3 частях. СПб., 1909; Спекуляторы. Роман // Библиотека для чтения. СПб., 1847. № 8–11; На рубеже двух столетий. Исторический роман в 3 частях // Век. СПб., 1883. № 1–12; Отд. отт. СПб., 1883; Изд. 2-е. – СПб., 1886; Происхождение ассигнаций // Всемирный труд. СПб., 1868. № 6; Отд. отт. СПб., 1869; Проект положения об акционерных обществах // Дело. СПб., 1872. № 9; По поводу книги А. Шипова О средствах к устранению наших экономических и финансовых затруднений // Ежемесячные Прибавления к Биржевым Ведомостям. СПб., 1866. № 1. С. 103–141; Александр Семенович Шишков в его литературной деятельности // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1851. Ч. LXIX. Кн. 1, 3; Отд. отт. – СПб., 1851; Актриса Уранова-Сандунова. Историческая повесть // Колосья. СПб., 1884. № 1; Неудавшаяся королева. Историческая повесть // Там же. 1884. № 5; Пропала собачка. Исторический этюд // Там же. 1884. № 6; Листки из далекого прошлого – наброски и воспоминания // Там же. 1885. № 5. С. 184–199; Верочка // Отечественные записки. СПб., 1849. № 2–3; Об ассигнационном обращении // Там же. 1868. № 12; Банковое дело в России // Русская речь. СПб., 1879. № 11–12; О соляном налоге // Там же. 1880. № 5; Род князей Зацепиных, или Борьба начал. Исторический роман в 2 частях // Там же. 1880. № 5–12; Отд. изд. – СПб., 1883; Изд. 2-е. СПб., 1884; Княжна Владимирская (Тараканова) или Зацепинские капиталы: Исторический роман в 4 частях // Там же. 1881. № 3–5, 7–12; Отд. отт. – СПб., 1882; Изд. 2-е. СПб., 1885; Федор Васильевич // Сын Отечества. СПб., 1856. № 1; Нечто о питейном деле в России // Эхо газет. СПб., 1881. № 24–26; Отд. отт. СПб., 1881; Обзорение монетных систем // Якорь. СПб., 1864. № 42.

Лит.: Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: В 20 т. Т. 18. / под ред. С.Н. Южикова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. С. 152;

- Общий морской список. СПб., 1900. Ч. XI. С. 665-666; Петербургский некрополь: В 4 т. Т. IV. СПб., 1913. С. 207; Русская интеллигенция. Автобиографии и библиографические документы в собрании С.А. Венгерова: Аннотированный указатель: В 2 т. Т. 2. СПб., 2010. С. 416; Русский биографический словарь: В 25 т. Т. 20. СПб., 1912. С. 199-201; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1901. Т. XXXII. С. 145; *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: В 2 т. Т. 1. / подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1965. С. 70, 219; *Веселаго Ф.Ф.* Очерк истории Морского кадетского корпуса с приложением списка воспитанников за 100 лет. СПб., 1852. С. 101; *Вольф А.* Хроника Петербургских театров. СПб., 1877. Ч. I. С. 157; *Григоров А.А.* «Без Костромы наш флот неполон...»: Морские офицеры-костромичи. XVII – нач. XX вв.: Справочник / авт.-сост. Н.А. Дружнева; науч. ред. В.С. Соболев; науч. конс. П.П. Резеппи. Кострома, 2002. С. 117; *Дружинин А.В.* Повести. Дневник / изд. подготовили Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. М., 1986. С. 371; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. IV. М., 1960. С. 461; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 338; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 428; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянского. М.; Л., 1936. С. 303, 306, 728, 729; *Языков Д.Д.* Обзор жизни и трудов покойных русских писателей: В 14 вып. СПб., 1888. Вып. IV. С. 88-89; СПб., 1889. Вып. V. С. 15; СПб., 1889. Вып. VI. Добавления. С. 7; *Зотов В.Р.* Петербург в сороковых годах // Исторический вестник. СПб., 1890. Июнь. С. 552-553; Некролог // Афиши и объявления. СПб., 1884. № 411; Газета Гатцука. М., 1884. № 26; Исторический вестник. СПб., 1884. Т. XVII. Август. С. 467.
- Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 963. Л. 36; Д. 5035. Л. 1-19 об.; Ф. 122. Оп. 2. Д. 14. Л. 106 об.

Эп.: «Трудился всю жизнь».

СУХОНИН СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ (ок. 1875–?) – писатель. Сын отставного полковника Сухонина Сергея Петровича (10.10.1821–11.01.1897). Племянник СУХОНИ-

НА П.П. Выпускник Императорского Царскосельского лицея (189?). Чиновник особых поручений Министерства государственных имуществ (189?). Редактор-издатель Всемирного вестника (Санкт-Петербург, 1903–1908). Биограф ОСТРОВСКОГО А.Н.

Соч.: Стоит-ли?: Повесть. СПб., 1898; Дела III Отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии об А.С. Пушкине / предисл. С. Сухонина. СПб., 1906; О графе Льве Толстом. 1862 г.: [Сборник документов / предисл. С. Сухонина]. [СПб., 1906]. 74 с. (Архив Третьего Отделения Собственной Е.И.В. канцелярии 1 экспедиции. О революционном духе народа в России и о распространении по сему случаю возмутительных воззваний; Ч. 39; № 230-й); Дело о графе Льве Тостом // Всемирный вестник. СПб., 1906. № 6-7; Отд. отт. СПб., 1906 (Бесплатное приложение к журналу «Всемирный вестник» за 1906 г., № 6–7); Материалы для биографии Островского (По неизданным источникам) // Всемирный вестник. СПб., 1908. № 5. С. 33–38.

Лит.: Русская интеллигенция. Автобиографии и библиографические документы в собрании С.А. Венгерова: Аннотированный указатель: В 2 т. Т. 2. СПб., 2010. С. 416–417; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1901. Т. XXXII. С. 145; Григоров А.А. «Без Костромы наш флот неполон...»: Морские офицеры-костромичи. XVII – нач. XX вв.: Справочник / авт.-сост. Н.А. Дружнева; науч. ред. В.С. Соболев; науч. конс. П.П. Резепин. Кострома, 2002. С. 117; Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. IV. М., 1960. С. 461.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 14. Л. 106 об.; РГАЛИ. Ф. 1752 (9 е.х.).

ТЕКУТЬЕВ ПЕТР ГРИГОРЬЕВИЧ (25.05.1827–1867) – земский деятель. Сын отставного штабс-ротмистра Текутьева Григория Ивановича (18.02.1782–12.10.1837) и Александры Ивановны, урожденной Васьковой (20.12.1795–04.12.1877). Выпускник Костромской губернской гимназии (1845). Землевладелец Кинешемского у. Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1865–867). Шурин ПУШКИНА Л.А.

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. 7; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 71.

Арх.: ГАКО. Ф. 116. Оп. 6. Д. 422. Л. 1–12 об.; Д. 1066. Л. 1–14 об.; Д. 1493. Л. 1–15 об.; Ф. 429. Оп. 1. Д. 87. Л. 206 об.; Ф. 664 (120 е.х.).

[ТЕПЛОВ] СЕМЕНОВ ЕГОР (1849, д. Высоково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – ?) – участник лова рыбы неводом для ОСТРОВСКОГО А.Н. и его гостей (1870-е). Сын АНИСИМОВА СЕМЕНА. Брат [ТЕПЛОВА] СЕМЕНОВА ИВАНА. Племянник АНИСИМОВА САМСОНА.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 114; *Маслих В.А.* А.Н. Островский в Щелькове // *Звенья*. Т. 8. М., 1950. С. 371.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 343 об.-344; Д. 820. Л. 17 об.-18.

