

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 2013

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ В ИЗУЧЕНИИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А.Н. ОСТРОВСКОГО

Сборник статей

2014

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 «Щелыково»

Щелыковские чтения 2013. Актуальные вопросы
Щ469 в изучении жизни и творчества А.Н. Островского:
сборник статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина.
Кострома : Авантитул, 2014. – с.

ISBN

В сборнике представлены статьи культурологов, искусствоведов, филологов, краеведов, музейных сотрудников, архивистов, библиографов, в которых рассматриваются вопросы биографии А.Н. Островского, сущностная связь его пьес с театром, выявляются особенности поэтики и языка его драматургии, а также разные аспекты бытийствования наследия русского драматурга в современной культуре.

Сборник предназначен для исследователей творчества А.Н. Островского, а также тем, кто интересуется русской культурой.

ББК 83.3Р

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

© И.А. Едошина, составление,
научная редакция, 2014
© Музей-заповедник «Щелыково», 2014
© МНЦ КГУ им. Н.А. Некрасова, 2014
© Авантитул, 2014

ISBN



ИЗ ЖИЗНИ А.Н. ОСТРОВСКОГО



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

Александр Островский

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 исследователи 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 и 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 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 Поспелов 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 поэтических 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 Пятеникова, 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: «Жесткие 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 судьей, 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.

Собираясь 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 феерией... 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 переезде 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.

В.В. ОЖИМКОВА

Один год из жизни А.Н. Островского – 1863

В 1863 году А.Н. Островскому исполнилось 40 лет. Он был уже автором более двадцати пьес, пользовался заслуженным авторитетом среди актеров. Жил по-прежнему в мезонине старенького дома в Николо-Воробинском переулке Москвы. Мемуаристы оставили описание этого дома. Заботился о семье (а с 1864 – и о второй), все также испытывал материальную нужду, что подтверждается его письмами, которые буквально пестрят жалобами на пренебрежение его пьесами Императорскими театрами. «Моих пьес в Петербурге почти совсем не дают»¹, – пишет он Бурдину. К примеру, в 1862 году ни в Петербурге, ни в Москве не

состоялось ни одной премьеры его новых пьес, а идущие ставились небрежно. Из писем того времени видно, что настроение драматурга стало мрачным, тревога за семью и непосильный труд все более расстраивали его здоровье. Запрещение Театрально-литературным комитетом пьесы «За чем пойдешь, то и найдешь» так глубоко оскорбило Островского, что он решил оставить театр. И все, что наболело в душе, драматург поведал в письме Некрасову. Тот, в свою очередь, обратился к директору Императорских театров и просил его оказать содействие. В защиту драматурга выступила прогрессивная печать. Театрально-литературному комитету пришлось снять свой запрет, и пьеса была разрешена к постановке в Александринском театре.

Следующий 1863 год для драматурга начался удачнее предыдущего. Уже в самом начале года, получив комедию «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» для своего журнала «Время», Ф.М. Достоевский в письме к Островскому писал: «Вашего несравненного Бальзаминова я имел удовольствие получить третьего дня, и тот час же мы, я и брат, стали читать его. Было и еще несколько слушателей – не столько литераторов, сколько людей со вкусом неиспорченным. Мы все хохотали так, что заболели бока. Что сказать Вам о Ваших “сценах”? <...> Одно могу отвечать: прелесть»².

Еще до появления в печати пьеса была поставлена на сцене Александринского театра (*премьера 1 января 1863 года*). Появилось множество отзывов на постановку, в том числе статья В.А. Крылова, известного журналиста, театрального деятеля и драматурга, в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Картинка московской жизни живьем взята из действительности и заставляет нас смеяться от души. <...> Каждая часть (трилогии. – В.О.) составляет совершенно отдельную пьесу, и одна не есть продолжение другой. Каждая из них имеет много общего с другой, и потому мне кажется, что каждая проиграла бы, если б все три давались в один вечер»³.

А через несколько дней театральные афиши Москвы и Петербурга извещали о премьере новой пьесы Островского

«Грех да беда на кого не живет». Оба театра приступили к репетициям, но Островский, обычно руководивший постановками своих пьес в Малом театре, на этот раз уехал в Петербург. 16 января 1863 года драматург сообщал С.С. Кошеверову из Петербурга, что не приедет в Москву к премьере, потому что не может бросить актеров Александринского театра без помощи.

Островский принимал деятельное участие в подготовке спектакля, с каждым артистом проходил роли, уделял внимание костюмам и декорациям (*спектакль состоялся 23 января 1863 года*). На этом спектакле присутствовал Ф.М. Достоевский, пьеса произвела на него огромное впечатление. А Л.Н. Толстой восторгался московским исполнением (*спектакль в Малом театре состоялся 21 января 1863 года*). Сам автор позднее писал: «Эта пьеса везде имела огромный успех, а в Петербурге, при игре Снетковой, Линской, Васильева, Самойлова и Зуброва, — едва ли не больше, чем где — нибудь» (XII, 207).

Удачно поставленная в столичных театрах пьеса вызвала отклик ведущих литераторов. В февральском номере журнала «Время» (№ 2, 1863), в разделе «Критика», появилась статья Ап. Григорьева, где он дал оценку постановок драмы в Александринском и Малом театрах. В Малом театре роль Краснова играл П.М Садовский, в Александринском — Ф.А. Бурдин, несколько позже в очередь с Бурдиным — П.В. Васильев (Васильев-2). Оценивая игру П. Садовского, Ап. Григорьев считал, что ему явно не хватало драматизма в исполнении роли Краснова⁴. Исполнение Бурдина Ап. Григорьева не удовлетворило совершенно, от игры же П.В. Васильева критик был в восторге.

Драму «Грех да беда на кого не живет», как и «Женитьбу Бальзаминова», напечатал журнал братьев Достоевских «Время» (№1, 1863). Островский не собирался изменять «Современнику», где печатал почти все свои пьесы, но таковы были обстоятельства: вскоре после его возвращения из-за границы Чернышевский был заключен в Петропавловскую крепость, а журнал Некрасова был приостановлен

на восемь месяцев. Пришлось искать новый журнал, где драматург мог бы печатать свои произведения.

После памятного инцидента с Театрально-литературным комитетом Островский напечатал (*неполностью и без подписи*) в февральском номере «Северной пчелы» (1863) небольшую записку «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России». По сути, это была статья. Не зря он когда-то сидел составителем прошений в суде: деловую бумагу Островский умел составить. В своей записке он сетовал на бедность и пустоту репертуара русской сцены, а причину этого видел в притеснениях цензурой, которая постоянно находит вредное и опасное там, где «нет ничего ни вредного, ни опасного», где «пропускаются самые пошлые водевили, не проходят умные и дельные пьесы» (X, 37,40); писал о нищенском вознаграждении драматургов, не получающих денег с антрепренеров, которые ставят их пьесы в провинции. А ведь каждая не поставленная пьеса била по бюджету семьи.

В 1863 году произошло еще одно важное событие в жизни Островского — за пьесу «Грех да беда на кого не живет» ему была присуждена вторая Уваровская премия. (Первая — за пьесу «Гроза», что позволило драматургу совершить в 1862 году путешествие за границу в компании своего друга И.Ф. Горбунова и декоратора Малого театра М.Ф. Шишко).

Инициатором премирования этой драмы был академик А.В. Никитенко. Однако присуждение Уваровской премии за пьесу не обошлось без протестов со стороны некоторых академиков. Для большей убедительности Никитенко привлек П.В. Анненкова, который к тому времени уже опубликовал в «Санкт-Петербургских ведомостях» положительную рецензию на новую пьесу Островского и который не сомневался, что «Грех да беда на кого не живет» «облетит всю Россию и на всех театрах, как бы изящны они не были по своему персоналу или как бы скромны и скудны не были по своим средствам, везде одинаково будет волновать партер и исполнителей»⁵. Мнение критика оказалось решающим.

В этом же, 1863, году Академия наук избирает сорокалетнего драматурга своим членом-корреспондентом, его творчество высоко оценивают самые влиятельные литературные критики. Лучшие журналы наперебой предлагают свои страницы для его новых пьес. *(Например, П.Д. Боборыкин дважды за год предлагает сотрудничество в журнале «Библиотека для чтения». Островский оставил без внимания это предложение, несмотря на то, что в журнале были опубликованы три его пьесы, что в журнале работал друг его молодости Е. Эдельсон)*

Не осталась в стороне событий и творческая интеллигенция. В Пассаже актеры-любители 29 апреля 1863 года сыграли в пользу Литературного фонда в его пьесах «Свои люди – сочтемся!» и «Грех да беда на кого не живет», поднесли ему серебряный венок. 15 декабря Островский и сам принял участие в спектакле Московского кружка любителей драматического искусства, поставившего «Старый друг лучше новых двух», исполнив роль Густомесова. О его игре сохранилась запись в театральном дневнике Дубровского. Спектакль этот состоялся в Красноворотском театре.

После успеха «Грех да беда на кого не живет» в Петербурге и Москве одна за другой ставятся ранее запрещенные драматической цензурой пьесы «Доходное место» (1856), «Воспитанница» (1858). Ставится новая комедия «Тяжелые дни» (1863), в которой предстала уже знакомая по пьесе «В чужом пиру похмелье» (1855) купеческая семья Брусковых и легендарный Кит Китыч, которого в Малом театре с блеском сыграл Садовский, в Петербурге – Ф.А. Бурдин. «По отзывам и приему, – писал 4 декабря Бурдин, – обе пьесы («Тяжелые дни» и «Воспитанница». – В.О) прошли весьма удачно ... "Воспитанница" делает сборы, играем ее все на Мариинском театре»⁶. После спектакля актеры посылают драматургу поздравительную телеграмму. В ответном письме Бурдину Островский благодарит актеров и сообщает, что хворает.

С большим успехом прошли премьеры «Доходного места» в Малом и Александринском театрах. Почитатели Островского, шесть лет ожидавшие запрещенную для

театра пьесу, вызывали много раз и автора, и артистов, автору преподнесли лавровый венок. Однако, по многочисленным отзывам современников, петербургский актерский состав оставлял желать лучшего. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» В. Александров (В.А. Крылов) отмечал, что пьеса смотрится с большим наслаждением, но исполнена она слабее, нежели можно было ожидать⁷.

В 1860 году в Петербурге было открыто новое здание Мариинского театра. Отметим, что при жизни Островского в этом театре в 1863 году было представлено рекордное количество его пьес – 12 («Бедность не порок», «Картина семейного счастья», «Не сошлись характерами», «Гроза», «Старый друг лучше новых двух», «Свои люди – сочтемся!», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь», «Грех да беда на кого не живет», «Доходное место», «Тяжелые дни», «Воспитанница» – всего более 30 представлений).

В этот период пьесы Островского («Гроза», «За чем пойдешь, то и найдешь», «Грех да беда на кого не живет» и др.), помимо столичных премьер, с большим успехом шли и на провинциальной сцене, зачастую опережая столичные премьеры.

Но не было тишины и покоя душе Островского – все еще были живы воспоминания о Косицкой, как бы ни старался он их приглушить, как бы ни старался забыть свою любовь к ней. И не мог Островский поделить ни с кем своим сокровенным, глубоко запрятанным в сердце, тем, что томило его и мучило. Не мог он поделить и со своим другом Писемским, который, оставив навсегда неприветливый Петербург, с 1863 года поселился в Москве на Новой Басманной, потому что всегда ему было как-то неловко и стыдно обнажать свое сердце перед кем бы то ни было, раскрывать свои тайные заботы, свои слабости. Летом 1863 года Островский поехал в Нижний Новгород, где в это время с группой актеров гастролировала Косицкая. Они встретились, фотографировались на память группой актеров, гастролировавших вместе с ней. Тогда, наверное, и объяснились.

Перед поездкой в Нижний Новгород и по возвращении оттуда Островский заезжал в Щелыково. М.Н. Островский спрашивал в письме к брату, застанет ли он его, если приедет во второй половине июля. В общей сложности драматург провел в деревне около месяца. Есть предположение, что здесь он работал над пьесой «Тяжелые дни». Щелыково Островский любил, но приезжал сюда редко лишь по приглашению Эмили Андреевны, мачехи драматурга. С 1863 года он начнет приезжать ежегодно летом на один-два месяца. Спустя еще четыре года станет совладельцем любимого имения.

После объяснения с Косицкой Островский не заметил, как вновь закружился и вновь потерял голову. В 1863 году среди других выпускниц театральной школы в Малый театр на второстепенные роли была принята юная, 18-летняя, Машенька Бахметьева по сцене «Васильева Вторая». Драматург увидел ее во время подготовки премьерного спектакля «Воспитанница», где она, волнуясь и робея, сыграла маленькую роль барской горничной Лизы. (*Премьера на московской сцене прошла 21 октября 1863 года, месяцем позже – в Александринском театре*). Сыграла не совсем такую Лизу, какую представлял себе автор, но ... была мила, застенчива и трепетна, глядела на драматурга с испугом и преклонением, и он с улыбкой отнесся к ее сценическим промахам, даже поблагодарил за тщательно выученный текст роли. В конце декабря он вновь увидел ее на музыкальном вечере у П.М. Садовского, она пела под гитару романс Василия Красова «Прости, забудь, не требуй объяснений...»⁸ В розовом шелковом платье с тугим корсажем и обнаженными плечами, с тонкой ниткой жемчуга в иссиня-черных волосах, с ярким румянцем на смуглом цыганском лице, она была поразительно хороша. Едва ли Островский тогда догадывался, какую роль сыграет в его жизни это миловидное создание. Через год «милочка Маша» родит ему сына Александра. Лишь в 1869 году, спустя два года после смерти Агафьи Ивановны (история с Косицкой надломила Агафью Ивановну, появление Марии Васильевны надломило ее еще больше), он обвенчался с ней, в то время уже матерью их троих детей.

В 1863 году неожиданно была запрещена к постановке драматическая хроника в пяти действиях с эпилогом в стихах «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», в первой полной редакции опубликованная в «Современнике». Островский долго не мог понять, как это получилось. Его хроника была признана благонамеренной, более того, он впервые в жизни получил за нее подарок от государя – бриллиантовый перстень. Ни бриллиантовый перстень, ни благоприятный отзыв о пьесе цензора Нордстрема не спасли пьесу от произвола драматической цензуры. «“Минин“ запрещен! – не годовал Бурдин в письме к Островскому, – я сейчас из Цензуры – это дело вопиющее – в рапорте сказано, что пьеса безукоризненно честная, исполнена искренних, высоких и патриотических идей – и все же запрещена – почему, этого никто не знает!»⁹ Ходили слухи, что пьеса запрещена только потому, что оказалась созвучной событиям в Польше. Драматург был глубоко возмущен. Он приезжает в Петербург, ходит по приемным, но ничего не может добиться. История предшествующих цензурных злоключений убедила его в бесполезности своих хлопот. Потеряв всякую надежду провести «Минина» через театральную цензуру в том виде, в каком она была напечатана в «Современнике», Островский решил переделать пьесу и представить ее как самостоятельное произведение. В 1866 году новая редакция пьесы была разрешена для сцены.

Конец зимы 1863 года принес Островскому тревожную весть о том, что в расцвете творческих сил подал прошение об отставке П.М. Садовский (ему было тогда всего 45 лет). Размышляя о технике актерской игры, о естественности поведения актера на сцене, А.Н. Островский знакомится с выводами науки о человеческом поведении, прежде всего, статьей физиолога И.М. Сеченова «Рефлексы головного мозга», только что появившейся в печати. В актерском создании образа, по мысли драматурга, определяющим оказывается инстинктивное начало. В наброске статьи «Об актерам по Сеченову» Островский упоминает Брошель Александру Карловну как пример бессознательного, интуитивного творчества. Сам он понимал, что нужна система, новые методы

актерского искусства, которые помогали бы актеру усовершенствовать его мастерство. Островский начинает много работать над такой материалистической системой, но выработать стройную теорию не успел. Позже ее создал великий актер и режиссер К.С. Станиславский (1863–1938).

Чем же запомнился драматургу 1863 год? Знакомством с Марией Васильевной Бахметьевой, в дальнейшем матерью его шестерых детей, которых он считал лучшими своими произведениями. В творческой жизни драматурга этот год занимал тоже значительное место: снят цензурный запрет с ранее не пропущенных комитетом пьес, успешные постановки новых пьес, в результате чего обе столичные сцены получили возможность показать зрителю в течение одного 1863 года премьеры пяти пьес Островского. Удачная постановка «Грех да беда на кого не живет» принесла Островскому Уваровскую премию, избрание драматурга членом-корреспондентом Академии наук. Его пьесы признаются классическими и, несмотря на цензурные преграды, он остается для театра основным автором для текущего репертуара.

Примечания

¹ *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. Т. XI. С. 638. В дальнейшем цитаты из произведений Островского приводятся в тексте по этому изданию. В скобках первая цифра обозначает том, вторая – страницу.

² *Достоевский Ф.М.* Письма. М.-Л.: ГИЗ, 1928. Т. 1. С. 306.

³ *Александров В.* «За чем пойдешь, то и найдешь» // Санкт-Петербургские ведомости. 1863. 10 января.

⁴ См.: *Ожимкова В.В.* Островский и журнал «Время» // Щелковские чтения 2010. А.Н. Островский в контексте культуры: Сб. статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С 163–174.

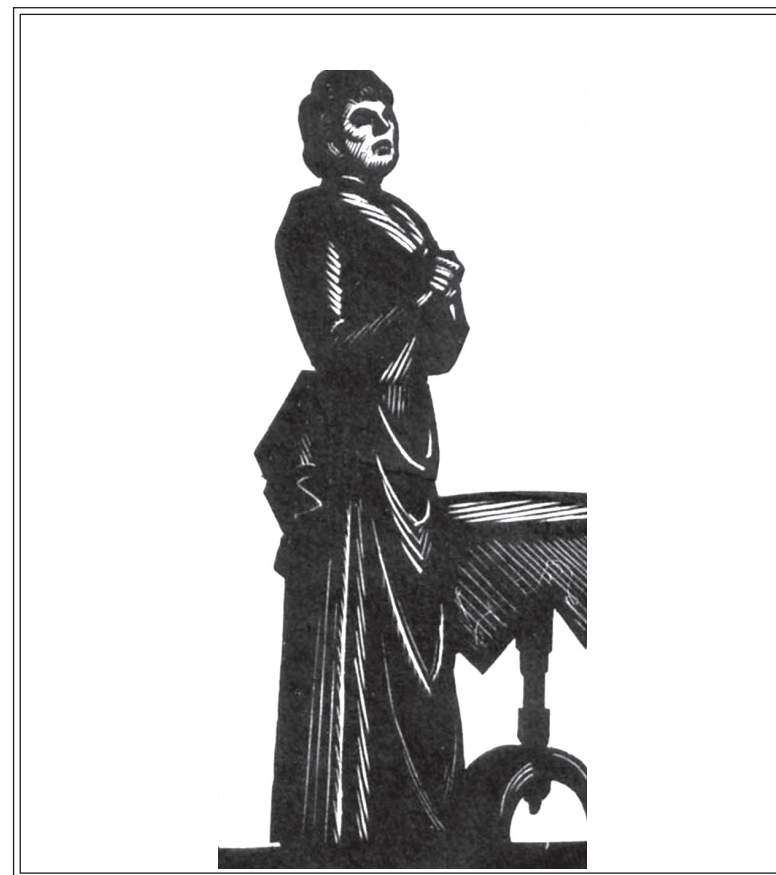
⁵ «Отчет о шестом присуждении наград графа Уварова». СПб, 1863. С. 39.

⁶ А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин. Неизданные письма. М.-Пг.: ГИЗ, 1923. С. 19–20.

⁷ Санкт-Петербургские ведомости. 1863. 4 октября.

⁸ Василий Красов – популярный поэт, друг В.Г. Белинского, многие его стихи положены на музыку.

⁹ А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин. Неизданные письма. С. 18.



А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР



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

Александр Островский.

И.А. ЕДОШИНА

**Вся жизнь –
служение театру
(к вопросу об
Островском-режиссере)**

Начну свои рассуждения *ab ovo* – со слова «режиссер». На слух слово это явно французского происхождения, что отмечает, например, М. Фасмер¹, имея в виду источник появления слова «режиссер» в русской культуре. П. Пави, будучи французом, указывает терминологические аналоги, в частности, в английском (*director*) и испанском (*director de teatro*) языках². Приведенный Пави ряд иноязычных терминов сразу же открывает латинское происхождение слова «режиссер», несколько «затуманенное» его французским усвоением.

В основе указанных слов лежит латинский глагол *rego* – править, управлять, руководить; направлять, бросать в цель; определять, устанавливать; давать указания, наставления; исправлять, воспитывать³. Это весьма продуктивный латинский глагол, давший такие слова, как ректор, регент, режим, правитель, корректор, директор и т.д. Как видим, идея управления, упорядочения, подчинения является смыслообразующим ядром латинского глагола и производных от него слов. Потому слово «режиссер» исторически содержит в себе идею управления с целью придания чему-то облик упорядоченной системы.

Но в одном из производных от латинского глагола есть еще один важный семантический оттенок, с моей точки зрения, наглядно заявляющий о себе в грамматике: *casus recti* – это система прямых, независимых падежей. Схваченный в грамматической форме смысл закрепится в режиссуре как утверждение личностного начала, проявляющееся (если иметь в виду грамматическую семантику) в

строении драматического спектакля. Быть независимым в заданной форме – это и есть суть режиссуры.

Если подходить к содержанию слова с обозначенных позиций, то следы режиссирования (управления) легко обнаруживаются еще в античном театре, то есть уже в пору зарождения драматического искусства. На самом деле, создавая пьесу, драматург вынужден был думать о ее постановке, почему и появились деление пьесы на части (акты), а также ремарки, изначально сугубо пространственного содержания: вошел/вышел, стоит/двигается, к кому обращается на сцене. Ремарка есть наглядное проявление сценической природы драмы, не случайно в XVIII веке ремарки вклеивались в пьесу как отдельный от нее текст. Думаю, именно по этим причинам режиссуры как специального вида творческой деятельности так долго не существовало. Драматург изначально выполнял функцию упорядочивания действия и его развития. Об этом свидетельствуют сведения о сценической деятельности Шекспира, Мольера.

Слово «режиссер» в приближенном к современному содержанию появилось в Европе в XVIII веке и связано с формированием представлений о канонах актерского искусства. Выдающуюся роль в этом процессе сыграли работы Лессинга («Гамбургская драматургия», 1767–1768) и поздняя драматургия Шиллера («Орлеанская дева», 1801; «Мессинская невеста», 1802 – особенно статья, предшествующая драме, где Шиллер указывает на средства актерской игры, могущие оказать сильнейшее воздействие на зрителя). Напомню, именно Шиллеру принадлежит горькая мысль о том, что «актеру история не сплетает венков».

Ярким примером актерской режиссуры может служить творческая деятельность Фридриха Шрёдера (1744–1816), чью игру высоко ценили Шиллер и Гете. Именно о периоде, когда совсем молодой еще Шрёдер возглавлял Гамбургский театр, писал свои статьи о постановках в нем Лессинг. Шрёдер впервые стал добиваться индивидуализации роли, для чего много ставил Шекспира, правда, в собственных прозаических переводах. В этой индивидуализации позднее Станиславский обнаружит переживание в той форме,

которой он будет добиваться сам. Попутно замечу, что все отечественные реформаторы сцены начала XX века сначала были актерами. Без понимания сущности актерской игры не может быть ни драматургии, ни сценического искусства. Как заметил Станиславский, «художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда он значится на афише спектакля»⁴. Эта особенность сценического искусства проявляется в пьесе в хорошо закрученной интриге, в разработке диалогов, где всякое слово эту интригу двигает вперед, к разрешению.

Немалую роль играет и амплуа. Напомню в этой связи строки из стихотворения неизвестного автора, но стихотворения, весьма популярного в театральных кругах XIX столетия и посвященного игре одной из любимейших актрис Островского – О.О. Садовской:

Из амплуа «комической старухи»
Ты образ русской бабы создала,
Хранившей Русь в плену слепой разлуки
Татарских орд и крепостного зла⁵.

Как видим, амплуа не расценивается как нечто чуждое подлинному искусству. Скорее наоборот, амплуа лежит в основании театрального искусства, и роль амплуа может быть сопоставима по своей значимости с мастерством, с владением ремеслом выбранной профессии. Конечно, искусство театра не сводимо только к ремеслу, но так и во всяком искусстве. Каждому человеку, претендующему быть художником, даны краски, но один из них из этих красок творит «Мону Лизу», а другой – способен только пририсовать ей усы и с этой славой Герострата войти в историю искусств. Амплуа есть своеобразная палочка-выручалочка актера, но подлинный мастер наполнит шаблон искренностью чувств, а посредственный актер спрячется в шаблоне, как в коконе, подменяя чувства наигрыванием. В театре это называется «поддаться», чтобы вызвать в зале эмоциональный отклик. Такая вот своеобразная «помощь зала», как в телеигре под названием «Кто хочет стать миллионером». Но вернусь к истории вопроса о формировании профессии режиссера.

Значительное влияние на развитие сценического мастерства в России оказали долгое время живший и работавший в Петербурге актер Офрен (настоящее имя Жан Риваль, 1728–1804), также драматург и актер Жак-Мари Монвель (1745–1810), представители французской школы естественной игры. Отличительной особенностью такой игры были разговорная интонация и естественный диалог, в котором проявляются черты характера персонажа. Не без этой причины русскую сцену заполнили переводы и переделки из французской драматургии. В результате Мольер соседствовал, например, с Ж.-Ф. Реньяром, автором слезоточивой драмы «Игрок», в которой прославился П.С. Мочалов (замечу, ничуть не меньше, чем в «Гамлете»).

В русскую культуру слово «режиссер» пришло в 1847 году⁶, и до начала XX века в обязанности режиссера входила работа с актером по определению «тона», то есть общей характеристики роли, ее акцентов в пределах амплуа, а также «разводка» актеров на сцене: кто, откуда и когда входит/уходит. Режиссер тесно сотрудничал с суфлером, который во время спектакля не только подсказывал забытые актером слова, но и подавал концы и начала реплик в диалоге. Иными словами, режиссер именно упорядочивал протекание спектакля, реализовывал прямой смысл своего именованья.

Не всякий драматург мог выступить режиссером написанной им пьесы, а тем более – других авторов. Выдающимся примером является творческая деятельность князя Александра Александровича Шаховского (1777–1846). Кстати, изначально он пробовал себя в качестве актера, но внешние данные (толщина) и языковые недостатки (пришепетывание, непроговаривание буквы «л») не позволили ему осуществить свое желание. Много удачнее сложилась его сценическая работа в качестве драматурга и режиссера. Приведу один эпизод из воспоминаний Сергея Тимофеевича Аксакова, дружившего с князем Шаховским. Речь идет о постановке «комедии-водевиля» Шаховского «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра».

Свое повествование Аксаков начинает с весьма значимой оговорки: «Эта пьеса тогда только была вполне нами оценена, когда была сыграна». Далее Аксаков сообщает, что пьеса не понравилась ему при чтении ее автором, еще более – когда он прочел ее дома сам. «Мы делали даже замечания Шаховскому, но он не смущался, не слушал нас и, улыбаясь, говорил: “А вот посмотрите, что будет на сцене”. Он был прав: именно сцену знал превосходно Шаховской. Он очень усердно занимался постановкою своей пьесы... когда же увидели “Волкова”, превосходно разыгранного на сцене, то мы ахнули от изумления, признали “Волкова” одним из лучших произведений Шаховского и сознались в своей ошибке. Публика приняла пьесу с единодушным и шумным одобрением, вызвала автора и осыпала громом продолжительных рукоплесканий»⁷.

Именно Шаховской, изучив игру французских актеров (в частности, Офрена), писал пьесы, где русские артисты могли бы овладеть новой методой игры. И, как замечает С.Т. Аксаков, воспитал постановкой своих пьес артистов этой методики. «Ему обязаны мы, что у нас начали говорить на сцене *по-человечески*»⁸.

На постановку спектакля в столичном театре уходила неделя (в провинции – и того меньше). Актеры, как правило, к этому времени еще не знали своих ролей как следует. Поэтому другой драматург Александр Иванович Писарев (1803–1828), автор популярных водевилей, приглашал артистов к себе домой и просил прочесть по ролям тех, которые не знали ролей наизусть⁹. Среди этих артистов были, например, М.С. Щепкин, М.Д. Синецкая. Писарев много переводил из французских авторов для актерских бенефисов.

На сцене же главную роль в спектакле играли вовсе не авторы или режиссеры, но ведущие актеры, на которых «ходили» и которые без всякого стеснения тянули одеяло на себя, любыми путями стремясь добиться аплодисментов зала. В этих условиях во время спектакля более всего искажался авторский текст: чаще по причине его

нетвердого знания, а иной раз и сознательно – для большего «штукатурства».

В обрисованный мной театр и пришел Александр Николаевич Островский, полностью усвоив, а позднее развив законы сценического искусства своего времени. При этом он активно ориентировался на мировых классиков – Плавта, Теренция, Шекспира, Мольера, Гюго. Все они были людьми театра, владеющими его законами, могущими на сцене воплотить созданные ими образы. Фактически Островский делал то же во время чтения своих пьес перед актерами: он словно показывал им, как следует играть тот или иной характер. Так рождалась школа «естественной и выразительной игры на сцене»¹⁰.

Островский стремился понять физиологические основы актерского искусства, которые должны способствовать профессиональному мастерству. В заметках, появившихся под впечатлением от чтения работ представителей позитивизма – Сеченова, Молеботта, драматург пытается с этих позиций постичь самый механизм актерской игры и ее «настройки». В результате он приходит к выводу, что роль складывается из трех составляющих: «знание роли, жеста, скорость»¹¹. Совершенно уникальное явление в истории театра XIX века, своеобразное предчувствие будущих исканий Мейерхольда в области биомеханики, не случайно обратившегося к постановке «Грозы» (1916) и «Леса» (1924) Островского.

В работе с актерами, при просмотре спектакля «знание роли» доставляло Островскому как автору немало неприятностей. Но в то же время он нисколько не сомневался, что «действительную ценность драматическая пьеса имеет только при исполнении на сцене». Вот почему в пьесах Островского тесная связь автора с актерами не утратила своей актуальности. Как и его предшественники, создавая сценический образ, Островский «поверял» его будущим исполнителем. Актеры это понимали и ценили. Одни просили у него совета, как «сделаться хорошою актрисой» (В.Н. Акинфеева), другие благодарили за доброе отношение

(П.В. Васильев), третьи припадали с мольбой «поддержать физические силы» (Г. Днепровский), но большая часть – с просьбой написать пьесу к бенефису, помочь сыграть, подсказав правильный «тон»¹². Конечно, история отношений драматурга с артистами была довольно сложной, у него были свои любимые артисты, которые платили ему полной взаимностью: Пров Садовский, Николай Музиль, Пелагея Стрепетова, обе Левкеевы – вот неполный, хотя и весьма показательный список имен.

Другой стороной «знания роли» было аутентичное воспроизведение авторского текста во время спектакля, чего Островский добивался при постановке, отстаивая таким образом свои права¹³. Он различал ценность пьесы и ее сценической интерпретации, которые не всегда могли совпадать, особенно в провинции. Создавая спектакль по своей пьесе, драматург стремился раскрыть ее замысел полностью, ярче и отчетливее представить характеры, которые зачастую списывал с самих же актеров (Катерина – с Никулиной-Косицкой, Борис – с Чернышева, Нароков – с Музиля и т.д.) «Знание роли» – это ее «тон», ее специфика, совпадение авторского замысла и актерского исполнения. Только в этом случае, по мысли Островского, актеры имели полный и оправданный успех.

Обратимся теперь ко второй составляющей основы актерского мастерства – «жесту». Жест – это особая область актерского искусства, известная еще с античных времен и постепенно довольно полно разработанная, особенно в театре классицизма, где каждая эмоция сопровождалась определенной жестикულიацией. Понимание Островским пластического решения образа (что равно «жесту») наиболее ярко проступает в ремарках.

Вот ремарки из финального монолога Ксении из «Не от мира сего» (1884): «(Садится в кресло и берет книгу. Сначала смотрит заглавие, потом перелистывает книгу и находит сложенные Барбарисовым бумаги.) (Смотрит другой счет.) (Хватаясь за грудь.) (Протирает рукой глаза и опять рассматривает счеты, потом кладет их

на столик и, медленно поднявшись с кресла, проходит несколько шагов.) (Осматривает свое очень дорогое платье.) (Осматривает кругом.) (Садится в кресло.) (Машинально берет со стола один из счетов и прочитывает про себя.) (Без чувств опускается на спинку кресла.)»¹⁴. Через ремарки автор создает пластический образ узнавания правды. Пластика строится как движение в развитии: от нейтрального, фактически бытового поведения – к потере сознания, а чуть дальше и вовсе к смерти. В письме к Стрепетовой, для бенефиса которой писалась пьеса «Не от мира сего» и в которой она должна была сыграть Ксению, Островский в ответ на просьбу актрисы раскрывает содержание приведенных ремарок: «После прочтения счетов она вскрикивает от боли в груди и вдруг порывается идти куда-то; но сделав несколько шагов, останавливается в недоумении и начинает припоминать. Здесь она еще не теряет сознания и, припомнив кой-что, хочет исполнить совет мужа отдохнуть и успокоиться. При взгляде на счет во второй раз она лишается чувств»¹⁵.

Островский как режиссер настаивает на естественности «жеста», не должно быть никаких криков, рыданий, любых проявлений аффектации. Будничность счетов – вот где таится весь драматизм сцены, который и призвана выявить реакция актрисы. Но не сразу, не вдруг, а как бы прозревая, давая возможность и зрителю пройти с ней вместе «тяжкий путь познания» мира во всей его неприглядности. Именно здесь актриса должна быть настолько убедительной, чтобы следующий эпизод, где Ксения умрет, всех простив, не показался искусственным. Пластика («жест») фиксирует переживания героини, придает им масштабность и убедительность.

В уже цитированном письме Островский обращается и к финальной сцене: «При появлении мужа у нее является предсмертное просветление: она смотрит ясно, с кроткой улыбкой, говорит с сознанием, но тихо и с расстановкой; после слова “про-ща-ю” голова ее падает на грудь, руки опускаются, вся она углубляется в кресло. Все это должно

быть в одно мгновение, этого момента тянуть нельзя»¹⁶. Здесь Островский настаивает на определенном темпоритме мизансцены, то есть на том, что им в заметке «Актеры по Сеченову» названо «скоростью». Если актриса начнет растягивать мизансцену за счет подчеркивания эмоций, появится ненужный здесь мелодраматизм. Островский-режиссер всячески старается избежать «клочьев страсти», поэтому – «тянуть нельзя». Темпоритм мизансцены смерти Ксении таков: улыбка, слово, голова, руки, тело – всё как один миг, где главное – «про-ща-ю». В последнем слове Ксении заключается надежда автора пьесы на возможность того, что мир изменится к лучшему, что смерть героини останется в памяти, разделив жизнь на *до* и *после*.

Создавая героиню в пьесе «Не от мира сего», Островский ориентировался на природу актерского дарования Стрепетовой, чья органика позволяла ей придать роли трагическое звучание сродни Шекспиру. С сожалением вынужден Островский признать, что громадный талант актрисы не всегда находил адекватный отклик в театральной администрации, а подчас – и у зрителя. По сей день «Не от мира сего» – редкая гостья на сцене.

В своей последней пьесе Островский строил конфликт на сшибке двух мировоззрений. Муругов есть воплощение силы денег и получаемых с их помощью удовольствий, Муругов абсолютно созвучен современному миру, ищущему того же. Иное – Ксения. Она утверждает ценности духовного содержания: любовь, веру, искренность – все то, что выглядит смешным и нелепым в мире денег. Внешне конфликт с Муруговым завершается ее поражением. Муругов торжествует в ее муже, в Барбарисове, в Хионии, в сестре и матери Ксении. Кругом под разными обликами – все тот же Муругов. И только Ксения противостоит ему, а своим «про-ща-ю» в минуту смерти словно указывает путь к преображению мира.

В «позднем» творчестве Островский в наиболее явственной форме оказался созвучным идеям грядущей эпохи театральных преобразований, идеям Г. Ибсена, А. Чехова,

К. Станиславского, В. Мейерхольда. Так, например, Станиславский, размышляя над сутью драматического действия, фиксирует в «Записных книжках» 1919 года: «Действовать просто ради действия или ради какой-нибудь основы, для внутренней цели, от внутреннего чувства... (Островский, Чехов)»¹⁷. В пьесах Островского Станиславскому были важны логика поступков, конкретика внешних средств ее проявления, целостность в развитии действия.

В режиссуре Островский видел средство к достижению цели, но развитие театрального искусства изменит акценты, и режиссура станет властвовать на сцене.

Примечания

¹ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. III (Муза – Сят) / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. СПб.: Терра-Азбука, 1996. С. 460.

² *Пави П.* Словарь театра. Пер. с франц. М.: Прогресс, 1991. С. 285.

³ Латинско-русский словообразовательный словарь / авт.-сост. Г.Вс. Петрова. М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и Образование», 2008. С. 441.