[ТЕПЛОВ] СЕМЕНОВ ИВАН (1846, д. Высоково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – ?) – участник лова рыбы неводом для ОСТРОВСКОГО А.Н. и его гостей (1870-е). Сын АНИСИМОВА СЕМЕНА. Брат [ТЕПЛОВА] СЕМЕНОВА ЕГОРА. Племянник АНИСИМОВА САМСОНА.

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 114; *Маслих В.А.* А.Н. Островский в Щелькове // *Звенья*. Т. 8. М., 1950. С. 371.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 343 об.-344; Д. 820. Л. 17 об.-18.

ТЕПЛОВА ДАРЬЯ МИХАЙЛОВНА (не ранее 1858, с. Твердово Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1923) –стряпка ус. Щельково (1870-е). Дочь ФИЛИППОВА МИХАИЛА. Жена крестьянина с. Твердова Кинешемского у.

Теплова ? (?-?). Автор воспоминаний об ОСТРОВСКОМ А.Н. ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОЙ М.В. (05.06.1877): «К нашему приезду был испечен белый хлеб, такой хороший, что я и в Москве не едал, оказалось, что пекла ДАРЬЯ» (XI, 549).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. Т. XI М., 1979. С. 549, 550; Т. XII. М., 1980. С. 26; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 114; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 131–132.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 331 об.-332.

ТЕПЛОВА ЕВДОКИЯ ПЕТРОВНА (ок. 1855-?) – горничная ус. Щельково (1870). Жена крестьянина с. Твердова Кинешемского у. Костромской губ. Теплова Ивана Михайловича (?-?). Автор воспоминаний об ОСТРОВСКОМ А.Н.

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – Дубровскому Н.А. (21.08.1871): «Дуняша, которая становится час от часу милее, свидетельствует тебе свое почтение» (XI, 360).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XI / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. С. 360, 364, 407; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 312; А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 434; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 30, 125, 126, 132, 133, 234.

Арх.: РГАЛИ. Ф. 1884. Оп. 1. Д. 93. Л. 1-3.

ТИХОНОВ АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ (19.02.1853, г. Варнавин Костромской губ. – 25.10.1914, г. Петроград) – писатель. Сын потомственного почетного гражданина Тихонова Алексея Яковлевича (?-?) и Юлии Степановны, урожденной Федоровой (?-?). Брат и адресат эпиграммы (1905) ТИХОНОВА В.А. Ученик I Казанской гимназии

(1867–1868). Выпускник Псковской губернской гимназии (1873). Студент Санкт-Петербургского технологического института (1873–1874). Редактор «Нивы» (1895-1897). Корреспондент «Артиста», «Биржевой газеты», «Вестника Европы», «Всемирной иллюстрации», «Дела», «Живописного обозрения», «Минуты», «Наблюдателя», «Недели», «Новостей», «Образования», «Петербургской газеты», «Родины», «России», «Руси», «Русских ведомостей», «Русского богатства», «Русского врача», «Русской мысли», «Русской школы», «Севера», «Северного вестника», «Современного мира», «Страны», «Труда», «Эха» и др. Лауреат Пушкинской премии Императорской Академии наук (1895). Действительный член Общества любителей российской словесности (16.04.1896). Похоронен на Волковом кладбище.

Псевд.: Ал. Луговой.

Соч.: Сочинения: В 4 т. СПб., 1895–1900; Сочинения: В 5 т. СПб., 1894-1901; Сочинения: В 11 т. СПб., 1907-1914; За золотым руном!: Сцены из похода современных аргонавтов в 4 действиях. М., 1886; Осимь: Драма в 4 действиях. [СПб.] 1887; Союзники: Сценка. М., 1888; Ольга Ярославна: Психологический этюд. СПб., 1889; Д. Боккачио, его жизнь и литературная деятельность: Биографический очерк А.А. Тихонова: С портретом Боккачио, гравированным в Санкт-Петербурге Константином Адтом. СПб., 1891 (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф.Ф. Павленкова); «Добей его!»: (Pollice verso): Параллели. М., 1893; За грозой – ведро: Из жизни почтового тракта. СПб., 1902; Умер талант!...: Повесть. СПб., 1902; Швейцар: [Рассказ]. СПб., 1902; Безумная: Пьеса в 4 действиях. СПб., 1903; Счастливец: Этюд. СПб., 1904; Встреча: Картины боевой жизни на Дальнем Востоке. М., 1905; «Цель вашей жизни?»: Повести и рассказы. СПб., [1905]; Девичье поле: Повесть. СПб., 1910; Наши дни: Семейная история. СПб., 1910; Сказка жизни: [Драма-поэма]. СПб., 1910; В ночи бессонные...: [Поэма в прозе]; В ясные тихие дни: [Лебединая песнь]. СПб., 1911; Дневник свободного человека. СПб., 1911; Под Новый год: [Поэма]; В ясные тихие дни: Лебединая песнь. СПб., [1911]; Стихи. СПб., [1912]; Избалованный: Повесть-комедия в 4

действиях. Пг., [1915]. Литогр.; Два бунта. Л., 1927; Как росла моя вера: Отрывки из автобиографии // Вестник Европы. СПб., 1909. Кн. 3-6, 11-12; Листки из автобиографии // Нива. СПб., 1909. № 6. С. 114-117; Памяти В.А. Манасеина († 13 февр. 1901 г.): Из воспоминаний А. Лугового. Прочитано в общем собрании членов Литературного фонда 2 февраля 1902 года // Русский врач. СПб., 1902. № 8; Отд. отт. СПб., 1902.

Лит.: Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: В 20 т. Т. 18 / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. С. 447-448; Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 4 / гл. ред. А.А. Сурков. М., 1967. Стб. 437; Литературная энциклопедия: В 12 т. Т. 11 / под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского и др. М., 1939. Стб. 275-276; Русская интеллигенция. Автобиографии и библиографические документы в собрании С.А. Венгерова: Аннотированный указатель: В 2 т. Т. 2. СПб., 2010. С. 448-449; Русские ведомости. Сборник статей. 1863-1913. М., 1913. С. 177; Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 398-400; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1901. Т. XXXIII. С. 294-295; В.Г. Короленко в воспоминаниях современников / пред., подгот. текста и прим. Т.Г. Морозовой. М., 1962. С. 408; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. IV. М., 1960. С. 470; *Мендельсон Н.М.* Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Московском Университете. Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. С. 173-174; Приложения. III. Бюро общества. С. 53; *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890-1902 гг. / Вступ. ст., сост., подг. текста и комм. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 168; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 261; *Лятский М.А.* От беллетриста до поэта // Известия книжных магазинов товарищества М.О. Вольф. СПб., 1912. № 5. Стб. 125-128; *Розенфельд П. А.А.* Тихонов // Образование. СПб., 1909. № 3; Некролог // Голос минувшего. М., 1914. № XII; Исторический вестник. Пг., 1914. Декабрь; Новая Костромская жизнь. Кострома, 1914. № 237; Поволжский вестник. Кострома, 1914. № 2447.

Арх.: ГАКО. Ф. 340. Оп. 3 гр. Д. 4467 (†).

ТИХОНОВ ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ (21.03.1857, г. Казань – 13.05.1914, г. Санкт-Петербург) – писатель. Сын потомственного почетного гражданина Тихонова Алексея Яковлевича (?–?) и Юлии Степановны, урожденной Федоровой (?–?). Брат ТИХОНОВА А.А. Ученик казанских I гимназии и реального училища. Студент московской Петровской земледельческой академии. Выпускник Казанского пехотного училища. Участник русско-турецкой войны (1877–1878). Актер провинциальных театров (1880-е). Редактор журнала «Север» (1891–1894). Корреспондент «Библиотеки театра и искусства», «Варшавского дневника», «Вестника Европы», «Всемирной иллюстрации», «Живописного обозрения», «Исторического вестника», «Кавказа», «Книжек недели», «Колосьев», «Кругозора», «Наблюдателя», «Недели», «Нивы», «Нового времени», «Родника», «России», «Руси», «Русского слова», «Русской мысли», «Стрекозы», «Сцены», «Театральной библиотеки», «Труда», «Шута» и др. Лауреат Грибоедовской Общества русских драматических писателей (1887 – «Козырь») и Пушкинской Императорской Академии наук (1895) премий. Похоронен на Волковом кладбище.