⁴ *Станиславский К.С.* Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Беседы. Из записных книжек / сост., вступ. статья, коммент. М.Н. Любомудрова. М.: Правда, 1990. С. 276.

⁵ Цит. по кн.: *Дурылин С.Н.* Ольга Осиповна Садовская. 1850–1919. М.-Л.: Искусство, 1947. С. 72.

⁶ *Воронков А.И., Поняева Л.П., Попова Л.М.* Латинское наследие в русском языке: Словарь-справочник. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 212.

⁷ *Аксаков С.Т.* Литературные и театральные воспоминания // Аксаков С.Т. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3 / под общ. ред. С. Машинского. М.: Правда, 1966. С. 129.

⁸ *Аксаков С.Т.* О заслугах князя Шаховского в драматической словесности // Аксаков С.Т. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4 / под общ. ред. С. Машинского. М.: Правда, 1966. С. 115.

⁹ *Аксаков С.Т.* Литературные и театральные воспоминания. С. 130.

¹⁰ *Островский А.Н.* <Докладная записка об авторских правах драматических писателей> // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10 / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1978. С. 86.

¹¹ *Островский А.Н.* Об актерам по Сеченову // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10 / С. 526.

¹² См. «Неизданную переписку Островского» в кн.: Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Книга первая / гл. ред. В.Р. Щербина. М.: Наука, 1974. С. 282, 290, 303.

¹³ *Островский А.Н.* Записка об авторских правах драматических писателей // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. С. 62.

¹⁴ *Островский А.Н.* Не от мира сего // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5 / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1975. С. 469–470.

¹⁵ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 12 / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1980. С. 309–310.

¹⁶ Там же. С. 310.

¹⁷ *Станиславский К.С.* Из записных книжек: В 2 т. / Сост. и автор вступ. статьи В.Н. Прокофьев. М.: ВТО, 1986. Т. 2. С. 200.

Н.С. ТУГАРИНА || Как одета Катерина?

Поводом для изучения этой темы послужил вопрос посетителя, почему так одета Катерина в «Грозе», ведь купцы во время написания пьесы (1859) носили уже, как правило, европейский костюм. Вспомним, что в более ранних пьесах, например, «Свои люди – сочтемся!» представители купеческого сословия одеваются по дворянской европейской моде, иногда в самых экстравагантных ее проявлениях: вспомним Липочку и ее тридцать одно платье, не считая ситцевых.

Обратимся к театральным костюмам актрис, которые исполняли роль Катерины. Основой для размышлений послужат источники, хранящиеся в фондах Музея-заповедника «Щелково», а также опубликованные материалы. В собрании нашего музея костюм Катерины представлен в фотографиях, эскизах костюмов, самих костюмах и его деталях. Если взять за основу хронологический принцип, то следует обратиться к постановкам, современным Островскому, в которых, как правило, сам драматург принимал участие.

В пьесах Островского нередко указания на то, как одеты его герои. Сведения эти содержатся большей частью в авторских ремарках, есть об этом упоминания в высказываниях персонажей, а иногда о костюмах актеров идет речь в письмах драматурга.

В «Грозе» указаний на костюмы и детали костюмов немного, но среди них есть очень значимые. Так, к перечню действующих лиц имеется очень важное авторское примечание: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски»¹. Жители города Калинова не приняли еще европейскую моду, они живут по старинке, и костюмы их традиционны. Это можно считать кратким ответом на заданный вопрос, но рассмотрение костюма главной героини в разных постановках представляет интерес, так как отсылает нас к сценической истории пьесы.

Кроме авторского примечания, есть указание на деталь костюма главной героини – большой белый платок. Мне уже доводилось писать о символике цвета в пьесах Островского, о противопоставлении черного и белого цветов². Белый цвет символизирует свет, чистоту, таковые свойства заявлены в имени героини: Катерина – «чистая», «всегда чистая»³. Но белый цвет имеет здесь не одно значение, известно, что в древнерусской культуре белый цвет – это цвет траура. В пьесе место встречи Катерины и Бориса – овраг. На свидание «Катерина тихо сходит по тропинке, покрытая большим белым платком, потупив глаза в землю» (II, 245). Если тема смерти обозначена ранее как предчувствие героини, то здесь звучит со всей определенностью: «Нет, мне не жить! Уж я знаю, что не жить» (II, 246).

Как известно, первой исполнительницей роли Катерины в Малом театре была Л.П. Никулина-Косицкая. Ее Катерина была из купечества, с его устоями, правилами и порядками. Актриса органично чувствовала себя в народном костюме: «Она выходила на сцену в сарафане, с кокошником на голове <...>. Во внешности Катерины Косицкой ему (Островскому. – Н.Т.) виделась связь с той исконной национальной культурой, которая одарила ее характером вольным и поэтическим»⁴.

В Катерине Г.Н. Федотовой открывалась близость к обыкновенной русской женщине, зрителей удивляла музыкальность русской речи, ритмичной и красивой. Ее облик переносил зрителей в далекое прошлое. На фотографии – актриса в кокошнике, сарафане, мягкой белой шали, окутывающей ее⁵ [илл. 1]. Здесь можно заметить одну особенность – влияние моды 60-х годов XIX века. Характерной особенностью в женском костюме было то, что ширина подола уходит назад, при этом подол удлиняется, и на фотографии мы как раз это наблюдаем. В Малом театре роль Катерины играла также М.Н. Ермолова. Она не повторяла Федотову, хотя эта ее роль относилась не к «героическим», а «тихим» ролям. Изображений Ермоловой в этой роли обнаружить не удалось.

Первой исполнительницей роли Катерины на сцене Александрийского театра была Фанни Снеткова. Актрисе исполнился к тому времени 21 год, она уже имела опыт игры на сцене, а вот жизненного опыта было очень мало. Снеткова



Илл. 1.

практически не выезжала из Петербурга, она не могла, да и не хотела придать своей героине простонародные русские черты. Ее увлекало другое: она возвышалась над миром обыденности, в монологах могла задуматься, долго смотреть вдаль. Молодой актрисе много помогал Островский. Известен ответ на восторженный отзыв об игре актрисы: «Твою Снеткову Александр Николаевич учил с голоса, как канарейку»⁶. Работал со Снетковой и ее партнер, любимец Островского, гениальный актер А.Е. Мартынов, игравший Тихона. Труды не пропали даром – роль, несомненно, удалась. В связи с исполнением Снетковой начали говорить о психологической сложности характера героини. Позднее Мейерхольд при постановке «Грозы» в Александринском театре взял за ориентир этот спектакль.

Вспомним, что в то время заботились о гардеробе, как правило, сами актеры. Это нашло отражение в творчестве драматурга: в пьесе «Таланты и поклонники» Александра Негина озадачена приобретением платья для бенефиса, в пьесе «Лес» Счастливых и Несчастливых, путешествуя, несут с собой театральные костюмы и нехитрый реквизит.



Илл. 2.

Мы знаем также, что в провинции актеры, имеющие хороший гардероб, ценились больше.

Первоначально Снеткова вышла на сцену в блузе с длинными рукавами и повязанная платком, что привело в ужас петербургских модниц⁷. По совету Островского она изменила костюм, на фотографии мы видим ее в кокошнике с белой легкой фатой, белой шали, шелковом сарафане, как пишут, на кринолине⁸ [илл. 2]. Такой костюм шел Снетковой,

публика была довольна, а петербургский рецензент Гиероглифов назвал ее «светлым лучом в темном небе»⁹. Конечно, значимым фактором в такой оценке стала игра актрисы, но не последнюю роль сыграл и костюм с обилием белого цвета. На это высказывание, видимо, обратил внимание Добролюбов, и, таким образом, с большой долей вероятности можно сказать, что на возникновение всем знакомого образа «луч света в темном царстве» оказал влияние костюм актрисы, исполнявшей роль Катерины на петербургской сцене.

Еще одна исполнительница, которую так ценил, так поддерживал в последние годы своей жизни Островский, – П.А. Стрепетова, которая с огромной силой передавала тугой узел переживаний героини. Катерина, несомненно, одна из любимых ее ролей.

В нашем музее имеются две очень разные фотографии Стрепетовой в роли Катерины¹⁰ [илл. 3,4]. По поводу первой нет единого мнения, хотя она довольно часто публикуется. Фотография аннотируется по-разному: есть мнение, что это Стрепетова на сцене Малого театра, Александринского театра (при этом указываются разные годы), есть мнение, что



Илл. 3.



Илл. 4.

на сцене Театра Бренко (1880), а иногда даже пишут, что актриса здесь совсем в другой роли. Однако большой белый платок говорит в пользу того, что Стрепетова здесь в роли Катерины. Версия, что это Театр Бренко из всех встретившихся, кажется наиболее убедительной, известны сведения об исполнении актрисой роли в этом театре: «Катерина Стрепетовой даже внешне стала другой. Скинув картинный кокошник и древнерусский сарафан, Катерина не перестала быть русской. Но теперь национальный характер, типический и во всем выраженный, уже не был так прикреплен к конкретному месту действия и не ограничивался узким календарным отрезком времени»¹¹. Вторая фотография датируется 1881 годом. На ней Стрепетова в роскошном русском костюме, в котором играла на сцене Императорского Александринского театра.

М.Г. Савина тоже исполняла роль Катерины, хотя и других у нее было предостаточно. Это была утонченная Катерина, на сцену она выходила в роскошном стилизованном русском костюме с обилием жемчуга, в белокуром парике, но такого успеха, как Стрепетова, конечно, не имела.

В Малом театре в постановке 1911 года роль Катерины играли В.Н. Пашенная и Е.И. Найденова¹². Одеты они были в русский сарафан и большой белый платок, рекомендации автора в этом театре, конечно, чтит и традиции соблюдали.

Обратимся к костюму еще одной актрисы – Е.А. Полевицкой. По своему таланту она мало известна, может быть потому, что не играла на Императорской сцене, исключая гастрольные и пробные спектакли. В провинции и за границей она имела очень большой успех. Полевицкая в юности получила художественное образование и большое внимание уделяла внешнему облику своих героинь, их костюму, гриму. Она собирала книги по истории костюма, составила богатую коллекцию альбомов с костюмами разных стран и эпох. В нашем музее хранятся книги по истории костюма, принадлежавшие актрисе, а также несколько ее альбомов. Собранные Полевицкой материалы очень помогали,

так как репертуар в провинциальных театрах менялся часто. Ценно то, что в альбомах есть карандашные пометы, указывающие на ту или иную деталь, использованную для создания театрального костюма. Таким образом, модные картинки иногда играли роль эскизов костюмов.

Исполнение роли Катерины в «Грозе» всегда было для нее важным и значимым событием. По свидетельству Т.А. Путинцевой, готовясь к роли Катерины в театре Н.Н. Синельникова в Харькове в 1912 году, Полевицкая занялась изучением русской старины, знакомилась со старинной манерой речи. Все это было в духе времени: в начале XX века интерес к народной культуре был очень велик. Серьезно относясь к репертуару Островского, а особенно к этой роли, «Полевицкая обратилась за помощью к Б.М. Кустодиеву и И.Я. Билибину. Кустодиев сделал для нее несколько эскизов костюма, а Билибин дал из своей коллекции образцы костюмов местности около Кинешмы. С них Полевицкая скопировала сарафан с вытканными васильково-синими цветами и рубаху из грубого холста с рукавами, расшитыми наверху красным узором. Платок харьковские монашки отделили золотым шитьем. Изготовили высокий кокошник, осыпанный драгоценными камнями и жемчугом»¹³.

В нашем музее хранятся детали костюма Катерины, приобретенные у Е.А. Полевицкой в 1973 году. Один из предметов – девичий головной убор – повязка. Это этнографический предмет, датируемый концом XVIII – первой четвертью XIX века¹⁴. Головной убор украшен позументом, перламутровыми плашками, металлическими блестками, цветными стеклами. На фотографиях Полевицкой в роли Катерины можно рассмотреть головной убор – кокошник, в котором ясно читается декор повязки. Центральный декоративный элемент в виде трилистника на кокошнике увеличен, и получился стилизованный цветок с пятью лепестками, а в стороны также идут растительные побеги. Можно сделать вывод, что высокий кокошник был изготовлен по этой повязке. С большой долей вероятности можно предположить, что повязка – один из предметов, переданных

Полевицкой И.Я. Билибиным. Известно, как глубоко художник изучал народное творчество, с этой целью им были совершены три этнографические экспедиции.

Сарафан – холщовый, из светло-синей крашенины, предмет театрального костюма, датируется десятилетиями XX века. Сшит по образцу традиционного косоклинового сарафана, но в то же время использованы приемы кроя модной одежды начала XX века: полотнища спинки выполнены по косой и образуют небольшой трен. Впереди – застежка, по сторонам которой и лямкам идет отделка тесьмой¹⁵.

Шаль из шелковой ткани саржевого переплетения с растительным узором – третий предмет костюма Катерины, принадлежавший Полевицкой¹⁶. При рассмотрении обнаруживается, что на известных нам фотографиях актрисы в роли Катерины сарафан и шаль – другие. Можно предположить, что костюм для роли был не один, кроме того, актрисе приходилось часто переезжать, и могла возникнуть необходимость в пошиве еще одного костюма.

В костюме Катерины Полевицкой чувствуется рука Кустодиева. Если сравнить фотографии актрисы в этой роли с эскизом костюма Катерины Кустодиева, то можно заметить, что они решены в одном ключе¹⁷. Важно отметить, что художника и актрису связывали дружеские отношения. В 1905 году Кустодиев приехал в село Семеновское Кинешемского уезда Костромской губернии. Здесь, наблюдая русскую природу и народный быт, он собирал материал для своей дипломной работы «На базаре». Здесь же он познакомился со своей будущей женой Юлией Прошинской, а Ю. Прошинская и Е. Полевицкая вместе учились в Александровском институте и были подругами¹⁸.

Роль Катерины Полевицкая исполняла и за границей. В 1920 году, во время гражданской войны, она уехала на гастроли в Болгарию, надеясь скоро вернуться, но произошло это только в 1955 году.

В библиотеке нашего музея есть небольшая книжечка на немецком языке, в которой собраны отзывы в прессе

об игре Полевицкой в 1921–1924 годы. Отзывы дают понять силу таланта Полевицкой, ее ставят в один ряд с Сарой Бернар и Элеонорой Дузе. Здесь много отзывов об исполнении роли Катерины, вот один из них: «Великая актриса была у России – Савина. Теперь есть новая знаменитость – Елена Полевицкая. Роскошная внешность украинского типа, статная фигура, нежный и музыкальный образ. Таинственно гордая и сдержанная, красивая голова с красивыми черными косами. Костюмы выполнены с большим вкусом. Успех был решительный. “Берлинский листок”. 16 марта 1921»¹⁹.

Театр эпохи Островского – это театр драматурга и актера. Авторы пьесы, как правило, принимали активное участие в постановке. «Автор и актер помогают друг другу, их успехи неразлучны», – писал Островский (X, 91).

Рассмотренные костюмы главной героини «Грозы» достаточно разные, но их роднит то, что авторские рекомендации в них явно учитывались. За исключением одного, все они выполнены в народных традициях, в каждом костюме присутствует большой белый платок. Также можно отметить, что на театральный костюм оказывала влияние современная постановка мода: это наблюдается в сарафанах Федотовой и Полевицкой, в кринолине Снетковой, изящном костюме Савиной. Часто использовались украшения из жемчуга, и это вполне объяснимо, так как жемчуг присутствовал в народном костюме и был модным в конце XIX – начале XX века.

Каким был костюм Катерины в более поздних постановках уже режиссерского театра – это предмет дальнейшего изучения.

Примечания

¹ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. II.С. 209. Далее все цитаты из текстов А.Н. Островского даются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

² *Тугарина Н.С.* Костюм и его цветовые детали в пьесах А.Н. Островского // Щелыковские чтения 2009. А.Н. Островский и русская драматургия: сборник статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 162–171.

³ *Тихонов А.Н., Бояринова Л.З., Рыжкова А.Г.* Словарь русских личных имен. М.: Школа-Пресс, 1995. С. 487.

⁴ *Данилова Л.С.* Роль Катерины в творчестве русских актрис XIX века. // А.Н. Островский. Новые исследования. СПб., 1998. С. 67.

⁵ ЩКП – 8730.

⁶ *Данилова Л.С.* Роль Катерины в творчестве русских актрис XIX века. С. 69.

⁷ Там же. С. 69.

⁸ ЩКП – 8717/1

⁹ Цит. по.: *Данилова Л.С.* Роль Катерины в творчестве русских актрис XIX века. С. 69.

¹⁰ ЩКП – 8709; ЩКП – 14231.

¹¹ *Беньяш Р.М.* Пелагея Стрепетова. Л.: Искусство, 1967. С. 162.

¹² ЩКП – 10581, ЩКП – 10587.

¹³ *Путинцева Т.А.* Елена Полевицкая. М.: Искусство, 1980, С. 104–105.

¹⁴ ЩКП – 1429.

¹⁵ ЩКП – 1428.

¹⁶ ЩКП – 850.

¹⁷ См.: Иллюстрации в кн.: *Путинцева Т.А.* Елена Полевицкая; Борис Михайлович Кустодиев. Каталог выставки. М., 1960.

¹⁸ См.: *Сухарева Е.Н.* По соседству со Щелыковым, или счастливые годы в жизни Б.М. Кустодиева // Щелыковские чтения 2004. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени. Сб. Статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 241–242.

¹⁹ *Deutsche Pressestimmen uber Elena Polevitzkaya 1921 uder 1924.* Berlin. С. 4.

Г.В. КОВАЛЕНКО || «Лес» в Северной Пальмире

Петербург – город фантазмагорический. Эта черта распространяется и на театральную жизнь. С 2001 по 2013 год в четырех театрах поставлена и с неизменным успехом идет комедия А.Н. Островского «Лес». Один лишь перечень театров говорит о том, что спектакли не похожи друг на друга и интерпретированы по-разному. Театр на Литейном отличается серьезным репертуаром и почтительным отношением к классике. Театр имени Ленсовета, в котором традицию постановки мюзиклов заложил Игорь Владимиров, поставив первые советские мюзиклы, в которых играла неподражаемая Алиса Фрейндлих, с тех пор часто обращается к музыкальному жанру. Театр «Буфф», само название которого отсылает отнюдь не к классике, тем не менее, постоянно включает ее в свой репертуар.

Последней премьерой «Леса» на петербургской сцене стал спектакль в театре «Комедианты». Однако четыре спектакля, поставленные четырьмя режиссерами разных театральных школ и разных поколений, объединяет общность подхода к этой пьесе Островского, в которой миру стяжателей противопоставлен мир искусства, мир театра, представленный трагиком Несчастливцевым и комиком Счастливым, случайно попавшими в их «лес», от которого остались только *Пеньки*. Так символически называется усадьба помещицы Гурмыжской. За долгую сценическую жизнь этой пьесы было поставлено немало блестящих спектаклей с великими актерами в реалистическом ключе. Однако в наш постмодернистский век реалистические каноны смело, удачно или неудачно, нарушаются, и комедия Островского с ее всепобеждающей театральностью, объемно выписанными персонажами дает такую возможность. Среди персонажей пьесы большую роль играют люди театра – трагик Несчастливцев и комик Счастливец.

В книге «Театр как таковой», написанной в 1912 году, Николай Евреинов дал теоретическое обоснование

© Г.В. Коваленко, 2014

театральности, начиная с истоков, которые он обнаруживает в народных представлениях. Примером подлинной театральности для него были балаганные представления, в которых он видел «подлинный театр, потому что там обращались не к художественному чувству зрителей, а к чувству театральности, к тому анархическому чувству каждого из нас, которое прежде всего хочет настоящего и до безумия смелого преобразования; а последнее ... нередко тем явственней, чем мизернее художественные средства преобразователей. Главное здесь – в воле, в произволе ... – в безудержке преобразующей фантазии, а не в доброкачественности художественных средств»¹.

Такая театральность была присуща режиссуре В.Э. Мейерхольда. В своем знаменитом спектакле «Лес» (1924) он полностью отказался от реалистической традиции, вызвав дискуссии сторонников и противников его режиссерского метода. Мейерхольд предложил новую трактовку персонажей пьесы. Аксюшу он видел «не мещанкой – она в таком же окружении, как Катерина в “Грозе”». Несчастливцев играет служебную роль по отношению к Аксюше. ... Островский высмеивает Несчастливцева и Счастливого; это Дон Кихот и Санчо Панса»². Эти мысли он высказал и через десять лет во вступительном слове перед юбилейным спектаклем: «Аксюшу прежде представляли слезливой, сентиментальной, лирически настроенной. Мы же показали действующее лицо, которое умеет бороться. Аксюша каждую минуту может выйти из подчинения Гурмыжской. В Петре она видит здоровые черты, которые с ее помощью могут преодолеть то отрицательное, что в нем есть от Восмибратова»³. Мейерхольд на первый план ставит молодых, уже этим бросая вызов традиционализму. Еще дальше он отходит от традиционализма в трактовке актеров: «Несчастливцев и Счастливого обычно истолковывали под углом зрения бытового театра. Это неверно. Островский создал эти образы под влиянием классического испанского театра. Он изучал Лопе де Вега, перевел интермедии Сервантеса. В его творчестве чувствуется влияние мастеров испанского

театра. Несчастливцев близок к рыцарю эпохи плаща и шпаги. В Счастливом – намеки на грассосо – комический персонаж испанского театра. Эти черты мы и подчеркнули в своей трактовке».

Одним из первых рецензентов, понявших и принявших новаторство Мейерхольда, был выдающийся театральный критик Б.В. Алперс. В рецензии он отмечал, что на спектакле были забыты «статьи Добролюбова, школьные руководства, полувековые навыки и традиции в сценической интерпретации комедии Островского». Он подчеркнул, что «современность “Леса”, восприятие его зрителем как пьесы, написанной чуть ли не сегодня, достигаются не изменением текста комедии (очень незначительном), но главным образом режиссерской трактовкой образов пьесы, перекомпоновкой сценария с разбивкой актов на короткие эпизоды, с перестановкой отдельных сцен и явлений и, наконец, костюмами и гримом действующих лиц»⁴. Критик будет возвращаться к этому спектаклю неоднократно. Через десять с лишним лет он напишет пророческие слова о двойственном влиянии Мейерхольда на советский театр. Добавим – и на российский. Алперс пишет: «От “Леса” идет то социальное заострение образов Островского и их театральная яркость, которые в иных дозах вошли в повседневную практику. ... но от “Леса” же идет и та волна облегченных неглубоких сценических трактовок Островского. В спектаклях этого типа Островский выходит на сцену в роли озорника, мастера театальных трюков и гротесковых смешных фигур, теряя основное, что у него есть: внимательный глаз, которым он осматривает жизнь и проникает во внутренний мир своих героев, совлекая с них внешние бытовые личины»⁵.

Двойственное влияние Мейерхольда по сей день ощущается в постановках пьес Островского, и «Лес» в Петербурге – не исключение.

В четырех спектаклях вслед за Мейерхольдом уделяется повышенное внимание молодым героям пьесы. Творческой дерзостью режиссеры Григорий Козлов и его молодой собрат Кирилл Вытоптов превосходят Мейерхольда.

В спектаклях этих режиссеров завораживает театральная стихия. У Козлова (театр на Литейном) Аксинья бросает деньги, которые дает ей в приданое Несчастливцев, и устремляется за ним в его гипотетический театр, помня, что ему «нужна драматическая актриса». Вытоптов (театр имени Ленсовета) идет дальше: в театр сбегает от Буланова, добившись его, сама Гурмыжская, будучи не в силах преодолеть свою страсть к лицедейству. У Михаила Левшина (театр «Комедианты») Гурмыжская превращает свою жизнь в театр, в котором она примадонна. Исаак Штокбант (театр «Буфф»), наоборот, следует реалистической традиции: актеры играют так, как вероятно, играли во времена Островского в русских театрах – от эталонного Малого, Дома Островского, до провинциальных театров, разбросанных по всей России. Режиссер соблюдает меру, не впадая в стилизацию. На спектакле лежит печать подлинного благородства и по отношению к драматургу, и по отношению к персонажам. Данное театром название «Все тот же “Лес”» оправдано.

У всех четырех спектаклей есть общая черта: на первый план вынесены актеры, трагик Несчастливцев и комик Счастливцев, по-разному интерпретированные. Однако все они – истинные служители искусства.

Первым обратился к «Лесу» Козлов, собрав «своих» актеров из разных театров на сцене театра на Литейном. До этого он выпустил несколько экспериментальных спектаклей с приглашенными в этот проект актерами. В центре спектакля две противостоящих группы: Гурмыжская, несравненная Татьяна Ткач, примадонна театра на Литейном, и – актеры, случайно забредшие в ее имение, поскольку Несчастливцев – ее племянник. Режиссер не умалил значения других персонажей, создав блестящий актерский ансамбль индивидуальностей.

Сценограф Эмиль Капелюш усадьбу «Пеньки», где происходит действие, расположил на сцене, но подход к ней – «дорога цветов», вытянутый в зал помост, как в японском театре Кабуки. Помост задействован в спектакле:

по нему явятся в усадьбу странствующие в поисках ангажемента актеры, там будут дефилировать господа, и еще многое произойдет на «дороге цветов». Если Гурмыжская – Татьяна Ткач, будто сошедшая с картины Кустодиева, – олицетворение женской плоти, то актеры, Счастливцев и Несчастливцев, являют более сложное начало, соединяющее в себе «верх» и «низ», если воспользоваться терминологией М.М. Бахтина. Они создают карнавальную стихию в спектакле⁶, в которую волей-неволей оказываются втянутыми все остальные персонажи без исключения. Гурмыжская – только «низ», который удовлетворит Буланов. Актеры же соединяют в себе «житейское», то есть они голодают, мерзнут, в поисках работы и крыши над головой проделывают путь из Керчи в Вологду и наоборот. Но житейские неурядицы отступают на второй план перед их «творческим» голодом. Режиссер переакцентирует образы трагика Несчастливцева и комика Счастливцева. В спектакле Григория Козлова Счастливцев – Алексей Девотченко – рожден трагиком, но Бог не дал ему внешних данных. У него голодные глаза художника. Это он создает музыкальную атмосферу спектакля, начиная его романсом «Ночь светла», который подхватывает все персонажи. Это он играет на саксофоне, как Шопена и Шнитке. Он, действительно, снедаем внутренним голодом, чего не скажешь об ироничном, зрящем в корень Несчастливцеве, который увлекает за собой в волшебный мир театра Аксинью, без сожаления бросающую своего Петра ради воздушных замков и неверного куска хлеба в театре. Завораживающая карнавальная атмосфера спектакля по-настоящему театральна, принося в жертву другие сюжетные линии, прежде всего социальные. Игровая стихия спектакля победительна. Его принимаешь эстетически. Творчески воспринятые традиции Мейерхольда продолжают на новом этапе и в новое время. Этот спектакль, который теперь играет редко, поскольку собрать эту блестящую актерскую команду нелегко. Все работают в разных театрах. Но если спектакль стоит в афише, то истинные театралы обязательно приходят

несмотря на то, что видели спектакль много раз. Студенты-театроведы пишут о нем курсовые работы и дипломы. Он – легенда театрального Петербурга и своего рода культурная достопримечательность.

«Лесу» в театре имени Ленсовета также не откажешь в театральности. Московский режиссер Кирилл Вытоптов еще очень молод и уверен в том, что он первооткрыватель. Его переполняет энергия, его изобретениям нет конца. Конечно, можно вспомнить мэтра с мировым именем Някрошюса, у которого сценический текст строится почти на одних метафорах. У Вытоптова метафор не так уж много. Основной его прием – постоянная мимикрия всех персонажей. Спектакль начинается с неожиданной мимикрии. Под звуки «Дон Жуана» Моцарта на сцену выходит красавица. Не сразу можно догадаться, что она – существо двуполое, соединившее в себе вполне симпатичного старого лакея Карпа и довольно мерзкую ключницу Улиту. Гости Гурмыжской (Лариса Луппиан) Бодаев и Милонов скоро превратятся в Счастливец (Александр Новиков) и Несчастливец (Дмитрий Лысенков). Трудно сказать, зачем это понадобилось режиссеру. А уж если кто-то из зрителей не знаком с пьесой Островского, то он уйдет из театра в полном недоумении или забудет об этом кунштюке, который, в сущности, повисает в воздухе. Хотя, разумеется, можно вложить в него некий смысл: в отличие от настоящих актеров Милонов и Бодаев – марионетки. Так понимает карнавализацию молодой режиссер. О чем сразу можно догадаться, если известна пьеса Островского, так о том, что Аркашка Счастливец будет барственен и респектабелен, а Геннадий Демьяныч Несчастливец – хил, жалок и ничтожен со своими возвышенными речами, заимствованными из репертуара, в котором он играл. Зато не повисает в воздухе высказывание Аркашки о том, что он играл первых любовников. У Островского он явно привирает, но в спектакле Вытоптова это звучит вполне убедительно. Главная актриса в этом карнавальном действе – Гурмыжская. Лариса Луппиан строит роль мастерски. Ее лицедейство

достойно хамелеона. Недаром Несчастливец не сожалеет о том, что Аксюша не пошла с ним создавать новый театр. За ним бросается сама Гурмыжская, сначала отринув, скинув с себя, как змея скидывает старую шкуру, прежнюю жизнь помещицы и пожертвовав сомнительным счастьем с Булановым. Этому предшествует пышный ритуал: подобно валькирии из оперы Вагнера, она восходит на костер, соединяя героизм христианки, сжигаемой на костре язычниками, с прозаическими корчами от боли. Текст Островского пересыпан цитатами из «Чайки» и «Вишневого сада», что понимают только посвященные. Большинство зрителей довольно происходящим на сцене. Там много забавного. Но стоит ли затевать подобный карнавал – вопрос отнюдь не риторический. Умный театральный критик Б. Алперс предсказывал двойственное влияние «Леса» Мейерхольда на театр. Спектакль театра имени Ленсовета, идущий с неизменным, но легковесным успехом, тому пример. Не приходится спорить, что со времен Мейерхольда театр ушел далеко вперед, смело и талантливо экспериментируя. Но эксперимент не может и не должен совершаться ради самого эксперимента. Игровая природа театра предполагает, что форма не существует сама по себе, но несет в себе содержание и его осмысление, как это всегда имело место в спектаклях Мейерхольда и современных новаторов режиссуры Э. Някрошюса, К. Люпы, Р. Уилсона и непосредственно петербургских режиссеров В. Фокина и Ю. Бутусова. Этот ряд, разумеется, можно продолжить. Вытоптов, безусловно, видел много новаторских спектаклей, но ему предстоит осмыслить открытия других режиссеров, чтобы выработать свою эстетику.

Театр «Комедианты» определил жанр своего «Леса» как музыкальную комедию. Музыку написал известный современный композитор Владимир Дашкевич. Режиссер Михаил Левшин в программке рассказывает о своей трактовке пьесы. Для него самым важным моментом является тема театра, и примадонна этого театра – Гурмыжская, устраивающая в своем имении музыкальные вечера. Все персонажи «существуют под слепящим светом софитов,

как будто под постоянным пристальным взглядом объектива видеокамеры». Сценограф Полина Левшина это подчеркивает. На экранах, заменяющих окна в барском доме, проецируются чудесные летние пейзажи русской природы. Мебели немного. Она легкая. Вообще все легко в этом доме, включая хозяйку. Гурмыжская – Нина Мещанинова – вальяжная дама, приятная во всех отношениях, с великолепным голосом, созданным для исполнения романсов, которые она постоянно поет, вызывая восхищение ее гостей. В число гостей входят и зрители, с которыми она мило общается, иногда угощая конфетами. В этом доме приятно бывать. То, что хозяйка очень равнодушна к гимназисту Буланову, не может быть поставлено ей в упрек. Конечно, гимназист (Андрей Вергелис) – не Бог весть какое сокровище. С первого взгляда видно – типичный недоросль. Но он вполне симпатичен, и бросать камень в женщину, находящуюся в соку, страдающую от женского одиночества, рука не поднимается. Так и хочется сказать – пусть им будет хорошо. Деревенскую идиллию нарушают актеры. Трагика Несчастливцева, племянника Гурмыжской, в эти края забросила нелегкая судьба провинциального актера. За ним увязывается комик Счастливцев. Надо отметить, что этим профессиональным актерам трудно тягаться в ремесле с Гурмыжской, ни на минуту не прекращающей свое лицедейство. Тем менее, настает миг – и Несчастливцев (Андрей Шимко) заявит о себе. Да, он уже давно не говорит на принятом языке, изъясняясь только языком своих героев и не только из пьес Шекспира и Шиллера, но и из самых непритязательных мелодрам. Это в спектакле подчеркивается. Но вот настает этот миг, и он играет свою роль как великий артист. Андрей Шимко делает это кульминацией не только своей роли, но и спектакля, отдавая последние деньги в приданое Аксюши. Он великолепен на протяжении всего спектакля, но в этот миг он олицетворяет истинного Артиста, истинного художника. Он срывает парик романтического героя и обнажает свою совершенно гладкую голову. Снятие парика ради того, чтобы обнажилась сущность персонажа, давно превратилось

в расхожий штамп. Но не в этом спектакле. Этот жест Несчастливцева в высшей степени логичен. Счастливцев (Сергей Николаев) играет в традиционной манере, но с Несчастливцевым они образуют знаменитую пару – Дон Кихот и Санчо Панса. Этого стремился избежать Мейерхольд, но такая трактовка в традициях русского театра. И хотя в спектакле все идет согласно мысли Шекспира: мир – театр, люди – актеры, театр – Гурмыжской и ее окружения, выражаясь фигурально, театр марионеток. Театр Несчастливцева и Счастливцева – истинный театр, исполненный страстей. Все три пьесы Островского о театре – «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Лес» – написаны во славу актера, а не в осмеяние. В актерском мире Островского нет шутов гороховых, есть восхищение лучшими представителями этого мира. Это одна из важных линий «Леса», и она воплощена в спектакле театра «Комедианты». Театр может с честью носить свое название.

«Лес» в театре «Буфф» в постановке Исаака Штокбанта тоже о театре, но театре как таковом. Есть истинные актеры Счастливцев и Несчастливцев и есть «ярмарка тщеславия» Гурмыжской и в той или иной степени приближенных к ней. Это очень разные характеры. Подневольная Аксюша, соседи-помещики Милонов и Бодаев, купец Восмибратов, которому она продает лес и от которого она в денежной зависимости, его безликий сын Петр. Сама Гурмыжская (Анна Коршук) – бесцветная сухопарая дама в возрасте, возжелавшая молодой плоти Буланова. Ее двойник – ключница Улита (Татьяна Кулакова), с восторгом кидается в объятия Счастливцева (Александр Стекольников), хотя и не столь молодого и красивого, как Буланов. Счастливцев – колоритная фигура. Маленький, с нелепо поднятым чубом, он напоминает гофмановского Крошку Цахеса. Хитрый, вездесущий, способный на мелкое предательство, но в нем чувствуется артист и гордость за свою принадлежность к театру. Подлинная удача спектакля – Несчастливцев (Евгений Александров). Его характер многогранен. Он, безусловно, позер в жизни, но живет он только театром. Монологи его

героев настолько вошли в его кровь и плоть, что он изъясняется только заимствованными словами. Но за этим стоит такая преданность театру, такое, не побоимся этого слова, ощущение своего избранничества, что понятно, в его жизни есть только сцена. Его жизнь продолжает сцену, а сцена продолжает его жизнь. Он беспредельно добр и благороден, как создаваемые им персонажи. Он устраивает судьбу Акюши и Петра, потому что только так поступают его герои. Аркашка для него и Сганарель, и товарищ. Штокбант необычно решает финал: каждый получил, что хотел. Восмибратов – тысячу рублей, которую он требует из принципа в качестве приданого Акюши, Гурмыжская – красавчика Буланова, помещики Бодаев и Милонов – «нового человека». Пожалуй, это первое в истории постановки «Леса» решение этого образа. Буланов не только превращается из приживала в барина. Он без пяти минут молодой губернский деятель, и на свой брак с Гурмыжской он смотрит не только, как на возможность разбогатеть, но как шаг к новой жизни, в которой он обретет власть не только над богатой старухой, но займет положение в обществе. И актер на это недвусмысленно намекает. И все-таки в финале, едва Несчастливцев скажет Аркашке: «Руку, товарищ!» – возникает грусть при расставании с этими странствующими, без крыши над головой и без куса хлеба актерами. Режиссер и театр воплотили важнейшую мысль Островского, которой согреты его пьесы об актерам.

Четыре «Леса» в Северной Пальмире предложили разное прочтение пьесы Островского, передав ее поразительную театральность, оказавшуюся созвучной нашему времени и очередной раз продемонстрировав, насколько его пьесы востребованы. Они – на все времена.

Примечания

¹ Евреинов Н. Театрализация жизни // Н. Евреинов Театр как таковой. М.; СПб., 2002. С. 45.

² Мейерхольд В.Э. Выступление на обсуждении спектакля 18 февраля 1924 г. // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Часть вторая. 1917–1939. М., 1968. С. 56.

³ Там же. С. 57.