Соловьев Н.Я. – ОСТРОВСКОМУ А.Н. (17.12.1885): «Я буквально погибаю: состояние духа моего ужасное; обстоятельства – тоже, материально я нищ; здесь мою пьесу “Разрыв” тормозили с октября мес[яца] и разве теперь только пойдет; в Москве обещана была постановка на праздники; но явились Крылов, ТИХОНОВ (новая звезда) и др., и меня опять прочь!» (XII, 447).

Псевд.: Мордвин.

Соч.: Полное собрание сочинений: В 10 т. / Изд. А.А. Каспари. Пг, 1914-1915 (Бесплатное приложение к журналу «Родина»); Через край: Комедия в 3 д. М., 1885. Литогр.; Байбак: Комедия в 4-х д. СПб., 1886 (Литературно-театральный альманах; Вып. 1); Козырь: Комедия в 4 д. М., 1887.

Литогр.; Комедии. СПб., 1888; Серенький козлик: Комедия в 3 д. М., 1888. Литогр.; Без кормила и весла: Комедия в 4 д. М., 1889. Литогр.; Лучи и тучи: Комедия в 4 д. М., 1889. Литогр.; Баба: Драма в 5 д.: Из романа кн. Дм. Голицына (Муравлина) / передел. Старцевым [псевд.]. М., 1890. Литогр.; Военные и путевые очерки и рассказы. СПб., 1892; Изд. 2-е. СПб., 1898; В наши дни: Повести и рассказы. СПб., 1892; Изд. 2-е. СПб., 1898; З.О.Я.: Водевиль в 1-м д. / Переделал с франц. К. Барвинок [псевдоним]. М., 1895 (Сцена: Драматический сборник; Вып. 21); Разбитые кумиры: Повести и рассказы. СПб., 1898; Пустоцвет (В деревне): Роман. СПб., 1899; Баран-Барабан: Рассказ. СПб., 1900 (Библиотека «Родника»); Около женщин: Рассказ. М., 1905; Боевые товарищи человека: Сборник рассказов для детского чтения. М., 1908; На царском току: [Рассказ]. Уфа, 1910; Морской заяц; Кушайте на здоровье; Именины; О том, как был декадентом: [Рассказы]. СПб., 1911 (Дешевая юмористическая библиотека «Сатирикона»; Вып. 23); Карьера: Роман в 2 ч. СПб., 1912; В отставке: Воспоминания отставного чиновника. СПб., 1913; Дело о маске: Повесть; Рекорд: Рассказ. СПб., 1913; В пустыне: Драматический этюд в 1 д. // Библиотека театра и искусства. СПб., 1904. Кн. 8; Отд. отт. СПб., 1904; Сполохи (Жизнь достанет): Пьеса в 4 д. // Там же. 1908. Кн. 10; Отд. отт. СПб., 1908; Милые люди: Комедия в 4 д. // Там же. 1909. Кн. 11; Отд. отт.- СПб., 1909; Театральные воспоминания // Исторический вестник. СПб., 1898. Т. LXXII. Май-Июнь; Т. LXXIII. Июль; Т. LXXIV. Декабрь; Былое: Из семейной хроники // Там же. 1899. LXXVI. Апрель. С. 49-75; Наш городок // Там же. 1901. Октябрь; Боевая година // Нива. СПб., 1902. Ежемесячное литературное приложение. № 5-6; «Генрих» и «грех» // Русская школа. СПб., 1895. № 12. С. 9-23; Колибри: Повесть // Приложение романов [к газете] «Свет». СПб., 1895. Июнь; Отд. отт. СПб., 1895; Княгиня Гурджавели: Роман // Там же. Август; Отд. отт. СПб., 1895; Великая тайна: Этюд в 1 д. // Театр и искусство. СПб., 1901. № 46. Приложение; Отд. отт.- СПб., 1901.

Лит.: Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: В 20 т. Т. 18 / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. С. 448; Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 7 / гл. ред. А.А. Сурков. М., 1972. Стб. 519; Литературная энциклопе-

дия: В 12 т. Т. 11 / под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского и др. М., 1939. Стб. 275–276; Русская интеллигенция. Автобиографии и библиографические документы в собрании С.А. Венгерова: Аннотированный указатель: В 2 т. Т. 2. СПб., 2010. С. 449–450; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1901. Т. XXXIII. С. 295; *Богомолов С.И.* Российский книжный знак. 1700–1918. Изд. второе, испр. и доп. М., 2010. С. 817; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. IV. М., 1960. С. 470; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 594; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XII / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1980. С. 447; А.П. Чехов в воспоминаниях современников / вступ. ст. А.М. Туркова, сост., подгот. текста и комм. Н.И. Гитович. М., 1986. С. 333; *Зарин А.Е.* В.А. Тихонов // Исторический вестник. СПб., 1914. Июнь.

Арх.: ГАКО. Ф. 340. Оп. 3 гр. Д. 4467 (†).

ТИХОНОВ ПАВЕЛ (?–?) – крестьянин д. Маркуши Иващевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. Участник незаконной порубки леса **ОСТРОВСКИХ**.

Жена – Василиса Тимофеева (?–?).

Запись на акте о порубке леса 6 июня 1878 года: «1878 года июня 6-го дня дело по означенной порубке кончено мировым соглашением с крестьянами Ефимом Фотиевым, Петром Гордеевым, **ПАВЛОМ ТИХОНОВЫМ** и Васильем Калистратовым, по коему Ефим Фотиев обязан заплатить семь рублей сорок копеек, Петр Гордеев пятнадцать рублей, **ПАВЕЛ ТИХОНОВ** один рубль и Василий Калистратов один день косьбы» (XII, 504).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XII / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1980. С. 504; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щельковке. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 133, 135.

ТОЛСТОЙ ДМИТРИЙ АНДРЕЕВИЧ (01.03.1823, г. Москва – 25.04.1889, г. Санкт-Петербург) – государственный деятель. Сын штабс-капитана графа Толстого Андрея Степановича (1793–1830) и Прасковьи Дмитриевны, урожденной Павловой (?–1849). Выпускник Императорского Царскосельского лицея (1842). Чиновник Департамента духовных дел иностранных исповеданий Министерства внутренних дел для составления истории иностранных исповеданий (1848). Директор канцелярии Морского министерства (1853–1860). Управляющий Департаментом народного просвещения (1861). Сенатор (1863). Член Государственного Совета (05.06.1865). Обер-прокурор Святейшего Правительствующего Всероссийского Синода (1865–1880). Министр народного просвещения (14.04.1866–1880), при котором право поступления в университет предоставлялось только воспитанникам классических гимназий (1871), реальные гимназии были преобразованы в реальные училища (1872), были открыты Санкт-Петербургский Историко-филологический институт (1867), Императорский Варшавский университет (1869), Сельскохозяйственный институт в г. Новой Александрии (1869) и Русская филологическая семинария в г. Лейпциге (1875), Нежинский лицей имени князя А.А. Безбородко преобразован в Историко-филологический институт (1874), Ярославский Демидовский лицей — в Ярославский Демидовский юридический лицей (1874) и др. Министр внутренних дел и шеф корпуса жандармов (май 1882–1889), при котором были приняты законы о крестьянских семейных разделах, о найме сельских рабочих, подготовлены положение о земских начальниках и новое земское положение и др., свобода печати ограничена временными правилами (1882) и др. Почетный член (09.12.1866) и президент (25.04.1882–25.04.1889) Императорской Академии наук. Почетный член Императорского Киевского университета Святого Владимира (12.10.1873), Императорского Археологического института в Санкт-Петербурге (1878) и др. Корреспондент «Духовной беседы», «Журнала Министерства народного просвещения», «Мор-

ского сборника», «Русского архива», «Северной почты» и др. Землевладелец Кологривского у. Костромской губ. Автор письма ОСТРОВСКОМУ А.Н. (январь 1856) и рекомендательного письма Тверскому гражданскому губернатору во время Литературной экспедиции (1857).