⁴ Алперс Б. «Лес» у Мейерхольда // Б. Алперс. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 113.

⁵ Алперс Б. Новый Островский (К 50-летию со дня смерти) // Б. Алперс. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. С. 310.

⁶ См. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья. М., 1990.

Д.С. ШАНИНА

**Метод кварцевания,
или «Гроза» и
«Бесприданница» Сергея
Кузьмича в Костромском
государственном
драматическом театре
имени А.Н. Островского**

Репертуарная политика «именного» провинциального театра, еще и отягощенного богатой историей, чаще всего палка о двух концах. В случае костромского драматического – в особенности. С одной стороны, обязывающее ко многому имя А.Н. Островского и возможностей дает немало: почти пятьдесят оригинальных и семь созданных в соавторстве пьес – выбор, о котором постановщик может только мечтать. С другой – двухсотлетняя история театра возможности современного режиссера если не ограничивает, то подвергает серьезному испытанию.

На профессиональной костромской сцене за минувшие полтора столетия умудрились поставить все пьесы Островского – за исключением «Пучины». Несложно догадаться: многие – не единожды, что в эпоху режиссерского театра означает лишь одно – некоторые произведения А.Н. Островского в театральном пространстве Костромы подверглись многократной интерпретации. В результате чего в этом самом пространстве теперь кажутся «исчерпанными», не

провоцирующими на совершение очередных сценических попыток. В первую очередь это касается, без сомнения, хрестоматийных («школьных», как их еще принято называть) пьес драматурга. А потому выбор главного режиссера костромского драмтеатра Сергея Кузьмича представляется весьма своеобразным: в последние восемь лет увидели свет поставленные им спектакли «На всякого мудреца довольно простоты», «Волки и овцы», «Гроза» и «Бесприданница». А вот режиссерский метод представляется вполне объяснимым. Метод кварцевания – метафорично назовем его так – именно в «Грозе», впервые показанной осенью 2011 года, и в «Бесприданнице», презентованной весной 2013 года, и вовсе становится очевидным.

Дело не только в ультрафиолетовом свете, которым пронизаны миры обоих спектаклей. Создавая эти миры, Кузьмич вытравливает из драматургического материала Островского хрестоматийную составляющую – буквально. Прибегает к хирургическому вмешательству: вырезая традиционное (а значит, ожидаемое), оставшуюся материю пьесы пытается сшить новыми (то есть неожиданными) смыслами. Действует, кстати, как и подобает хирургу, – выверенно и хладнокровно. И сшивает-таки, хотя и не без видимых усилий. Вот только рубцы остаются, несмотря на техничность режиссерского исполнения и идеальные лабораторные условия, созданные художником-постановщиком Еленой Сафоновой.

Занавес расползается неспешно – и полный мрак. Безусловная отсылка к утвержденному Добролюбовым сто пятьдесят лет назад «темному царству» возникает с единственной целью: чтобы моментально эту полуторавековую аллюзию разрушить. Буквально через несколько секунд в ультрафиолетовых лучах начинает постепенно вырисовываться *серый* город. И конфликт начинает намечаться постепенно. Полиэтилен под ногами, полиэтилен над головой, между – четыре деревянных шеста и еще сваленные в кучу доски да кое-как брошенные мостки – следы стройки, похоже, затянувшейся надолго. Обездвиженный

мир, населенный изваяниями: на авансцене застыли с самокрутками в зубах и удочками в руках Шапкин (Сергей Чайка) с Кудряшом (Андрей Щелкунов), вглубине расселась, уставившись на гору мокрого белья, Глаша (Евгения Некрасова). Все трое – в сером. Погрязая в серости, это окаменевшее царство, кажется, так бы и не пошевелилось никогда, если бы не... Кулигин в гротесковом исполнении Дмитрия Рябова.

Неуклюжие галоши на босу ногу, небрежно подогнутые штаны, мятая рубаха, спрятанная под серый халат, кургузая кепчонка, к которой прилажены летные очки, и очки на носу – замотанные лейкопластырем. Выписывая кренделя (ясно: после вчерашнего), это чудо вваливается на подмостки – и «заводит» действие. В прямом смысле слова, физически заводит: усердно вращает ручку расписного короба, пока из приделанного к нему рупора не раздастся протяжное: «По-о-озараста-а-али сте-о-ожки-доро-о-ожки». И в этот момент вдруг разом отмирает все вокруг, именно в этот момент сдвигается с мертвой точки внутренняя логика постановки.

Фундаментальные слои драмы Островского Сергей Кузьмич «счищает» один за другим, чтобы обнаружить едва ли не самый потаенный слой: тема серости и таланта в «Грозе» костромского драматического неожиданно вырывается на поверхность. Фатальная несовместимость косного городишки Калинова и изобретательного чудака Кулигина оказывается в фокусе режиссерского внимания. А потому механик-самоучка Дмитрия Рябова на протяжении двух с половиной часов играет в деревянно-полиэтиленовом «лабораторном» пространстве Калинова главную роль – в спектакле, который сам же и режиссирует. Да, режиссирует, будучи пьян, но талантливый человек в России не может быть чистеньким – еще Чехов говорил. При этом никакого дописывания текста: Кулигину отдано ровно столько реплик, сколько положено. Именно таких, какими они должны быть. Скорее, даже наоборот: постановщик чересчур фанатично следует букве пьесы.

Философию драмы Островского Сергей Кузьмич сводит к единственной сентенции. «Гроза – это же электричество», – намерено зычно объявляет Кулигин во втором действии. И в назидание кабановым, диким и прочим неверующим прокручивает колесико изобретенного-таки перпетуум-мобиле... Разряд, еще разряд. Механику-самоучке в костромском спектакле переданы полномочия Бога: творец калиновской драмы, это он «производит» роковую грозу, заставляющую Катерину признаться в содеянном.

И он же постепенно ведет молодую Кабанову к Волге. В начале первого действия вкладывает в руку Бориса ядовито-желтый цветок со стеблем-шнуром – между племянником Дикого и Катериной моментально пробегает любовный ток. В конце первого действия приводит ряженных с бубнами-трещотками – Катерина, глядя на них, тоже ударяется в разгул. Ее сюжетная линия в спектакле выдержана безупречно – в количественном отношении. В качественном – Катерина Антонины Павловой плоть от плоти Калинова. Не случайно в серую вереницу Кабановых, которая тянется через всю сцену, она вписывается весьма органично – иной природы в этой Катерине не выдает ничто.

Семейство, мерно вышагивающее на фоне черного задника, сидящим в зале кажется многофигурной фреской, мизансцены спектакля в принципе выстроены по живописным законам. Образы же, скорее, графичны: единственным штрихом лихо обходятся практически все. Влад Багров-Тихон изображает дитя: выстроил себе шалашик, забрался в него – радуется. Вечно пеняющий на маменьку, он привык к тому, что все налаживается как-то автоматически, без особых усилий. Поэтому измена Катерины ломает его не по-детски: само не наладится – понимает. Не понимает, как самому наладить. Анастасия Краснова-Варвара изображает авантюристку: огненно-рыжая, гибкая, она, как пламя, вьется вокруг Катерины и Бориса – и обжигает обоих. Горячит. Иван Поляков-Борис изображает тьюфика: в объятиях пышной Кати мякнет безвольно и некрасиво. Алексей Галушко-Дикой изображает брюзгу: сплошную сюжетную

линию Савела Прокофьевича режиссер превращает в пунктирную (персонажу остается всего-навсего несколько реплик), поэтому – без вариантов.

От одномерности характера отрекается разве что играющая Кабаниху заслуженная артистка России Татьяна Никитина. В этой Марфе Игнатьевне любящая мать борется с типичной горожанкой: она бы на многое с удовольствием закрыла глаза, но с выпученными от любопытства глазами вокруг беспрерывно снуют феклуши, глаши... Жить «по порядку» вынуждают соседи – и Кабаниха Никитиной старательно изображает строгость. А потому вопрос возникает непроизвольно: зачем же на самом деле она закидывает досками греховное ложе Катерины и Бориса? Убить или прикрыть пытается – вот в чем вопрос.

Как убить самое себя решается Катерина – вопрос не менее насущный. Полнокровная, горячая, эгоцентричная, она под стать своему муженьку: чуть обидели – губки надула, поклясться попросили – на табурет взобралась. Слово поперек сказали – сказала в ответ: «В Волгу брошусь». И ножкой так гневливо топнула. Не бросится, это ясно. Не ясно, когда из капризного ребенка Катерина вдруг вырастает в сильную женщину. А может быть, женщины и не было? Может быть, просто доигрался ребенок? Тем более что скворечник на длинном шесте, напоминающий могильный крест, Кабановы несли всем семейством (вместе с Катериной) – не ей он, видимо, предназначался.

Развязку спектакля, сшитого с хирургическим упорством, местами крепко притянутого, Сергей Кузьмич выносит за пределы пьесы Островского: в пределах не приживается. Финал по Островскому актеры отыгрывают честно: «Жива?» – «Где уж жива! Высоко бросилась-то» – Кулигин доставляет тело Катерины под самый скворечник. А дальше механик-самоучка отыгрывает финал по Кузьмичу – сольно. К распростертому бездыханному телу подключает пару проводков и осторожно поворачивает колесико перпетуум-мобиле. Разряд, еще разряд. Третий – и Кулигин сам падает замертво, случайно убитый собственным изобретением.

Главный конфликт разрешен: больше не будет петь шарманка, больше не будет светить фонарь, больше не будет греметь гроза – спокойно похоронив под скворечником Катерину и Кулигина, калиновцы дружно стаскивают резиновые сапоги. Они, оказывается, не от грязи спасали – от электричества. От созидательной энергии механика, так и не сумевшей взбудоражить серый город.

В случае с «Бесприданницей» к театральной традиции примешивается еще и традиция кинематографическая: «Жестокий романс» Эльдара Рязанова для костромской публики давно стал каноническим вариантом осмысления пьесы Островского. Поэтому Сергей Кузьмич именно с Эльдаром Рязановым вступает в диалог – и не сходитя. В одном «с»: жестокий *роман* – как жанр – на афишах. На подмостках – как следствие – «по старине живем»: все Волга «издалека и долго», все Паратов (Дмитрий Рябов) в белом, Карандышев (Игорь Акулов) все в очках. Практически СССР, «Мосфильм», 1984: на общем фоне современного российского театра, как только не корчащегося в режиссерских объятиях, очень спокойный спектакль. Без обжигающих пощечин – академизму, традиционализму, консерватизму и прочим «измам». Почти что Эльдар Александрович. Только без «с». Без сантиментов. Без содроганий. Без сердца. В этой «Бесприданнице», поставленной костромским главрежем с естественным вызовом «рязановщине», не бьется сердце. Здесь вдребезги бьются стереотипы. И стекло тоже – вдребезги. Огромное, холодное, тускло мерцающее, оно напополам, от кулисы до кулисы, перерезает ультрамариновое сценическое пространство (емкая и выразительная сценография Елены Сафоновой). Жестко вонзается в саму плоть спектакля и застывает в ней, как лезвие ледяного ножа. Жутко больно. И жутко красиво. На этой грани, красоты и боли «Бесприданница» Сергея Кузьмича балансирует все отмеренные ей три часа: сцены гладко, легко, изящно проскальзывают на фоне прозрачной вертикальной плоскости или за ней. Точенные силуэты, алая роскошь букетов, привкус белого игристого в воздухе – эстетика

аристократизма. Эстетика шика. Безупречная оболочка, под которой упрятано человеческое разложение. Скрыты десятки незаживающих нарывов. Кузьмич вскрывает их тоже с легкостью, едва заметно обнажая внутреннее умирание провинциального Бряхимова. Впрочем, он с самого начала город неживой: в напряженной голубой дали (это не Волга, не воздух – какая-то удушливая атмосфера) виднеется перечеркнутый якорь. Сюда не причаливают пароходы. Здесь нет и не может быть жизни. Чувствительности и чувственности, естественно, тоже нет – премьерная постановка не о томящихся душах и не о горячих сердцах. Сергей Кузьмич в почти вакуумном пространстве сводит, точнее – лоб в лоб сталкивает семь тайных человеческих желаний. Сугубо рациональных, идущих из головы. Семь нереализованных человеческих амбиций – мужских, женских, материнских, купеческих, актерских.

Это «несбывшееся» в спектакль буквально врывается фантомными болями: Харита Игнатьевна (Татьяна Никитина) любит трем хорошенькими рыжими куколками, рассевающимися на стульях. Когда-то дочерей у нее было три. Вася Вожеватов (Всеволод Еремин) в матросском костюмчике выбегает, нежно кружа кукол на руках. Той, что посередине, осторожно расстегивает платишко, воровато заглядывает под тонкую материю. В детстве он одну девочку любил. Вокруг Ларисы (Анастасия Краснова) то и дело топчется цыганский женский духовой оркестр: шесть «чаялэ» в подвенечных платьях весело играют на трубах. Давно Лариса хотела под венец да с музыкой. Но напрасно. Фантомы все. Все, оказалось, игра. В куклы. Вот зазвенели нежные хрустальные колокольчики – и Лариса Анастасии Красновой осторожно запала по мосткам, еле-еле удерживая равновесие. Личико белое, как будто фарфоровое, сама вся истонченная, ломкая – марионетка. Даже собственную жизнь не проживающая – старательно играющая. В своем кукольном доме (кругом рюшки, витые мебельные ножки) Лариса дает представление за представлением: сначала вразумляет Карандышева менторским тоном, потом

арктическим холодом обдаёт Паратова. Она ему чуть попоже и саблю к горлу приставит – резкая, сильная, роковая. Вот только после трех невыносимых мужских оскорблений сбросит ледяной панцирь – и беззащитную душу, как и хрупкое тело, спрячет под грубым деревянным столом. Была душа-то, оказывается. Да поломали всю.

Три неловких кукловода поломали – Кнуров (Валерий Корчанов), Вожеватов и Паратов. Тонкие, суетливые, в черных смокингах – почти на одно лицо. Скорее, на одно человеческое «безличье»: первый – совершенный тюфяк (как миллионы сколотил, не ясно), не способный резануть ни словом, ни тем более делом. Второй – горячий молодчик, подвижный, как ртуть, вспыхивающий, как искра. Это именно он срежиссировал трагедию Ларисы, чтобы расквитаться за детскую обиду. И в финале этой трагедии решил блеснуть сам, грубо, по-звериному повалив молодую Огудалову на пол. Третий – самолюбивый барчук, без обаяния, без размаха: недовольно поводит плечами, узнав о Ларисиной свадьбе, откровенно млеет, вновь узрев ее красоту, грубо льстит, завлекая «добычу» за Волгу, трусливо бледнеет, оказавшись под прицелом Карандышева, брезгливо одергивается, окончательно порывая с прошлым, «добывая» любящую его женщину. И все это прямо, выпукло, без полутонов. Поэтому не герой. Поэтому они троим: Кнуров-Корчанов, Вожеватов-Еремин и Паратов-Рябов – под занавес всего-навсего играют в карты. Пока настоящий герой уверенно сжимает пистолет в спокойной руке. Он, Карандышев Игоря Акулова, в «Бесприданнице» Сергея Кузьмича едва ли не главное действующее лицо. И уж точно – единственное, способное на поступок. Тощий, угловатый очкарик, Карандышев прозрачной акварелью деликатно выписан на масляном бряхимовском фоне. Он не заносится, не лебезит, не истерит – спокойно и разумно пытается втолковать окружающим простые истины. Очень просто проговаривает падшей невесте «я прощаю», потому что имеет на это полное право: любил и достоин быть любимым. И так же просто протирает очки перед роковым

выстрелом. Тщательно, невозмутимо прицеливается через стекло – Ларисина жизнь разбивается вдребезги. Теперь можно сажать ее на плоскодонку и переправлять на другой берег Стикса: быть Хароном дано не каждому.

И все-таки самые «оголенные» актерские работы спектакля – Харита Игнатьевна Огудалова заслуженной артистки России Татьяны Никитиной и Робинзон народного артиста России Эмиляно Очагавии. Им хватает всего двух штрихов, чтобы написать личное драматическое полотно. Одно – полотно униженной женщины. Только когда вслед Кнурову Харита Игнатьевна отчаянно швыряет роскошный букет, а потом изламывается в каком-то болезненном полутанце, понимаешь – опротивело все. Второе – полотно растоптанного таланта: после несбывшегося Парижа Робинзон не говорит ни слова – просто бросает стул и уходит к цыганкам. Вот только осколок, впившийся в сердце этого падшего, но сохранившего свет ангела, не вытащит уже никто. «Бесприданница» Кузьмича убивает своей безнадежностью. И бесслезностью. Это не Рязанов – правда. Правда, в театральной России «Жестокий романс» никогда не был мерилом для драмы Островского.

О.Г. ЕГОРОВ

**Творчество
А.Н. Островского
в оценке С.Н. Дурылина**

Сергей Николаевич Дурылин (1886 – 1954) принадлежал к первому советскому поколению исследователей театра Островского. Он был автором нескольких брошюр и статей биографического, научно-популярного и театроведческого жанров, посвященных драматургу и сценическому воплощению его пьес: «По мастерской Островского» (1935), «Островский на сцене Малого театра» (1938), «Мастера советского театра в пьесах А.Н. Островского» (1939),

«Образы Тургенева и Островского» (1947), «А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества» (1949). Кроме того, тема инсценировки произведений Островского и интерпретации его образов затрагивается в многочисленных работах исследователя о крупнейших актерах русского и советского театра – Садовских, Ленского, Рыжовой, Шатровой, Корчагиной-Александровской, Радина, Н. Яковлева, Пашенной, А. Тарасовой, Москвина, Качалова. Значительное место театр Островского занимает в капитальной монографии Дурылина «Мария Николаевна Ермолова» (1953).

Все эти и другие труды Дурылина об Островском до сих пор не были подвергнуты систематическому анализу. И это несмотря на то, что интерес к наследию ученого за последние 20 лет заметно возрос. Исследователи и комментаторы этого наследия вкупе с издателями ограничились публикацией ранее не печатавшихся произведений – в основном мемуарных, художественных и религиозно-философских. При дружном хоре голосов о крупном вкладе Дурылина в отечественную культуру, в частности в культуру театральную, не было переиздано ни одной литературоведческой и театроведческой его работы.