Жена (с 08.11.1853) – Софья Дмитриевна, урожденная Бибикова (21.05.1826–08.01.1907, г. Санкт-Петербург). Дочь генерала от инфантерии (10.10.1843) и члена Государственного Совета (03.11.1848) Бибикова Дмитрия Гавриловича (18.03.1791–22.02.1870) и Софьи Сергеевны, урожденной Кушниковой (?–?). Фрейлина (1843) и статс-дама (1906). Писательница. Корреспондент «Рассвета». Владелица ус. Вокино и 3200 десятин земли и 572 душ крестьян в Зарайском у. Рязанской губ. (1860). Похоронена на Никольском кладбище Свято-Троицкой Александро-Невской лавры.

Дети: Софья (30.09.1854–14.02.1917), замужем (с 11.04.1876) за членом Государственного Совета (06.05.1903) Толь Сергеем Александровичем (30.06.1848–19.01.1923), и Глеб (1862–1904).

Соч.: Извлечение из отчета по Ведомству духовных дел православного исповедания... за 1836-1883 гг. СПб., 1837-1885; История финансовых учреждений России со времени основания государства до кончины императрицы Екатерины II. СПб., 1848; Извлечение из отчета директора Канцелярии Морского министерства действительного статского советника графа Толстого за 1858 год. [СПб., 1859]; Об иезуитах в Москве и Петербурге: Исторический отрывок. СПб., 1859; Всеподданнейшая докладная записка обер-прокурора Святейшего синода графа Д. Толстого о деятельности православного духовного ведомства с 1 июня 1865 г. по январь 1866 г. СПб., 1866; Копия с письма обер-прокурора Святейшего синода графа Д.А. Толстого к председателям земских управ от 5-го марта 1866 года [о церковно-приходских училищах]. [СПб., 1866]; Замечания председателя Комитета высочайше учрежденного для устройства духовных дел православного исповедания в Финляндии, графа Д.А. Толстого на проект положения об устройстве православных приходов в Финляндии. [СПб., 1868]; [Виды и соображения, которыми руководился

министр народного просвещения, предоставляя в Государственный совет проект устава реальных училищ / Министерство народного просвещения. Департамент. Разряд средних учебных заведений. СПб., 1872]; Речи и статьи графа Д.А. Толстого. СПб., 1876; Римский католицизм в России: Историческое исследование: В 2 т. СПб., 1876–1877; Мнение 5 членов Государственного совета (князя Урусова, графа Панина, графа Адлерберга, Игнатьева и Толстого) по вопросу о порядке производства дел о нарушении супружеского союза прелюбодеянием: К предложению обер-прокурора Святейшего синода от 16 декабря 1877 г. за № 342, о мерах к пресечению злоупотреблений по делам бракоразводным. [СПб., 1878]; Люди Екатерининского времени: Справочная книжка к царствованию императрицы Екатерины II. СПб., 1882; Академический университет в XVIII столетии. СПб., 1885; Письма графини Е.М. Румянцовой к ее мужу, фельдмаршалу графу П.А. Румянцову-Задунайскому. 1762–1779 г. / изд. [и снабдил вступ. ст.] гр. Д.А. Толстой. СПб., 1888; По поводу статьи Г.Д. Хрущова [о Сояре] в Санкт-Петербургских ведомостях / Духовная беседа. СПб., 1859. № 9; Отд. отт. СПб., [1859]; Иосиф, митрополит Литовский и воссоединение униатов с православною церковью в 1839 году / [Соч.] Гр. Д.А. Толстого // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1869. Т. XCIV. Июль. Отд. II. С. 72–83; Август. Отд. II. С. 251–272; Т. XCV. Сентябрь. Отд. II. С. 1–23; Октябрь. Отд. II. С. 207–234; Отд. отт. СПб., 1869; Взгляд на учебную часть в России в XVIII столетии до 1782 года. Читано в заседании Историко-филологического отделения Академии наук 13 сентября 1883 года // Записки Императорской Академии наук. СПб., 1883. Т. XLVII; Отд. отт. СПб., 1883; Очерк служения митрополита Литовского Иосифа, скончавшегося в 1868 году: [Извлеч. из отчета г. оберпрокурора Святейшего синода ср. Д.А. Толстого за 1868] // Литовские епархиальные ведомости. Вильна, 1870. № 3. Приложение; Отд. отт. [Вильна, 1870]; О первоначальном учреждении и последовавших изменениях в устройстве Адмиралтейств-коллегии // Морской сборник. СПб., 1855. № 6; Отд. отт. СПб., 1855; Отчет директора Канцелярии Морского министерства действительного статского советника графа Толстого за 1859 год // Там же. 1860. №3; Отд. отт. [СПб., 1860]; Римско-католическая пропаганда в России: Излож. кн.: Толстой Д.А. *Le Catholicisme romain*

en Russie. Etudes historiqu spar le comte Dmitry Tolstoy. 2 т. Paris, 1863–1864 // Северная почта. СПб., 1865. № 6–13, 15, 16, 25, 37–39, 42, 43, 48–50, 52; Отд. отт. СПб., 1865; Взгляд на учебную часть в России в XVIII столетии до 1782 года // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1885. Т. XXXVIII. № 4; Отд. отт. СПб., 1885; Академическая гимназия в XVIII столетии, по рукописным документам Архива Академии наук. Читано в заседании Историко-филологического отделения 24-го сентября 1885 года // Там же. № 5; Отд. отт. СПб., 1885; Академический университет в XVIII столетии, по рукописным документам Архива Академии наук. Читано в заседании Историко-филологического отделения 24 сентября 1885 года // Там же. № 6; Отд. отт. СПб., 1885; Городские училища в царствование императрицы Екатерины II // Там же. 1886. Т. XLI. № 2; Отд. отт. СПб., 1886; Из бумаг графа Ю.А. Головкина: [Рескрипт Александра I, письма Меттерниха, Кюподистрия, Нессельроде, А. Бутенева, А. Криденера к гр. Ю.А. Головкину] // Старина и новизна. СПб., 1898. Кн. 2; Отд. отт. СПб., 1898; Речь царя и великого князя Ивана Васильевича к панам радам Королевства Польского и Великого княжества Литовского, чрез их посла переданная / [Сообщ. гр. Дм. Толстой] // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских. М., 1847/1848. Ч. III. С. 296–302; Отд. отт. [М., 1847].