Мысли концептуального характера о творчестве Островского появляются в произведениях Дурылина начиная с середины 1920-х годов (автобиографические записки «В своем углу»). Его исследовательская установка развивает сформировавшуюся в науке в 1910-е годы линию на автономизацию театроведения, на рассмотрение произведения драматургии как сценического искусства. В последовательном проведении этой линии Дурылин порой выглядит чрезмерно категоричным. Так, в неотправленном письме к А.И. Южину-Сумбатову по случаю столетия Малого театра критик пишет: «Читая Островского, ощущаешь всегда какую-то неполноту; перечитываешь – и вновь ощущение той же неполноты. Чего же не хватает? – Малого театра: только там Островский был полным Островским. Раскрываю первый том его <...> и понимаю, что *подлинный*, великий Островский был там, в Малом театре, а не тут, в собрании сочинений...»¹ А в другом месте он высказывается еще

категоричнее: «Сценичность Островского – особая сценичность. Сценичность часто не дружит с литературностью»².

Этой принципиальной линии Дурылин придерживался на всем протяжении своей исследовательской работы над Островским. За исключением брошюры 1949 года «А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества», все работы Дурылина об Островском посвящены **театру Островского**, а не его драматургии как роду литературы.

Метод Дурылина опирался почти на вековую традицию русского театрально-драматического искусства, в соответствии с которой новая пьеса предварительно читалась в лицах в кругу драматических писателей и актеров, ставилась на сцене, а уже потом печаталась на страницах литературно-художественных журналов. Островский был одним из зачинателей этой традиции.

Первые крупные работы Дурылина о театре Островского стали появляться в середине 1930-х годов. И это было не случайно. В течение полутора десятилетий ученый наблюдал за перестройкой и развитием нового, советского, театра и в итоге пришел к важным заключениям. Если в начале века – констатирует Дурылин в большой программной статье «По мастерской Островского» – интерес к творчеству драматурга упал, и даже Дом Островского, Малый театр, ставил в год не более восьми спектаклей по его пьесам, то в 1920–30-е годы Островский стал самым популярным драматургом у театра и зрителей. Дурылин приводит статистику постановок Островского по всем типам театров СССР на 1935 год: соотношение среднегодовой цифры спектаклей за период 1920–1935 годов к дореволюционному пятидесятилетнему составляет сто к одному (100 : 1).

Дурылин указывает на огромное познавательное значение художественного мира Островского для нового поколения зрителей и одновременно развенчивает миф о характере театра драматурга: «Островский не бытовик, не жанрист, не собиратель житейских курьезов, как часто понимали его, – утверждает исследователь. – Писал, повторял <...> о тьме, звериности и глупости как о каком-то геологическом

пласте русской истории и жизни. Писал <...> точно до такой степени, что любой образ его годится в этнографию, в социологию, в политическую историю <...> как прочный документ эпохи»³.

В чем же исследователь видит причину такого небывалого интереса новой аудитории зрителей к Островскому? Ведь тематика большинства пьес Островского была очень далека от жизненных проблем молодого поколения эпохи. Исследователь видит ее в общем пафосе творчества драматурга. «Островский давал зрителям, – утверждает Дурылин, – крепкий заряд социального оптимизма»⁴.

Второй вывод относится к качественным изменениям в жизни пьес Островского на сцене. Первое послереволюционное десятилетие, как известно, было отмечено широкомасштабным экспериментаторством в театре. В.Э. Мейерхольд даже назвал этот период «театральным Октябрем». Причем режиссеры-новаторы не ограничились современными пьесами и произведениями драматургии недавнего прошлого. Объектом сценического эксперимента стали и некоторые пьесы Островского.

Воспитанный в школе классического русского театра, Дурылин с пониманием отнесся к подобному творчеству. Как и многие критики и театроведы его времени, он увидел в этих опытах не стремление осовременить Островского, а попытку новыми средствами театра осветить заигранные старым театром подтексты и подводные течения его драматургии. В экспериментировании над пьесами Островского Дурылин видел путь к обновлению классического театра, который пережил кризис в первое десятилетие XX века. «Островский оказывается нужен всем художественным системам советского театра, – делает вывод Дурылин. – Прочное старое реалистическое мастерство и экспериментирующее новаторство одинаково пытаются опереться на Островского <...> Когда-то буйно-буйтарский “Лес” уже второе десятилетие шумит у Мейерхольда, и его нарочитый шум не мешает Островскому доходить до зрителя <...> Каждый эксперимент, не охватывая Островского в

целостности, непременно обнаруживает какую-нибудь новую сторону его драматургии»⁵.

Важным направлением в работе нового театра по освоению наследия Островского Дурылин считал разрушение театральных штампов, накопившихся в сценическом репертуаре и литературно-критической традиции. Главным из таких штампов Дурылин считал театральное амплуа, которое изначально закреплялось и за актерами, исполняющими роли в пьесах драматурга, и за самими персонажами Островского.

Театральные амплуа имели давнюю и прочную традицию. В русском театре они существовали с момента его основания в середине XVIII века. Даже в XX столетии амплуа было не театральным рудиментом, а художественным принципом, на котором основывалось распределение ролей в текущем репертуаре большинства театров. Широко известен случай, когда при поручении женской роли в амплуа «вамп», то есть коварной и жестокой обольстительницы, М.Г. Савина безапелляционно бросила: «Кому играть эту интриганку? Конечно, Мичуриной!..»⁶ В.А. Мичурина-Самойлова, блестящая актриса Александринского (Пушкинского) театра, прослужившая на его сцене до конца 1940-х годов, в начале века выступала в амплуа кокеток и кокоток.

Жизнестойкость амплуа обуславливалась тремя причинами. Первая – заключалась в большой силе инерции драматического театра. В театре изменения происходили намного медленнее, чем в других видах искусства. Вторая причина связана с характером актерского дарования. В старом театре за актером смолоду, часто с его сценического дебюта закреплялось то или иное амплуа, которое менялось только с возрастом. И наконец, третья причина происходила из специфики театральной драматургии. Обычно драматург писал для конкретного театра, который предъявлял свои требования к современному репертуару. В эти требования органически входил набор определенных амплуа, отвечавших вкусам публики, завсегдатаев данного

театра. Так, сильная труппа Александринского театра на рубеже XIX – XX столетий вынуждена была выступать (по требованию дирекции) в основном в «салонных» пьесах с их четко прорисованными амплуа. Не смог переломить эту традицию и Малый театр. Даже М.С. Щепкину с его врожденным реалистическим мышлением приходилось выступать по большей части в амплуа «комик».

Пьесы Островского не стали исключением для своего времени. По традиции артисты приспособливали характеры персонажей к своим актерским данным. Эта традиция была настолько ущербна, что приписывала Островскому создание целого ряда популярных во второй половине XIX века амплуа. «Живые лица из комедий и драм Островского, – пишет Дурылин, – на сцене весьма часто втискивались в особые, ограниченные технической задачей амплуа. Можно насчитать немало таких театрально-условных «амплуа», возникших на материале пьес Островского: “самодур отец” (как своеобразный контраст “благородного отца”); “простодушная мать” (как контраст “grande dame”); “бойкая девица” (некая разновидность “ingénue comique”); “рубашечный герой” (простец с сильными чувствами и благородными побуждениями); “приказчик-простак” (роль “с пением”); “подьячий”-ходатай по делам и – самое знаменитое из этих амплуа – “сваха”»⁷.

Однако заслуга Островского-драматурга заключалась не в продуцировании штампов под маской артистических индивидуальностей, а в создании галереи глубоких и оригинальных по своей внутренней красоте и природе женских образов. «Островский первый из драматургов, – отмечал Дурылин в статье “Образы Тургенева и Островского”, – показал русскую женщину во всей ее внутренней красоте и правде. Ему дороги сокровища души Катерины, Марьи Андреевны (“Бедная невеста”), Нади (“Воспитанница”). Он особенно любит тех из них, у кого чистая, тихая душа, которые ясны и светлы духом. Вл.И. Немирович-Данченко, – уточняет исследователь, – удачно назвал их – “тихие образы” Островского: Параша с ее “горячим сердцем”;

Вера Филипповна со своей мудрой сердечностью (“Сердце не камень”), Людмила со своей “поздней любовью”»⁸.

Развивая свою концепцию театра Островского, Дурылин фиксирует еще несколько принципиально важных наблюдений. Образы пьес Островского изначально заключали в себе специфическую театральность. Свою глубину и колорит они раскрывают на сцене, а не в тексте драмы или комедии. В этом заключается их фундаментальное отличие от драматических образов Гете, Байрона, Пушкина. «Образы Островского, – пишет Дурылин, – даже в книге насквозь театральны»⁹. Это качество образов драматурга способствует их полноценному и быстрому освоению актерами. «Сценический рисунок Островского столь точен, жизненен и человечески удобен, что легко покрывается живыми красками актерской игры»¹⁰.

Для более точного выражения своей мысли Дурылин даже вводит новый термин – «актерственность образов Островского». Этим понятием исследователь обозначил некую притягательность, лежащую на поверхности симпатию образов автора «Грозы», особенно ценную для актера. «Актерственность образов Островского – при строгой их реальности – делала их чрезвычайно любезными актерам», – заключает Дурылин¹¹. Это качество драматургической поэтики Островского делало его пьесы легко читаемыми с эстрады и разыгрываемыми на домашнем театре. Немало крупных актеров, включая Ермолову, Ходотову, Федотову, имело в своем чтецком репертуаре отрывки из пьес драматурга.

Другим коренным свойством драматургии Островского, обогатившим ее театральность, была разговорно-речевая стихия. «У актерственности Островского-драматурга, – подчеркивает Дурылин, – есть и еще один корень <...> Островский был мастером живого слова»¹². Это свойство нельзя отождествлять со спецификой театрального искусства. Ведь театр по своей природе – искусство живого слова. А декламационность была присуща театру на протяжении нескольких веков. Дурылин подразумевает

под «живым словом» театра Островского нечто иное. «Напряженное, многолетнее, изо дня в день *вслушивание* в жизнь в самых различных ее шумах и шепотах сделало то, – развивает свою мысль Дурылин, – что театр Островского по преимуществу *речевой* театр. Островский – драматург “по слуху”: он больше *слышит*, чем *видит*, своих действующих лиц <...> и зрителю показывает больше через их речь, чем через сложный лабиринт поступков, жестов, волевых актов»¹³.

Здесь необходимо напомнить, что Островский любил следить за ходом спектакля не из зрительного зала, а за кулисами. Вслушиваясь в речь актеров, исполнявших роли в его пьесах, драматург по интонациям и голосовым модуляциям оценивал успешность их выступления, вхождение в роль, понимание сущности образа. Сравнивая две театральные системы, Дурылин делает вывод: «Речевой театр Островского требует “действия в слове” и “игры с языком” несравненно больше, чем театр Грибоедова»¹⁴.

В театральной эстетике Островского актеру принадлежало первое место. Ряд своих пьес драматург написал для конкретных актеров – Никулиной-Косицкой, Васильевой, Бороздиных, Колосовой, Савиной. Дурылин выдвигает гипотезу, что подобная творческая практика была связана не с личными симпатиями драматурга к тому или иному таланту. Она основывалась на убеждении Островского в том, что актер является соавтором пьесы. «Он знал твердо, – пишет Дурылин в книге “Островский на сцене Малого театра”, – что только актер *достраивает* созданный драматургом образ»¹⁵.

Именно эта эстетическая позиция Островского, а не территориальная близость объясняет кровную связь драматурга с Малым театром. Именно в нем, как утверждает Дурылин, произошло «совпадение основного тона – театра с основным тоном его драматургии». Создавая образы в своих драмах и комедиях, автор «Леса» ориентировался на актерский театр – театр ярких творческих индивидуальностей, а не ансамбля или режиссера. В этом смысле

Малый театр резко отличался от Александринки, в которой господствующее положение занимали «премьеры». «Островский, – отмечает Дурылин, – зачиная пьесу и создавая образ, ощущает уже их сценическое бытие в Малом театре»¹⁶.

В книге «Островский на сцене Малого театра» Дурылин использовал оригинальный метод подачи материала. Текст перемежался с зарисовками художника В. Руднева. Каждая глава, посвященная анализу постановки пьесы Островского, сопровождалась зарисовкой одного из актеров в роли персонажа этой пьесы. Зарисовки были сделаны с натуры, с живого актера в спектакле. Своей типичностью они превосходили фотографии. В зарисовках театрального художника был передан сценический стиль Малого театра: Манефа – Варвара Массалитинова, Улита, Варвара Рыжова, Городулин – Михаил Климов, Тихон – Борис Добролюбов. Органически сочетаясь с текстом, эти зарисовки стали документами театра и постановок пьес Островского.

Особое место в театроведческом наследии Дурылина занимает капитальный труд «Мария Николаевна Ермолова. Очерк жизни и творчества». Его выход был приурочен к столетию со дня рождения великой актрисы. По широте охвата материала, глубине анализа и богатству источников эта работа до настоящего времени является лучшим исследованием о Ермоловой. Значительное место в монографии отведено Островскому. Островский упоминается здесь чаще всех других драматургов. Два больших раздела в хронике жизни актрисы посвящены ее работе над образами пьес Островского.

Как и следовало ожидать от работы такой тематики, Дурылин делает акцент на характере интерпретации Ермоловой женских образов в крупнейших произведениях Островского – «Грозе», «Без вины виноватых», «Невольниках», «Последней жертве», «Талантах и поклонниках». «В Островском, – пишет Дурылин, – Ермолова видела драматурга наиболее близкого ей из всех драматургов-современников <...> она сыграла девятнадцать ролей в

восемнадцати его пьесах, пять ролей в четырех пьесах, написанных им вместе с другими драматургами, и две роли в пьесах, переведенных или переделанных Островским»¹⁷. Своеобразие Ермоловой – исполнительницы ролей в пьесах Островского – Дурылин рассматривает в двух отношениях: в отношении к другим современным актрисам в этих ролях и в отношении к характеру ее творческого дарования.

Наиболее интересной и даже драматичной, в представлении Дурылина, является работа Ермоловой над образом Катерины. Впервые эту роль Ермолова сыграла в 1873 году. К тому времени «Гроза» уже имела богатую сценическую историю и трех выдающихся актрис в главной роли – Л.П. Никулину-Косицкую, Г.Н. Федотову, П.А. Стрепетову.

Первая исполнительница роли Катерины Никулина-Косицкая показала «прежде всего горе русской женщины». «Плакать-то мы умеем», – говорила она про себя. «У Стрепетовой с особой силой был развит мотив религиозности Катерины». Более сложную психологическую гамму показала Федотова. Она поразила всех «музыкой чудной русской речи, ритмичной, красивой. Именно так должна была говорить женщина той эпохи, той среды <...> Ведь это была замкнутая каста, воспитанная по старине». «Катерина в исполнении Федотовой, – пишет Дурылин, – прекрасная душевная русская женщина <...> Участь таких Катерин печальна <...> Это личное горе – горе многих русских женщин»¹⁸.

Не такой была Катерина в исполнении Ермоловой. Ермолова – актриса трагедийного плана. И роль Катерина она понимала как трагическую. «В предсмертном монологе Катерины почти у всех исполнительниц этой роли слышался слезливый тон, а в конце монолога появлялись слезы. Но ведь если бы у Катерины появились слезы, то она не решилась бы на самоубийство: появление слез говорит о разряжении того ужасного душевного состояния, которое заставляет человека покончить с собой». – «Ермолова дала этот трагический конец, – подчеркивает Дурылин, – <...>

как “героическое самопожертвование” женщины <...> борющейся за свою свободу. Это толкование Катерины как образа из русской народной трагедии Ермолова проводила во всей пьесе и держалась его с первого спектакля до последнего»¹⁹.

В «Последней жертве» в роли Юлии Тугиной Ермолова вступила в негласное соперничество с М.Г. Савиной. Савина упростила образ героини и даже сократила часть ее реплик. Ермолова воплотила в этой роли драматическую полноту, лирическую прочувзованность и благородную правдивость «подтекста», ни в чем не отступив от Островского. Мало того, в этой роли Ермолова стала соавтором драматурга, применив свою знаменитую паузу, которой нет в пьесе Островского. «Как актерство, – заключает Дурылин, – это была вершина искусства и мастерства».

Особое место в галерее героинь Островского, сыгранных Ермоловой, принадлежит Евлалии из «Невольниц». Как известно, эту роль Островский писал для Савиной. Но Савина отказалась от роли, так как не нашла в ней «эффектного сценического материала», к которому привыкла в пьесах В.А. Крылова. Дурылин расценивает эту пьесу как попытку Островского создать новую форму комедии-драмы. И именно «Ермолова первая оценила новую пьесу Островского». Как пишет исследователь, артистка «верно поняла новый реалистический образ» Островского, она «заставила публику признать жизненную правду и почувствовать драматизм этого образа, богатство социального содержания»²⁰. Савина все-таки сыграла эту роль, уже после дебюта в ней Ермоловой, но как чисто комедийную роль.

Вершинной ролью Ермоловой в репертуаре Островского стала роль Кручининой. Эту роль она сыграла дважды – в сезон 1907/08 и 1917/18 года. Причем в обеих постановках Ермолова играла только Кручинину, а Отрадину в первом действии играла другая актриса. Как показывает Дурылин, в исполнении Ермоловой сценический образ Кручининой был представлен в «неразрывном сплетении трех тем:

поруганное материнство, борьба артистки за подлинное искусство, право женщины на творческий труд»²¹.

Монографией о Ермоловой Дурылин завершил свои штудии театра Островского. Однако в наследии ученого есть еще одна книга, которую нельзя обойти в свете поставленной проблемы. Она создавалась на протяжении нескольких лет – с 1924 по 1932 год – и была названа автором «В своем углу». Это гибридный жанр, объединяющий дневник и записные книжки. Книга не относится к научно-исследовательскому жанру. Тем не менее, писателям и ученым в ней отведено значительное место. Закономерно, что и Островскому как постоянному объекту научных интересов Дурылина в ней уделено внимание.

Если оценивать соотношение исследовательских работ Дурылина об Островском и его высказываний о драматурге в книге «В своем углу», то в первых выступает внешний лик ученого, а во второй – его скрытое от широкой аудитории лицо. Островский в автобиографических записках Дурылина – это другой Островский, не совпадающий, а часто противоположный Островскому многочисленных публикаций автора. Субъективный подход к Островскому и его драматургии отразился и на стиле автора. Он причудливо сочетает в себе желчь, злость с сентиментальностью. На всем протяжении обширных автобиографических записок в отношении Островского у Дурылина преобладает девальвирующая тенденция.

Все проблемы творчества Островского, которые так или иначе фигурируют в книге «В своем углу», можно подразделить на четыре группы: личность драматурга, типы его произведений, оценка его наследия, язык его пьес. Все эти проблемы имеют не соответствующие по содержанию параллели в более поздних публикациях Дурылина об Островском.

В писаниях Дурылина Островский предстает корыстолюбивым, расчетливым человеком, рано растратившим свой талант на мирские удовольствия и нередко эксплуатирующим чужой труд под маской покровительства. Для

Дурылина Островский – «рыжий, толстый, неопрятный господин в засаленном халате, много пивший и много менавший сожительниц на своем веку»²². Здесь же Дурылин цитирует письмо Островского к Некрасову 1869 года, в котором драматург просит поэта похлопотать за него перед министром двора о выделении ему «обеспеченного содержания» как постоянному поставщику пьес для государственных театров. Дурылин так комментирует эту просьбу: «Одно из самых противных писательских писем <...> “обличитель” темного царства через “музу мести и печали” выклянчивает себе у министра <...> обеспеченное содержание... за предстоящие вперед “обличения”»²³.

Будучи выходцем из купеческой семьи, Дурылин особое внимание уделяет образам купцов в пьесах Островского. Здесь его суждения полярно противоположны тому, что он писал позднее. В книге «В своем углу» купечество представлено как сословие «с наследственной давней культурой». По словам Дурылина, Островский «знал купеческий был внешне, сторонне-наблюдательно, – и обозревал его больше как кунсткамеру»²⁴. Для подтверждения своих воззрений он ссылается на персонажа из «Воспоминаний» Горького: «Бугров, знаменитый нижегородский миллионер-старообрядец, говорит: “На театрах показывают купцов чудаками, с насмешкой. Глупость”. Я всегда так думал, – подхватывает Дурылин. – Островский говорит эту “глупость” в 10 томах и больше чем в 50 пьесах. Ему поверили и верят <...> Где у Островского Потап Максимыч Мельниковских “Лесов” <...>? А сколько он настроил фабрик, заводов <...> И ничего, ничего этого нет у Островского! А пятьдесят пьес! И, считая по пяти купцов на пьесу, двести пятьдесят дураков! Это – реализм, “темное царство”»²⁵.

Писано это было Дурылиным в 1924 году. А вот его суждения и цитаты из современной Островскому литературы в брошюре «А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества» (1949). Когда была написана комедия «Свои люди – сочтемся!», то Островский читал ее в разных кругах Москвы.

«Среди слушателей Островского, – пишет Дурылин, – были Т.Н. Грановский, С.М. Соловьев, Ф.И. Буслаев, А.С. Хомяков»²⁶. Островский признавался попечителю Московского учебного округа Назимову: «Я сам несколько раз читал комедию перед многочисленным обществом, состоящим исключительно из московских купцов». В брошюре Дурылина также цитируются слова В.Ф. Одоевского о пьесе: «Пора было вывести на свежую воду самый развратный класс людей».

Еще большей категоричностью отличаются высказывания Дурылина об отдельных периодах творчества Островского, его произведениях и образах. Вот как Дурылин расценивает общепризнанный в островковедении период расцвета творчества драматурга: «В 70-х годах было явное оскудение творчества Островского, и он всячески “поправлял дела”: переделывал плохие пьесы с иностранного <...> перелицовывал <...> на русский нравы (“Пучина”) <...> “сотрудничал” – то есть просто приспособливал слог для “сцены” да ставил свое клеймо, пожирившее другие имена, пьесы молодых авторов: Соловьева, Невежина <...> Он мечется за драматической работой, – давным-давно растеряв все, что было в нем драматического. А и было немного»²⁷.

Для Дурылина комедия Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» – «второстепенная пьеса». Развенчивая грибоедовского Чацкого как глупого болтуна, называя его роль – «глупейшей ролью репертуара», он сравнивает ее с ролью Жадова из «Доходного места»: «Так же глупа роль Жадова – этого “купеческого” Чацкого»²⁸. Не обошел вниманием Дурылин и язык Островского – всем сестрам по серьгам. В 1935 году он писал: «Островский был мастером живого слова», а в 1924 – «Раскрываю первый том его и перечитываю знаменитые реплики Маломальского Бородину в трактире (“Не в свои сани не садись”): заплетаются слова, что-то вязкое, нудное, почти – досадно ненужное»²⁹.

Как уже отмечалось, в своих основных работах об Островском Дурылин рассматривал его творчество с

позиций театральности, а не литературности. Поэтому крайне важным является его отношение к театральным экспериментам с пьесами драматурга в 1920-30-е годы. В ряде работ Дурылин отмечал кризисные явления ведущих российских театров в первое пятнадцатилетие XX века и приветствовал перемены. В одной из работ он в выдержанных тонах высказал суждение об экспериментальном театре Мейерхольда, о его постановке «Леса», который, по словам ученого, «шумит второе десятилетие». В автобиографических записках высказывается совершенно иное отношение Дурылина к театру Мейерхольда. В письме к Е.В. Гениевой Дурылин откровенничает: «Мейерхольд, по моему, глубоко – до гениальности! – *бездарен* <...> Если бы он ставил со своими актерами со своей бездарностью <...> Островского <...> как, например, ставит Станиславский или просто хороший режиссер с прекрасными артистами <...> то все сказали бы: “Какая адская скука! Какая бездарность!” Получился бы неслыханный провал»³⁰.

Но не этими противоречиями и контрастами завершается путь Дурылина по изучению Островского. Его научная эволюция свидетельствует об изживании субъективизма, личных обид и главное – об осмыслении наследия Островского во временном измерении, в масштабе исторического времени, а не в рамках тесного «угла».

Примечания

¹ Дурылин С.Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 115.

² Дурылин С.Н. По мастерской Островского // Театр и драматургия. 1935. №№ 5–6. С. 43.

³ Там же. С. 42.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Мичурина-Самойлова В.А. Шестьдесят лет на сцене. Л.-М., 1946. С.48.

⁷ Дурылин С.Н. Образы Тургенева и Островского // Актеры и роли. М.-Л., 1947. С. 104.

⁸ Там же. С. 112–113.

⁹ *Дурылин С.Н.* По мастерской Островского. С. 45.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 46.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 45.

¹⁴ Там же. С. 46.

¹⁵ *Дурылин С.Н.* Островский на сцене Малого театра. М., 1938.

С. 13.

¹⁶ Там же. С. 15.

¹⁷ *Дурылин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. Очерк жизни и творчества. М., 1953. С. 169.

¹⁸ Там же, с.114.

¹⁹ Там же, с.120.

²⁰ Там же, с.178.

²¹ Там же, с.516.

²² *Дурылин С.Н.* В своем углу. С. 316.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 229.

²⁵ Там же. С. 105–107.

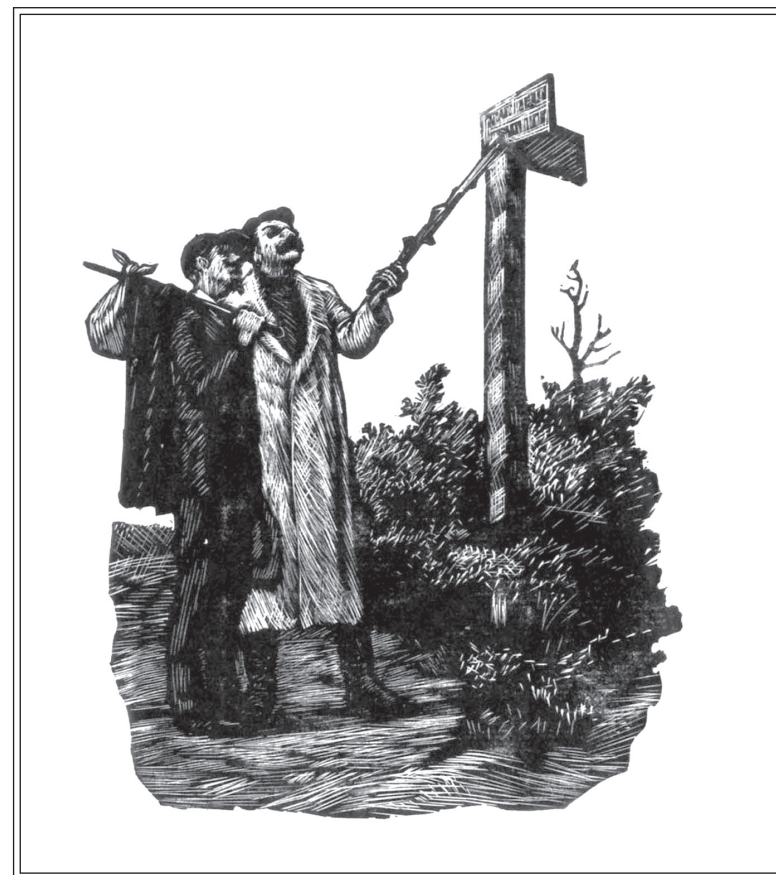
²⁶ Там же. С. 15–16.

²⁷ Там же. С. 316.

²⁸ Там же. С. 572.

²⁹ Там же. С. 115.

³⁰ Там же. С. 573–574.



ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ПЬЕС ОСТРОВСКОГО



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

Александр Островский.

В.А. КОШЕЛЕВ

Купеческое
«Горе от ума»

7 апреля 1850 года чиновник особых поручений при Костромском губернаторе Алексей Писемский написал большое письмо московскому литератору Александру Островскому. Молодые писатели уже были знакомы: за несколько лет до того Писемский слышал в чтении автора его незавершенную («еще в рукописи») комедию «Банкрут». Поводом для письма стало появление завершенной комедии в мартовской книжке «Москвитянина». Впрочем, Писемский по старой памяти продолжает называть ее «Банкрут», а не «Свои люди – сочтемся!»

В письме дается подробный «разбор» комедии. Начинает Писемский с несколько наивного указания «основной идеи»: «...основная идея ее развита вполне, – необразованность, а вследствие ее совершенное отсутствие всех нравственных правил и самый грубый эгоизм резко обнаруживается в каждом лице и все события пиэсы усложняются тем же бесчестным эгоизмом, т. е. замыслом и исполнением ложного банкротства». Затем выделяется особенно впечатливший эпизод: «Драматическая сцена посаженного в яму Банкрута в доме его детей, которые грубо отказываются платить за него, превосходна по идее и по выполнению. Искусный актер в этом месте может заставить плакать и смеяться. Самое окончание, где подьячий, обманутый тем же Подхалюзиним, инстинктивно сознавая свое бессилие перед официально утвердившимся тем же подлецом Подхалюзиним, старается хоть перед театральной публикой оконфузить его, продумано весьма удачно».

Тут же указываются и «неудачности». Вот, к примеру, «Липочка в 1-м своем монологе слишком верно и резко знакомит с самой собою; сцена ее с матерью ведена весьма искусно бестолково, как и должны быть сцены подобных

полудур; одно только: зачем Вы мать заставили бегать за танцующей дочкою? Мне кажется, это не совсем верно: старуха могла дивиться, жаловаться на дочь, бранить ее, но не бегая». Или – неувязки в композиции: «Сколько припомню, – у вас был монолог Большова, в котором высказывал он свой план, но в печати его нет; а жаль; мне кажется, он еще яснее мог бы обозначить личность Банкрута, высказав его задушевные мысли, и кроме того уяснил бы самые события пьесы».

Всего же более восхищают Писемского те типы московской купеческой жизни, которые в изобилии подметил начинающий драматург: «Бестолково многоречивая и вероятно хлебнувшая достаточно пива Фоминишна очень верна. Про Устинью Наумовну и говорить нечего, – я очень хорошо помню этот глубоко сознанный Вами тип из ваших рассказов. – Ее поговорки: серебряный, жемчужный, брильянтовой, – как нельзя лучше обрисовывают эту подлянку. *Рисположенский* – и этот тип я помню в лице безместных титулерных советников, стоящих обыкновенно у Иверских ворот, и столь любезных сердцу купеческому адвокатов, великолепно описывающих в каждом прошении все доблестные качества своего клиента и неимоверное количество детей. В том месте, где *Рисположенский* отказывается пить вино, а просит заменить его водкою, он обрисовывает всю его многопутную, грязную жизнь, приучившую его, наперекор чувству вкуса, исключительно к одной только водке. Главное лицо пьесы Большов, а за ним Подхалюзин, оба они похожи друг на друга. Один подлец старый, а другой подлец молодой» и т.д. Все это излюбленные самим Писемским «русские лгуны» (подобные тем, каких он позднее вывел в цикле своих повестей, озаглавленных таким образом).

Общий вывод, который делает Писемский из своих замечаний, часто цитируется в книгах об Островском: «Но как бы то ни было, – кладя на сердце руку, говорю я: Ваш Банкрут – купеческое *Горе от Ума*, или точнее сказать: купеческие *Мертвые души*»¹.

В этом сопоставлении первой комедии Островского с безусловно признанными шедеврами новой русской литературы виден заинтересованный почитатель драматурга. При этом соположение «Банкрута» с «Мертвыми душами» кажется в логике Писемского вполне естественным: Гоголь (еще – живой, еще – современник и знакомый Островского) прославился в своей поэме выведенными типами русских помещиков – Островский в своей первой комедии использовал его сатирический метод для представления новых социальных типов русских купцов («Колумб Замоскворечья»). Именно так восприняли «наследника Гоголя» большинство современников. В марте 1850 года П.А. Плетнев заметил (в письме к В.А. Жуковскому), что новая «комедия какого-то Островского» напоминает Гоголя – при том, что «в ней нет подражания и даже она стройнее идет»².

Но почему – «купеческое *Горе от Ума*»?

Соположение двух драматических созданий, для сцены предназначенных, предполагает прежде всего поиски сходства «действенных» признаков: ассоциаций в сюжете, в развитии интриги и т.д. Писемский говорит не просто об «уровне» создания Островского, который отмечали многие почитатели нашумевшей комедии. Когда В.Ф. Одоевский поставил на «Банкруте» «номер четвертый» (после «Недоросля», «Горя от ума» и «Ревизора»), он просто «вставлял» образцовую пьесу в репертуар русского театра, к тому времени весьма небольшой. Когда Е.П. Ростопчина сравнила «Банкрута» с лучшими созданиями французской комедии-ографии («наш русский “Тартюф”»), она просто констатировала факт появления в России такого создания, которым и на Западе можно похвастаться («он не уступит своему старшему брату в достоинстве правды, силы и энергии»³).

Но когда Писемский заявляет, что «Банкрут» – это «купеческое *Горе от Ума*», он имеет в виду не просто общий «уровень» создания Островского, но некие конкретные данности, позволяющие сопоставлять новую комедию со знаменитым созданием Грибоедова. Причем, эти конкретные данности должны быть направлены на соответствие структурно-поэтических особенностей двух пьес.

Кажется, после Писемского вопрос о таком соответствии «Банкрута» и «Горя от ума» даже не ставился. С.А. Фомичев, детально изучивший отголоски грибоедовской комедии в наследии Островского-драматурга, относительно первой его комедии заметил только, что в ней «грибоедовское влияние» лишь «слегка обозначено»⁴, но конкретных форм такого «обозначения» не указал и не определил, перейдя к тем созданиям Островского, которые кажутся более «грибоедовскими» («Доходное место», «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги»).

Между тем, если отвлечься от привычных «социологических» оценок «Горя от ума» как «декабристского» создания, то прямое сопоставление с нею «Банкрута» Островского просто-напросто напрашивается.

Сам Грибоедов в известном письме к П.А. Катенину от января-февраля 1825 года, отвечая на упреки приятеля, предъявленные «Горю от ума», высказал основные драматические принципы своего создания. Так, в ответ на замечание о *«погрешностях в плане»* он определяет характер основного драматического конфликта: «...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом, его окружающим». Упрек в недостатках архитектоники (*«сцены связаны произвольно»*) опровергается простой логикой: «Так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более увлекают в любопытство». А указание на то что *«характеры портретны»*, драматург и вовсе расценивает как достоинство: «Да! и я коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его; портреты, и только портреты, входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратьев. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь». Наконец, замечание, о том что в его создании *«дарования более, нежели искусства»*, Грибоедов расценивает как «самую лестную похвалу»: «Искусство

в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование, а в ком более вытвержденного, приобретенного потом и сидением искусства угождать теоретикам... – тот, если художник, разбей свою палитру и кисть, резец или перо свое брось за окошко; знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем скорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей?»⁵

Если рассмотреть «Банкрута» именно как *купеческое* «Горе от ума», то буквально все намеченные Грибоедовым принципы «высокой комедии» здесь вполне определенно выражены.

«25 глупцов на одного здравомыслящего человека». На роль такого «здравомыслящего человека» в московском купеческом сообществе претендует Самсон Силыч Большов, который, как и Чацкий, «в противуречии с обществом, его окружающим». Правда, это «противуречие» выстраивается совершенно в системе «купеческой» аксиологии: купец не хочет отдавать долгов своим кредиторам. Но испытываемый Большовым «миллион терзаний» – не менее напряженный, чем у героя Грибоедова: «Вот я теперь маюсь, маюсь с делом, так измучился, поверишь ли ты, мнением только этим одним. Уж хоть бы поскорей, что ли, да из головы вон» (1, 41)⁶.

Основа такой «маеты» – купеческое «презрение» к окружающим «глупцам»: «Как не делать, брат, и другие делают. Да еще как делают-то: без стыда, без совести! На лежащих лесорах ездят, в трехэтажных домах живут; другой такой бельведер с колоннами выведет, что ему с своей образиной и войти-то туда совестно; а там и капут, и взять с него нечего. Коляски эти разъедутся неизвестно куда, дома все заложены, останется ль, нет ли кредиторам-то старых сапогов пары три. Вот тебе вся недолга. Да еще и обманет-то кого: так, бедняков каких-нибудь пустит в одной рубашке по миру. А у меня кредиторы все люди богатые, что им сделается!» (1, 41). Это презрение находит свою «подпитку» в иной, чем у грибоедовского Чацкого сфере: не в сфере словесных насмешек и обличений – а в сфере денежной аферы.

Афера эта, в общем, нетрадиционна: Большов, вполне «состоятельный» человек, выставляет себя «несостоятельным», чтобы преумножить имеющееся «состояние». В самой этой задумке оформляется своеобразная купеческая «ухватка», подменяющая искомый «ум». Причем, как и в «Горе от ума», в «Банкруте» этот самый «ум» демонстрирует свою оборотную сторону: «глупцы» запросто одерживают победу над «умником». Подхалюзин – тот же грибоедовский Молчалин: ему, привыкшему «во-первых, угождать всем людям без изъятия», ничего не стоит по-купчески «надуть» своего благодетеля... И в финале: «Молчалины (Подхалюзины) блаженствуют на свете!»

Показательно, что Писемский сожалеет о выкинутом из «Банкрута» монологе Большова, присутствовавшем в ранней редакции. Купец рассказывал в нем свои сны, в которых ему являются должники, не желающие платить по векселям, – тут, во сне, и начинается брезжить в мозгу Большова идея банкротства. Этот монолог тоже отправлял к «Горю от ума»: к грибоедовской поэтике монологов – и поэтике снов (подобных тем снам, о которых вспоминает влюбленный Чацкий, или тому «вещему сну», который спешно фантазирует для Фамусова Софья). Впрочем, и в окончательной редакции комедии осталась эта «сонная» мифология: о неких «снах в ночи», не рассказывая их, упоминают и Рисположенский (1, 38), и Устинья Наумовна (1, 57), и Липочка (1, 71).