Лит.: Академические списки Императорского университета Святого Владимира (1834–1884). Киев, 1884. С. 7; Петербургский некрополь: В 4 т. Т. I. СПб., 1912. С. 214; Т. IV. СПб., 1913. С. 269; Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2008. Стб. 220, 558, 606, 611, 721, 743, 857, 1002–1003, 1604, 1717, 1779, 2319; Российская Академия наук. Персональный состав: В 3 кн. Кн. 1. М., 1999. С. 265, 533; Русский биографический словарь: В 25 т. Т. Тобизен-Тургенев. М., 1999. С. 49–62; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. Т. XXXIII. СПб., 1901. С. 446–447; *Васильчиков А.И.* Письмо министру народного просвещения графу Толстому. Berlin, 1875; *Головнин А.В.* Некоторые соображения тайного советника Головнина о предположениях министра народного просвещения графа Толстого по уставу

гимназий 1864 года и по учреждению реальных училищ. (Май, 1871 г.). [СПб., 1871]; *Гусев А.Ф.* Совершенное и ожидаемое (По поводу отставки гр. Д.А. Толстого). СПб., 1880; *Долгоруков П.В., кн.* Петербургские очерки. Pamфлеты эмигранта. 1860–1867 / вступ. ст. С.В. Бахрушина. М., 1992. С. 150, 184, 270–271, 285, 296–297, 327, 332, 347, 355; *Ф.М. Достоевский* в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990. С. 407; *Земцев В.* Письмо министру народного просвещения графу Толстому от Василия Земцева [о классическом образовании]. Geneve; Vale; Lyon, 1876; *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М., 1953. С. 65, 276; *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. М., 1984. Т. I. С. 409–411, 464; Т. II. С. 27, 28, 181–186, 191, 198, 227, 373, 381, 506, 524; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. IV. М., 1960. С. 472; *Морев Е.В.* Акростих поднесенный его сиятельству графу Дмитрию Андреевичу Толстому / [сочинил н. с. Евграф Морев]. [СПб.], 1889; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: в 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 222; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 160, 162, 544; *Пантелеев Л.Ф.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и прим. С.А. Рейсера. М., 1958. С. 188, 196, 206, 220, 683, 694; *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / вступ. ст., сост., подг. текста и комм. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 259, 427, 457; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянского. М.; Л., 1936. С. 103, 286, 291, 619, 670, 716, 722; *Ровинский Г., Бибииков Н.* Родословная Бибииковых. Фрязино, 1996. С. 42; *Романовский Р.И.* Вспомни и помни: Гр. Д.А. Толстой. М.Е. Салтыков-Щедрин [и др. стихотворения] / [Р.И. Романовский]. [Одесса], 1889 (обл. 1890); М.Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников / предисл., подгот. текста и комм. С.А. Макашина. М., 1957. С. 371–372, 379, 610, 747, 750, 758, 760–761, 821, 827–828; *Семевский М.И.* 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. 179; *Серков А.И.* Русское масон-

ство. 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 115, 620, 802; *Суворин А.С.* Дневник / предисл. М. Кричевского. М., 1992. С. 96; *Толстой И.Л.* Мои воспоминания / вступ. ст. С.А. Розановой, подгот. текста и прим. О.А. Голиненко, И.А. Покровской и Б.Н. Шумовой. М., 1969. С. 156, 420; *Толстой М.В.* Хранилище моей памяти. М., 1995. С. 53; *Тулов М.А.* Несколько слов о брошюре князя Васильчикова «Письмо Министру народного просвещения, графу Толстому». Киев, 1876; *Феоктистов Е.М.* За кулисами политики и литературы (1848-1896): Воспоминания. М., 1991. С. 6, 11, 12, 19, 23, 25, 83, 163, 165–167, 169–193, 196, 200, 201, 209-218, 221–229, 231-234, 237, 239–245, 247, 248, 251–253, 256, 259, 263–272, 286–288, 301, 355, 369, 401–406, 408, 410–413, 418, 421, 430, 435, 437, 438; *Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л.* Воспоминания: В 2 т. / вступ. ст., подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1967. Т. 1. Воспоминания Н.В. Шелгунова. С. 290, 300, 302, 308, 311, 312, 323, 376, 492; *Шилов Д.Н.* Государственные деятели Российской империи. Главы высших и центральных учреждений (1802–1917): Библиографический справочник. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2002. С. 83–85, 737–742; *Шилов Д.Н., Кузьмин Ю.А.* Члены Государственного Совета Российской Империи. 1801–1906: Библиографический справочник. СПб., 2006. С. 785; *Яковлев П.С.* Памятная книжка Императорского Археологического института в Санкт-Петербурге. СПб., 1911. С. 25; Граф Дмитрий Андреевич Толстой: [Биографический очерк]. СПб., 1889; Обозрение министром народного просвещения графом Д.А. Толстым учебных заведений Олонецкой губернии (в августе 1877 года). Петрозаводск, 1877; Премии имени графа Дмитрия Андреевича Толстого, утвержденные министром народного просвещения 4 апреля 1896 года. [Санкт-Петербург, 1896]; Церемониал перенесения тела покойного министра внутренних дел... графа Дмитрия Андреевича Толстого из квартиры его в Почтамтскую церковь для отпевания ... [СПб., 1889]; Обед, данный Киевским городским обществом графу Д.А. Толстому // Виленский вестник. Вильна, 1873. № 234; Отд. отд. Вильна, 1873; Присуждение премий имени графа Дмитрия Андреевича Толстого в 1886 году // Записки Императорской Академии наук. СПб., 1887. Т. LV. № 3. Приложение; Отд. отд. СПб., 1887; Обед, данный городом Одессой в честь его сиятельства г. ми-

нистра народного просвещения графа Дмитрия Андреевича Толстого 5-го ноября 1875 года // Одесский вестник. Одесса, 1875. № 244; Отд. отт. Одесса, 1875; Воспоминание о посещении господином министром народного просвещения [гр. Дмитрием Андреевичем Толстым] г. Пскова // Псковские губернские ведомости. Псков, 1877. № 46; Отд. отт. [Псков], 1877; *Жданович Л.* Памяти графа Дмитрия Андреевича Толстого // Черниговские епархиальные ведомости. Чернигов, 1889. № 17; Отд. отт. [Чернигов], 1889; *Кошелев А.И.* Записки А.И. Кошелева // Русское общество 40-50-х годов XIX в.: В 2 ч. Ч. I. М., 1991. С. 158, 180, 190, 193; *Филарет* [Дроздов В.М.], митр. Письмо к министру народного просвещения графу Д.А. Толстому // Душеполезное чтение. М., 1882. Июль. С. 350; *Чичерин Б.Н.* Воспоминания Б.Н. Чичерина // Русское общество 40-50-х годов XIX в.: В 2 ч. Ч. II. М., 1991. С. 76, 125, 132, 145-147.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 232 (†); ОР РНБ. Ф. 780 (20 е.х.); РГИАЛ. Ф. 1664 (170 е.х.).

ТОЛСТОПЯТОВ АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1825, пос. Парфентьев Кологривского у. Костромской губ. – не ранее 1879) – предприниматель. Сын мещанина Толстопятова Александра Андреевича (1807–?). Образования домашнего. Владелец 1363 десятин земли в Галичском и Полянском у. (1874; 1894 – 35 рабочих и 35000 руб. год./оборот) Костромской губ. 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. 12; Указатель фабрик и заводов Европейской России. Материалы для фабрично-заводской статистики / сост. по официальным сведениям Департамента Торговли и Мануфактур П.А. Орлов и С.Г. Будагов. Изд. 3-е, испр. и значительно доп. СПб., 1894. С. 116; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 71.

Арх.: ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 6877. Л. 36 об.-47.

ТРЕТЬЯКОВ ПАВЕЛ МИХАЙЛОВИЧ (15.12.1832, г. Москва – 04.12.1898, там же) – предприниматель, общественный деятель, благотворитель, коллекционер. Сын московского купца второй гильдии (1831) Третьякова Михаила Захаровича (1801–1850) и Александры Даниловны, урожденной Борисовой (?–?). Брат ТРЕТЬЯКОВА С.М. Действительный член Московской практической академии коммерческих наук (1856), Московского художественного общества (1860) и др. Московский купец первой гильдии (1866). Совладелец Товарищества Новой Костромской Льняной Мануфактуры (1866), ставшей поставщиком Двора Его Императорского Величества (1899) и лауреатом золотых медалей Всероссийской художественно-промышленной выставки в г. Нижнем Новгороде (1896, 1897) и Всемирной выставки в г. Париже (1900) и гран-при Международной выставки льнопромышленности в г. Турине (1911). Почетный вольный общник (1868) и действительный член (1893) Императорской Академии художеств. Коммерции советник (1880). Почетный гражданин г. Москвы (1897) и потомственный почетный гражданин (1898). Владелец коллекции из 1276 картин, 471 рисунка и 9 скульптур русских мастеров, пожертвованной вместе с недвижимостью и капиталом г. Москве (1892). Похоронен в Даниловом монастыре. Поддержал создание Московского народного театра ОСТРОВКИМ А.Н. (1881).

Жена (с 1865) – Вера Николаевна, урожденная Мамонтова (1844–1899). Дочь московского купца второй гильдии Мамонтова Николая Федоровича (ок. 1800–?).

Дети: Вера (1866–1940), замужем за пианистом Зилоти Александром Ильичом (27.09.1863–1945), Александра (1867–1959), замужем за доктором медицины (1888) Боткиным Сергеем Сергеевичем (13.12.1859–29.01.1910), Любовь (1870–1928), замужем за художником Гриценко Николаем Николаевичем (20.05.1856–08.12.1900), Мария (1875–1952), замужем за доктором медицины Боткиным Александром Сергеевичем (16.11.1866–?), Иван (?–?) и Михаил (?–?).

- Лит.: Большая советская энциклопедия: В 30 т. Т. 26 / гл. ред. А.М. Прохоров. М., 1977. С. 192; 225 лет Академии художеств СССР: Каталог выставки: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 494–495; Московская городская картинная галерея П. и С. Третьяковых / ред. и поясн. текст И.С. Остроухова и Сергея Глаголя. М., 1932; Московский некрополь: В 3 т. Т. III. СПб., 1908. С. 222; Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2008. Стб. 101, 295, 296, 643; Российская музейная энциклопедия. М., 2005. С. 662; Советская историческая энциклопедия: В 16 т. Т. 14. М., 1973. Стб. 400; Украинская советская энциклопедия: В 11 т. Т. 11. Кн. 2. Киев, 1985. С. 244; Устав Товарищества Новой Костромской Льяной Мануфактуры. СПб., 1891. С. 3; *Алтаев Ал.* [Алтаева-Ямщикова М.В.] Памятные встречи. М., 1957. С. 224; *Богомолов С.И.* Российский книжный знак. 1700-1918. Изд. второе, испр. и доп. М., 2010. С. 828; *Боткина А.П.* П.М. Третьяков в жизни и искусстве. М., 1993; *Бурышкин П.А.* Москва купеческая: Мемуары / вступ. ст., комм. Г.Н. Ульяновой, М.К. Шацилло. М., 1991. С. 141–144, 168–169, 330; Герцен в воспоминаниях современников / сост., вступ. ст. и комм. В.А. Путинцева. М., 1956. С. 193; *Глебов И.Ф., Иванов Д.П.* История Московской практической академии. Составили к пятидесятилетию ее юбилею (1810-1860) преподаватели академии: Иван Глебов и Дмитрий Иванов. М., 1860. С. 451; *Достоевская А.Г.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и прим. С.В. Белова и В.А. Туниманова. М., 1971. С. 219, 444; Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990. С. 407, 523; *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Пг., 1915. Т. 2. С. 306, 323; Н.А. Некрасов в воспоминаниях современников / вступ. ст. Г.В. Краснова, подгот. текста и прим. Г.В. Краснова и Н.М. Фортунатова. М., 1971. С. 531; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 2. М., 1974. С. 346; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 218; *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / вступ. ст., сост., подг. текста и комм. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 419, 420; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянского. М.; Л., 1936. С. 434, 438, 449, 457, 459, 460, 465, 797; *Полунина Н.М.* Коллекци-

онеры России XVII – начало XX вв.: Энциклопедический словарь. М., 2005. С. 398–400; *Полунина Н.М., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 328–332; *Сухотина-Толстая Т.Л.* Воспоминания / сост., вступ. ст. и прим. А.И. Шифмана. М., 1981. С. 155, 271, 272, 277, 280, 282, 284, 288, 438, 465, 469; Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подгот. текста и комм. Н.М. Фортунатова. М., 1978. Т. 1. С. 187, 233, 234, 235, 557–559; Т. 2. С. 74, 514, 530, 555; И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост. и подгот. текста С.М. Петрова и В.Г. Фридлянд, комм. В.Г. Фридлянд. М., 1983. С. 115, 188, 459, 460; Т.Г. Шевченко в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. и прим. Н.Ф. Бельчикова и Л.Ф. Хинкулова. М., 1962. С. 58; *Щукин П.И.* Воспоминания. Из истории меценатства в России / с предисл. и под ред. С.О. Шмидта, сост. Н.В. Горбушина. М., 1997. С. 213, 217; Некролог // Исторический вестник. СПб., 1899. Январь. С. 767–772.

Арх.: ГАКО. Ф. 469. Оп. 1. Д. 2. Л. 1; РГИА. Ф. 1287. Оп. 40. Д. 160. Л. 1.

ТРЕТЬЯКОВ СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (19.01.1834, г. Москва – 25.07.1892, там же) – предприниматель, общественный деятель, благотворитель. Сын московского купца второй гильдии (1831) Третьякова Михаила Захаровича (1801–1850) и Александры Даниловны, урожденной Борисовой (?–?). Брат **ТРЕТЬЯКОВА П.М.** Действительный член Московской практической академии коммерческих наук (1856), Московского общества любителей художеств (1860) и др. Московский купец первой гильдии (1866). Старшина московского купеческого сословия (1863–1867). Совладелец Товарищества Новой Костромской Льяняной Мануфактуры (1866). Гласный Московской городской думы (1866–1892). Почетный вольный общник Императорской Академии художеств (1868). Председатель Московского отделения Русского музыкального общества (1869–1889). Коммерции советник (1875). Личный дворянин (1878). Московский городской голова (1877–1881), поддержавший создание Московского народного театра **ОСТРОВСКИМ А.Н.** (1881).

Действительный статский советник (1883). Коллекцию западноевропейской живописи завещал брату (1892). Похоронен в Даниловом монастыре.

Жена – Елизавета Сергеевна, урожденная Мазурина (?–?). Дочь московского купца второй гильдии.

Дети: Николай (06.12.1857–25.02.1896).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОЙ М.В. (01.09.1882): «Дела по моему театру подвигаются... 4-го сентября придет С.М. ТРЕТЬЯКОВ, и тогда дело пойдет живее» (XII, 104–105).

Лит.: Большая советская энциклопедия: В 30 т. Т. 26 / гл. ред. А.М. Прохоров. М., 1977. С. 192; Московская городская картинная галерея П. и С. Третьяковых / ред. и поясн. текст И.С. Остроухова и Сергея Глаголя. М., 1932; Московский некрополь: В 3 т. Т. III. СПб., 1908. С. 222; Российская музейная энциклопедия. М., 2005. С. 662; Советская историческая энциклопедия: В 16 т. Т. 14. М., 1973. Стб. 400; Устав Товарищества Новой Костромской Льянной Мануфактуры. СПб., 1891. С. 3; *Богомолов С.И.* Российский книжный знак. 1700-1918. Изд. второе, испр. и доп. М., 2010. С. 828; *Бурышкин П.А.* Москва купеческая: Мемуары / вступ. ст., комм. Г.Н. Ульяновой, М.К. Шацилло. М., 1991. С. 141–144, 330; *Глебов И.Ф., Иванов Д.П.* История Московской практической академии. Составили к пятидесятилетнему ее юбилею (1810–1860) преподаватели академии: Иван Глебов и Дмитрий Иванов. М., 1860. С. 451; Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990. С. 407, 560, 561; *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Пг., 1915. Т. 2. С. 306; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 147, 148; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XII / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1980. С. 104–105; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 318, 419; *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / вступ. ст., сост., подг. текста и комм. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 420; *Полунина Н.М.*

Коллекционеры России XVII – начало XX вв.: Энциклопедический словарь. М., 2005. С. 401–403; *Полунина Н.М., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 333–337; И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост. и подгот. текста С.М. Петрова и В.Г. Фридлянд, комм. В.Г. Фридлянд. М., 1983. С. 190; *Щукин П.И.* Воспоминания. Из истории меценатства в России / с предисл. и под ред. С.О. Шмидта, сост. Н.В. Горбушина. М., 1997. С. 156.

Арх.: ГАКО. Ф. 469. Оп. 1. Д. 2. Л. 1; РГИА. Ф. 1287. Оп. 40. Д. 160. Л. 1.

ФЕДОРОВ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ (?–?) – садовник ус. Щельково (1884–?).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ОСТРОВСКОЙ М.В. (12.03.1884): «Милая Маша, твое письмо очень ободовало меня; слава Богу, садовник нашелся» (XII, 232).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XI / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. С. 232, 233; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1. М., 1974. С. 173; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 48.

ФЕДОРОВ ПАВЕЛ (1820, д. Василево Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1869) – сын крестьян Федора Андреянова (1784–1842) и Агафьи Ивановой (1793 – не ранее 1858). Крестьянин д. Василево Ивашевской вол. Кинешемского у. Участник незаконной порубки леса **ОСТРОВСКИХ (1869)**.

Жена – Дарья Александрова (1824 – не ранее 1858).

Дети: Александр (1843–?) и Петр (1853–?).

БЕЛЕХОВА И.А. – ОСТРОВСКОМУ А.Н. (1869): «ПАВЕЛ ФЕДОРОВ Василевский уже месяц будет, как в остроге посиживает по нашему делу, а деньги еще не взыскали, полагаю не взыскать, не с чего, у него ничего нет» (РГА-ЛИ. Ф. 1884. Оп. 1. Д. 99. Л. 8).

Лит.: *Ревакин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 283.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 343 об.-344; Д. 820. Л. 17 об.-18; РГАЛИ. Ф. 1884. Оп. 1. Д. 99. Л. 8.

ФЕДОРОВ СПИРИДОН (1813, д. Щельково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1858) – дворовой ус. Щельково.

Жена – Елизавета Филиппова (1820 – не ранее 1858).

Лит.: *Резепин П.П.* Дворовые Островских // Губернский дом: историко-краеведческий и литературный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2013. № 1 (90). С. 55.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 329 об.-330; Д. 820. Л. 6 об.-7.

ФЕДОСОВА ПЕЛАГЕЯ (1827, д. Щельково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1858) – дворовая ус. Щельково. Девка.

Лит.: *Резепин П.П.* Дворовые Островских // Губернский дом: историко-краеведческий и литературный журнал / гл. ред. Н.В. Муренин. Кострома, 2013. № 1 (90). С. 55.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 820. Л. 8.

ФЕРАПОНТОВ ЕВПЛ (1830, д. Марково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – 12.09.1903, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ.) – наемный работник ус. Щельково, нарушивший условия найма. Крестьянин д. Марково Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ.

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – **ВИШНЕВСКОМУ Г.Н.** (26.09.1871): «Его высокоблагородию, господину мировому судье, Гавриилу Николаевичу Вишневному... Я покорнейше прошу Ваше высокоблагородие поступить с рядовым **ФЕРАПОНТОВЫМ** по законам» (XII, 501).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XII / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1980. С. 501, 502; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 28, 131, 281, 282.

Арх.: ГАИО. Ф. 555. Оп. 33. Д. 30; ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 10. Л. 59 об.-60.

ФИЛИППОВ МИХАИЛ (1830, с. Твердово Кинешемского у. Костромской губ. – ?) – крестьянин с. Твердова Кинешемского у., которому **ОСТРОВСКИЙ А.Н.** подарил 40 руб. на покупку лошади.

Жена – Анна Иванова (1831–?).

Дочь – **ТЕПЛОВА Д.М.**

Лит.: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 131–132.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 331 об.-332; РГАЛИ. Ф. 1884. Оп. 1. Д. 93. Л. 1.

ФИЛОСОФОВ ВАСИЛИЙ АРКАДЬЕВИЧ (1846 – 03.04.1913, г. Нерехта Костромской губ.) – земский деятель, публицист. Сын отставного подпоручика **Философова Аркадия Васильевича** (15.06.1810–?) и **Евдокии Алексеевны**, урожденной **Островской** (ок. 1820–?). Выпускник московской Петровской земледельческой академии (186?). Отставной поручик 52-го резервного пехотного батальона (187?). Действительный член Кинешемского общества сельского хозяйства (1879) и др. Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1880–191?). Попечитель Богоявленской церковно-приходской школы с. Владычня Кинешемского у. (1885), удостоившийся Библии от Святейшего Правительствующего Всероссийского Синода (1895). Корреспондент Вестника сельского хозяйства, Костромского листка, Поволжского вестника (Кострома) и др. Автор некролога **БРЕДИХИНУ Ф.А.** Владелец ус. Мысы Кинешемского и землевладелец Кологривского у. Костромской губ. Похоронен на Крестовоздвиженском кладбище. Участник

приема в ус. Щелыково в день именин ОСТРОВСКОГО А.Н. (30.08.1883).

1-я жена – Софья Антиповна, урожденная Потехина (184? – не ранее 1902). Дочь Кинешемского уездного казначея (17.07.1825 – не ранее 1851) Потехина Антипа Макаровича (1782 – не ранее 1851) и Анфисы Алексеевны, урожденной Июдиной (1804 – не ранее 1851). Сестра ПОТЕХИНЫХ А.А., А.А., В.А., К.А., Н.А. и П.А. Тетка АРЕНСКОГО А.С.

2-я жена (с 1902) – Мария Ивановна, урожденная Озеркова (1861–?). Дочь чиновника. Учительница Костромской Григоровской женской гимназии.

Псевд.: В.А. Ф-в (ПВ, 1907, № 483), В.А. Фи...фов (ПВ, 1907, № 427), В.А. Ф-ов (КЛ, 1904, № 51).

Соч.: Торговля льном и льноводство в Нерехтском уезде // Вестник сельского хозяйства. М., 1906. № 10-12; Как помочь крестьянской нужде? // Поволжский вестник. Кострома, 1907. № 427; О пригодности томас-тлака для удобрения тяжелых почв // Там же. № 483; Агрономическая заметка // Там же. 1908. № 595; Заметка к железнодорожным порядкам // Там же. 1909. № 1025; Заметка по поводу статьи «Льняная промышленность» 1909, № 104 // Там же. № 1145; О железнодорожных пассажирских билетах дальних расстояний // Там же. 1910. № 1274; Заметка по скотоводству // Там же. № 1304–1305; К сведению господ арендаторов // Там же. № 1326; К сведению льнокультураторов-промышленников и фабрикантов // Там же. № 1346, 1349–1350, 1358; 1911. № 1362, 1364; К выборам в Государственную Думу от г. Москвы // Там же. № 1363; Наши корреспонденции. Нерехта // Там же. № 1364; К вопросам льноводства // Там же. № 1377; Участковая агрономия // Там же. № 1384–1385; Заметка к травосеянию в поле // Там же. № 1437; Заметка по огородничеству // Там же. № 1447; Заметка к посадке земляной груши // Там же. № 1448; Дешевый сельскохозяйственный журнал // Там же. № 1541; Заметка на заметку // Там же. № 1548; Симпатичное общество // Там же. № 1558–1559; К вопросу о покупке семян клевера и тимopheевки // Там же. 1912. № 1712; Товарищество, заслуживающее

подражания // Там же. № 1729; Еще к вопросу о покупке семян красного клевера // Там же. № 1765–1766; Продолжение к заметке «Товарищество, заслуживающее подражания» // Там же. № 1774; Какие меры для улучшения скотоводства и какой выбрать скот в нашу деревню // Там же. № 1808, 1810; Курсы по молочному хозяйству и скотоводству // Там же. № 1821, 1823; Женщина-агроном в деле агрономической помощи // Там же. № 1850, 1854.

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. 13, 15; *Резепин П.П.* Музыканты и меценаты // Страницы времен: историко-краеведческий журнал. Кострома. 2009. № 1. С. 65; Некролог // Поволжский вестник. Кострома, 1913. № 1999.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 8520. Л. 1–2; Ф. 340. Оп. 2. Д. 1699. Л. 1–2 об.

ФОТИЕВ ЕФИМ (1833, д. Маркуши Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – не ранее 1878) – крестьянин д. Маркуши (1833–1857) и Новой (1857) Ивашевской вол. Кинешемского у. Сын крестьян Фотия Яковлева (1815–1883) и Марфы Яковлевой (1813 – не позднее 1858). Участник незаконной порубки леса **ОСТРОВСКИХ**.

Запись на акте о порубке леса 6 июня 1878 года: «1878 года июня 6-го дня дело по означенной порубке кончено мировым соглашением с крестьянами **ЕФИМОМ ФОТИЕВЫМ**, Петром Гордеевым, Павлом Тихоновым и Васильем Калистратовым, по коему **ЕФИМ ФОТИЕВ** обязан заплатить семь рублей сорок копеек, Петр Гордеев пятнадцать рублей, Павел Тихонов один рубль и Василий Калистратов один день косьбы» (XII, 504).

Лит.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. XII / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1980. С. 504; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щельковке. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 133.

Арх.: ГАКО. Ф. 200. Оп. 3. Д. 629. Л. 334 об.; Д. 820. Л. 11 об.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Вакулин Валентин Алексеевич – кандидат искусствоведения, зав. отделом музея-заповедника «Щелыково»

Верба Ирина Павловна – канд. филол. наук, доцент Ярославского высшего зенитного ракетного училища

Виноградова Елена Андреевна – аспирантка Ивановского государственного университета

Ганцовская Нина Семеновна – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Дмитрук Людмила Александровна – канд. филол. наук, ассистент Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Егоров Олег Георгиевич доктор филол. наук, профессор Московского государственного гуманитарно-экономического института

Едошина Ирина Анатольевна – доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой теории и истории культур Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Зенкин Константин Владимирович – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

Ильина Наталия Кирилловна – канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой литературы Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Исакова Ирина Николаевна – канд. филол. наук, доцент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Кайдаш-Лакшина Светлана Николаевна – член Союза писателей РФ, член Союза журналистов РФ

Коваленко Галина Вячеславовна – кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства

Корнилов Павел Борисович – заместитель директора Костромской областной универсальной научной библиотеки

Кошелев Вячеслав Анатольевич – доктор филол. наук, профессор Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого

Ожимкова Валентина Владимировна – научный сотрудник музея-заповедника «Щельково»

Орлова Галина Игоревна – кандидат культурологии, директор музея-заповедника «Щельково»

Терешкина Дарья Борисовна – канд. филол. наук, доцент Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого

Тихомиров Владимир Васильевич – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Тугарина Нина Семеновна – заместитель директора музея-заповедника «Щельково»

Холодова Зинаида Яковлевна – доктор филол. наук, профессор Ивановского государственного университета

Цветкова Елена Вячеславовна – канд. филол. наук, доцент КГУ им. Н.А. Некрасова

Чернец Лилия Валентиновна – доктор филол. наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Чернова Любовь Александровна – зав. отделом музея-заповедника «Щельково»

СОДЕРЖАНИЕ

К БИОГРАФИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

С.Н. Кайдаш-Лакшина

Тайны жизни Агафьи Ивановны Ивановой,
первой жены Островского 5

В.Ю. Белоногова

Нижний Новгород
в жизни и творчестве А.Н. Островского 17

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Л.В. Чернец

Слуги в системе
персонажей пьес А.Н. Островского 29

Д.Б. Терешкина

«Учить людей, изображая нравы»: о функции
учительной литературы в комедии А.Н. Островского
«Юмист XVII столетия» 40

Н.С. Тугарина

Тема банкротства в творчестве А.Н. Островского 54

ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО

В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Л.А. Дмитрук

А.О. Аблесимов и А.Н. Островский:
к вопросу о демократической основе нового
литературного языка 65

И.А. Едошина

Две рецепции «Бориса Годунова» А.С. Пушкина:
А.С. Хомяков и А.Н. Островский 71

Н.К. Ильина

Метрическое своеобразие драм «Гроза»
А.Н. Островского и «Расточитель» Н.С. Лескова 90

Е.А. Виноградова
«Этот акт целая пьеса...»: «Пучина»
А.Н. Островского и драматургия А.П. Чехова 99

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

В.В. Тихомиров
Эстетика театра А.Н. Островского109

Н.С. Ганцовская
О сценическом произношении персонажей пьес
А.Н. Островского (к постановке вопроса) 118

В.В. Ожимкова
Актриса театра Островского –
Вера Николаевна Пашенная (1887–1962)125

Г.В. Коваленко
Сценическое воплощение комедии
А.Н. Островского в национальном театре
(Британия) и проблема перевода.....136

О.Г. Егоров
Экранизация произведений А.Н. Островского:
направления, тенденции, стили.....143

А.Н. ОСТРОВСКИЙ В КРИТИКЕ

З.Я. Холодова
А.Н. Островский в литературной критике
1910–1920-х годов161

В.А. Вакулин
Занятная эпоха. Драматургия Островского
на сцене Малого театра в контексте революционного
переустройства жизни.171

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И МУЗЫКА

К.В. Зенкин
«Воевода (Сон на Волге)» и музыка183

В.А. Кошелев
Герои А.Н. Островского и русский романс.....191

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

И.П. Верба
Цитаты из произведений А.Н. Островского как
источник словарей русского языка205

И.Н. Исакова
Собственные имена и другие номинации персонажей
в пьесе А.Н. Островского «Не в свои сани не садись».....209

Е.В. Цветкова
Топонимы в пьесе А.Н. Островского
«Грех да беда на кого не живет»222

ЭССЕ НА ТЕМЫ ОСТРОВСКОГО

П.Б. Корнилов
Гендерные войны: ключевой аспект пьесы
А.Н. Островского «Красавец-мужчина».....231

НА ЗЕМЛЕ ОСТРОВСКОГО

Л.А. Чернова
Вещи семьи Островских в собрании музея-
заповедника «Щельково»239

Г.И. Орлова
Театральная коллекция фонда «Рукописи
и документы» музея-заповедника «Щельково»246

П.П. Резепин
А.Н. Островский и его костромское окружение
Материалы для биобиблиографического словаря
Литеры С – Ф255
Сведения об авторах.....307

Научное издание

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2012
Проблемы жизни и творчества
А.Н. Островского

Сборник статей

Научный редактор, составитель
Едошина Ирина Анатольевна

Редактор	Г.И. Орлова
Корректор	Н.Б. Рачкова
Компьютерная верстка	Т.А. Свешникова

Подписано в печать: 18.03.2013
Формат 60х90/16
Уч.-изд. л. 13,3
Тираж 500

При перепечатке ссылка обязательна

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