Естественно, что Большов у Островского (который, по характеристике В.Я. Лакшина, «груб, простодушен, дик, наивен, самоволен, отходчив, нагл, робок, безобразен»⁷) мало напоминает грибоедовского Чацкого. Та бытовая интрига, в которой он завязан, несколько не походит на любовные «терзания» влюбленного в Софью Чацкого. Но если отвлечься от непосредственного сюжета – все становится ближе: и видимая «произвольность» сцен, и «портретность» характеров, специально отмеченная Писемским, и даже установка не на «сочинение», а на «творчество».

В тщательной работе над словом, отразившейся в «Банкруте», Островский тоже следовал заветам Грибоедова:

слышать живую речь, безошибочно угадывать и сгущать ее характерность. Как Грибоедов, он не стремился «складывать реплики, как кубики в детской игре» – он передавал прежде всего само движение речи. В одной черновой заметке Островский так определил разницу между «творением» и «сочинением»: «Человек тогда творит, когда он бессознательное послушное орудие творческих сил природы. – Сочиняет, когда комбинирует отвлечения (которых не существует)»⁸. Но именно эту творческую установку декларировал Грибоедов в приведенной выдержке из письма к Катенину.

Л. Новский (Н.Н. Луженовский), университетский приятель сына Островского Михаила, в 1880-х годах часто бывал в московском доме драматурга и в своих воспоминаниях привел некоторые из его литературных суждений. Одно из них прямо касается «Горя от ума». Островский говорил о том, что «всего труднее написать» именно *комедию*: «"...там выводится взаимодействие индивидуальных и общественных течений, коллизия личности и среды, которую поэтому нужно хорошо знать наперед, чтобы изобразить правдиво. <...> А вот создайте интеллигентную, тонкую комедию, внутреннюю борьбу, лицо"... – “Вроде Чацкого?” – “Да, но не совсем так: Грибоедов *слишком много вложил в Чацкого самого себя!*” – поправил собеседника Александр Николаевич. (Вообще Чацкого Александр Николаевич никогда не считал живым лицом, а только собирательным типом, в противоположность мнению Гончарова в “Мильоне терзаний”»⁹).

Странным образом это суждение Островского о комедии-предшественнике перекликается с известным суждением Пушкина, высказанным в конце января 1825 года в письме к А.А. Бестужеву по свежим следам беглого знакомства с «Горем от ума»: «Теперь вопрос. В комедии “Горе от ума” кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий [и] благородный [молодой человек] и добрый малой, прошедший несколько времени с очень умным человеком (*именно с Грибоедовым*) и напивавшийся его мыслями, остротами и

сатирическими замечаниями»¹⁰. Пушкин как будто «сблизил» Грибоедова с его героем.

Между прочим, это «частное мнение» Пушкина волею судеб очень рано стало известно русской публике¹¹ – и Островский мог быть с ним знаком (хотя бы по слухам) уже в пору написания «Банкрута». Возможно, знакомство с подобным «мнением» и заставило молодого драматурга так «отделить» персонажей своей комедии от собственной сферы бытия: герой «Банкрута» не вызывает ни малейших подозрений в том, что «провел несколько времени» с автором – настолько он отделен от автора и по уровню просвещения, и по нравственным показателям. Но именно вымышленная героем ситуация «несостоятельного должника» является двигателем всего действия. В сущности, Самсон Силыч Большов становится, как Чацкий у Грибоедова, олицетворением основного конфликта *купеческого* «Горя от ума».

Ф.М. Достоевский намеревался (в декабрьской книжке «Дневника писателя» на 1876 год) представить обширное рассуждение о сатире. Этот замысел не был реализован, но в подготовительных материалах писатель представил любопытные наблюдения, в которых сопоставлялись сатирические приемы Грибоедова и Островского.

Положительный персонаж Грибоедова представлен без восторга: «Остроты Чацкого не остроты, а дерзости. Да так и должно быть: он преследует не сущность дела, а лишь лица, бранится с ними и говорит им личности. <...> Эта наивность, не замеченная Грибоедовым, то есть Грибоедовым вместе с Чацким, считавшаяся (обоими) за заслугу или добродетель. О, другое дело, если б Грибоедов вывел эту драгоценную черту мелкого характера как художник, сам сознавая ее мелочь и комизм, но выводящий ее как реальную правду... Но тогда все положительное в типе Чацкого должно бы было исчезнуть, а Грибоедов выводил прямо, торжественно положительный тип, страдальца не от себя, а от общества, почти идеал человека, которому бы надо быть».

Островский представляет нечто иное, но, по мысли Достоевского, еще не оформленное: «У Островского как-то

начали было смешиваться положительные стороны жизни с сатирой. Из сего последовало лишь общее недоумение и непризнание Островского критикой даже доселе». И далее: «У нас сатира боится дать положительное. Островский хотел было. <...> Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*. Вот это бы и взял Островский, но силы таланта не имел, холоден, растяннут (повести в ролях) и недостаточно весел, или, лучше сказать, комичен, смехом не владеет. Островскому форма не далась»¹².

По Достоевскому, герой Грибоедова отнюдь не идеален, а, напротив, мелочен. Герой же Островского, несмотря на исходно сатирическую обрисовку, становится неясен именно потому, что «комическое» в его ситуации оказывается рядом с «трагедией». Эта важная художественная идея осталась у Островского на втором плане, потому что драматургу «форма не далась», да и он еще «мало сказал». Но как сказать «больше»?

Если экстраполировать это общее соображение Достоевского конкретно на сравнение «Горя от ума» и «Банкрута», то нетрудно заметить, что «горе» Чацкого хоть и неприятно, но не трагично: оно покамест ограничивается ядовитой сплетней, пущенной по Москве. «Горе» же Большова, который перехитрил сам себя, действительно нешуточное – его «того гляди в острог поместят»: «Ведь я злостный – умышленный... ведь меня в Сибирь сошлют» (1, 89). Именно на этом предощущении трагического будущего перед героем открывается искомая «правда».

Конфликты в обеих комедиях напрямую зависят от любовной интриги – и от молодой «девицы на выданье», пытающейся решить свои матримониальные проблемы. В «Горе от ума» вся интрига крутится вокруг Софьи, «взрослой дочери» Фамусова. В «Банкруте» основной фигурой в этом отношении становится Липочка, которая в последнем действии превращается в «Олимпиаду Самсонову». Обе девицы – и дворянская (Софья, которая «расцвела прелестно»), и купеческая (Липочка, которая «измаялась вся» – 1, 54) – сексуально озабочены: сценами,

демонстрирующими эту «озабоченность» (на грани неприличия), открываются обе комедии.

Обе девицы – и Софья, и Липочка, – в конце концов, в своих пристрастиях останавливаются на «неровнях»: обоим необходим «муж-мальчик, муж-слуга из жениных пажей». В обоих случаях, по замечанию Достоевского, «не выставлено психологическое ожидание любви»: невеста, размышляя о желанном женихе, «не намечтала ему качеств»¹³. Обе невесты страдают от «самодурства» отцов: один готов услать взрослую дочь «в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов»; другой вообще уверен: «Мое детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю» (1, 65). Обе, соответственно, стремятся любым способом освободиться от надоевшей отцовской опеки.

Обе девицы провоцируют ситуацию «горя от ума». Софья сознательно распускает по Москве соответствующий слух («А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить, / Угодно ль на себе примерить?»¹⁴) Олимпиада Самсоновна не обладает умом, способным придумать такое коварство – однако более всех других не желает прекратить ситуацию «банкрута» и освободить Большова из «ямы».

А Большов, отец-самодур и неглупый купец, оказавшийся в роли Чацкого, испытывает тем большую трагедию, что она происходит в кругу «своих людей» – в его собственном семействе. Грибоедовский Чацкий, в сущности, оказался в чуждом ему городе, откуда всегда может бежать туда, «где оскорбленному есть чувству уголок». А Большову бежать некуда: его даже по улицам водят «с солдатом». Разве что «бежать на Каменный мост да броситься в Москву-реку» (1, 89). Но дело даже не во внешней невозможности «бегства».

Героя Островского, в сущности, предали именно «свои люди», по определению самые верные и самые близкие: дочь, зять. Те люди, которые обязаны ему своим существованием (Липочка) и благополучием (Подхалюзин), оказываются заинтересованы прежде всего в его «небытии»: им будет действительно лучше, если отец (тесть) в этой «яме» помрет (или действительно бросится в Москву-реку)!

Писемский специально подчеркивает неожиданный трагизм этой сцены: «Искусный актер в этом месте может заставить плакать и смеяться».

И Достоевский, говоря о появлении в комедиях Островского неожиданного «трагизма», имел в виду подобное же «странное сближение» «Банкрута», например, с шекспировским «Королем Лиром». «Сатира и трагедия в масштабах и формах, свойственных отмеченному катастрофизмом мышлению Достоевского, были соединены им самим в “Бесах”, в некоторых сценах других романов. У Островского же из столкновения комического с трагизмом жизни, просвечивания сквозь повседневность, постепенно выростала драма»¹⁵.

Финальные апелляции в обеих комедиях к не поминавшимся прежде «внесценическим» персонажам – к неведомой «княгине Марье Алексевне» (которая то ли будет разносить родившуюся сплетню, то ли осуждать порядки в доме Фамусова) и к некоему «малому робенку» (которого «в луковице не обочтем») – тоже по-особенному символичны. Они как будто открывают новые сатирические темы, существующие «в стороне» от основной интриги, – новые «комедии» из бесконечной «пьесы жизни».

Примечания

¹ Писемский А.Ф. Письма (Литературный архив). М.-Л., 1936. С. 25–26.

² Плетнев П.А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 41.

³ Цит. по: Лакишин В. А.Н. Островский. М., 1982. С.106–107.

⁴ Фомичев С.А. «Горе от ума» в наследии Островского // А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л., 1974. С. 9.

⁵ Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 87.

⁶ Произведения Островского цит. по: Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. М., 1949–1953.

⁷ Лакишин В. А.Н. Островский. С. 95.

⁸ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М., 1979. С. 456.

⁹ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 294. Курсив мой.

¹⁰ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М.: АН СССР. Т. 13. 1937. С.1 38.

¹¹ См.: Кошелев В.А. «Слушал Чацкого, но только один раз...»: Исторические перипетии бытования частного мнения // А.С. Грибоедов. Хмелитский сборник. Вып. 9. Смоленск, 2008. С.11–21.

¹² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 24. Л., 1982. С. 304–305.

¹³ Там же. С. 307.

¹⁴ Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 86.

¹⁵ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. М., 1981. С. 37.

Л.В. ЧЕРНЕЦ

Об экспозиции сюжета в пьесах А.Н.Островского

Замедленная экспозиция – характерная особенность многих пьес Островского. У персонажей – во всяком случае, главных – есть прошлое (недавнее или, напротив, далекое), которое важно знать для понимания настоящего, для событий, составляющих основной сюжет. Согласно А.И. Ревякину, драматург «применяет, как правило, пространственную экспозицию»; соответственно, завязки его пьес «глубоко мотивированные, а поэтому задержанные. <...> К завязке автор приступает только после того, как читателю становятся известными все действующие лица, их интересы и окружающие обстоятельства»¹.

В драме, где в основном (т.е. нерамочном) тексте нет голоса повествователя, функцию информирования читателя о событиях прошлого берут на себя персонажи. О прошлом можно компактно рассказать во вводном повествовательном монологе, но это не далеко не единственный способ: часто предшествующие завязке события излагаются «по

частям», информация складывается из монтажа реплик в диалогах действующих лиц. Традиционна и ретроспективная композиция, когда истоки сюжета уводят в прошлое и постепенно раскрываются тайны, как, например, во многих пьесах Г. Ибсена.

Островский всегда стремился быть *ясным* для зрителя. Своим главным адресатом он считал «свежую публику»², еще только приобщающуюся к драматическому искусству. В частности, когда его герои надевают маску – например, когда Глумов уверяет Мамаеву в своей любви («На всякого мудреца довольно простоты») или Сусанна, выдав себя за Оболдуеву, испытывает Окоемова («Красавец-мужчина»), – зритель прекрасно знает, кто есть кто, и спокойно следит за развитием интриги. Высокая степень предсказуемости поведения героев в сюжете обеспечивается развернутой экспозицией, высвечивающей характеры.

Если второй акт пьесы переносит зрителя в другую социальную среду, где вводятся новые герои, занятые в сюжете, Островский сначала погружает зрителя в их быт, и можно говорить о продолжении экспозиции. Так, второй акт «Доходного места», в котором Юсов и Белогубов посещают Кукушкину, открывается семейной картиной: мать донимает дочерей наставлениями, как ловить женихов. Характерна ее последняя, перед приходом гостей, реплика: «Юленька, спусти немного мантилью с правого плеча»³. И дочери мечтают о расставании с матерью: «хоть бы плохенький какой, только бы из беды выручил, из дому взял» (слова Полины). Аналогично начало вторых актов в пьесах «Не сошлись характерами!», «Трудовой хлеб», «Последняя жертва».

Сюжет, складывающийся из нескольких линий, особенно нуждается в распространенной экспозиции: ведь важны предыстории всех персонажей, создающих исходную ситуацию. В комедии «Свои люди – сочтемся!» открывающий пьесу уединенный монолог Липочки («Какое приятное занятие эти танцы!») и последующие ее разговоры с матерью и свахой подготавливают лишь «марьяжную» сюжетную линию, где победителем оказывается Подхалюзин, совсем

не умеющий танцевать. Решение же Большова стать злостным банкротом созревает постепенно, под сильным давлением Подхалюзина, чье намерение жениться на дочери хозяина позволяет объединить две линии в общий сюжетный узел. Не только воспитание Липочки, но все предыстории: Подхалюзина, Большова (сведения о «Самсошке», в молодости торговавшем «голицами» на Балчуге, сообщает сваха во втором акте), Рисположенского (бывшего чиновника, забывшего «дело» из суда в погребке) – входят в экспозицию, захватывающую первый акт и начало второго. В совокупности они внушают уверенность в успехе интриги Подхалюзина.

Критики неоднократно отмечали медленное развитие сюжета в пьесах Островского, в отличие от «Ревизора» Гоголя. По мнению П.Д. Боборыкина, в «Ревизоре» «в самой экспозиции, в первой сцене пьесы, вы уже видите нечто такое, что должно повести за собою целый ряд комических положений деятельного, двигательного характера. <...> Все главные лица комедии, за исключением Хлестакова, уже приготовлены к этому действию; в самом их ожидании уже заключается залог комической драмы. Я затруднился бы привести вам хоть одну пьесу Островского, где нечто подобное с первых сцен представлялось бы зрителю. <...> Зритель только путем ознакомления с целым рядом лиц, сцен, повествовательных эпизодов начинает догадываться, что действие пойдет в таком-то направлении». Другую черту пьес Островского, также «отрицательную», критик видит в том, что «нигде в действии не участвует целый сбор лиц, связанных общностью одного чувства»⁴.

Боборыкин в общем верно описывает сюжетно-композиционные особенности большинства пьес Островского, но оценивает их, исходя из поэтики Гоголя. Действительно, Островский не идет по пути автора «Ревизора», применившего «общую завязку». Он остался верен многовековой, идущей от Плавта и Теренция, традиции «завязки частной», которую Гоголь в «Театральном разъезде после представления новой комедии» иронически сравнивает с

«точным узелком на углице платка»⁵. Однако «частная» завязка и замедленная экспозиция служат у Островского цели, во многом сходной с гоголевской, его комедия – тоже «общественная». «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»⁶ – этот вопрос, заданный в «Театральном разъезде...», возникает и при чтении многих пьес Островского.

Но как бы экспозиция ни была замедлена, она занимает лишь часть пьесы. В этой части нужно сказать о многом в малое время: ведь текст драмы, предназначенной для постановки, имеет жесткий регламент. И здесь на помощь драматургу приходит прежде всего традиционный *повествовательный, или эпический, монолог*, восходящий к песням хора, к рассказам вестников в древнегреческой трагедии⁷.

Отдельные моменты прошедших событий могут быть, конечно, воспроизведены детально в повествовательном монологе. Так, в «Бедности не порок» Любим Торцов приводит точные слова брата, отказавшегося «поддержать» его: «Так нет, говорит, куда я тебя дену. Ко мне гости хорошие ездят, купцы богатые, дворяне; ты, говорит, с меня голову снимешь. По моим чувствам и понятиям мне бы совсем, говорит, не в этом роду родиться. Я видишь, говорит, как живу; кто может заметить, что у нас тятенька мужик был? С меня, говорит, и этого стыда довольно, а то еще тебя на шею навязать. Сразил он меня, как громом!» (действие 1, явление 12). Но преобладают в его монологе краткие сообщения, сжимающие время. Например, Любим суммарно описывает свои бедствия в Москве: «Бывало, дрожишь с утра раннего в городе, где-нибудь за углом от людей хорошишься да дожидаяешься купцов». Так проходило у героя не одно утро, но говорит он об этом в одной фразе.

В целом драма, как отмечает В.Е. Хализев, «аккумулирует в себе апеллятивно-действенные возможности речевой деятельности <...>. Сообщающие же (референтные) начала речи выражены в драме слабее»⁸. Обилие повествовательных («сообщающих») монологов в драме сближает ее с эпосом.

Принципу замедленной, распространенной экспозиции Островский почти не изменял на протяжении всего творческого пути. Но приемы информирования зрителя и читателя о прошлом героев варьировались. В арсенале драматурга всегда были и повествовательный монолог, и информативный диалог, но соотношение этих композиционно-речевых форм изменялось – по-видимому, в пользу диалога.

Традиционный повествовательный монолог персонажа (главного или второстепенного), знакомящий с событиями, подготовившими данную сюжетную ситуацию, встречается во многих пьесах Островского. «Семейная картина» открывается *удиненным монологом* Марьи Антиповны, жаждущей вырваться из домашней тюрьмы: «Вот уж и лето проходит, и сентябрь на дворе, а ты сиди в четырех стенах, как монашенка, и к окошку не походи». Вывод героини: «Надо как-нибудь на хитрости подыматься» – задает тон всей «картине», где лишь в самом конце брезжит завязка сюжета – сватовство Ширялова. В сущности, вся пьеса – экспозиция, подготавливающая сюжет.

Уединенному монологу по своей информативной функции часто близок *обращенный монолог*. Так, в начале первого действия «Бедной невесты» мать героини жалуется на мотовство покойного мужа, на трудности ведения тяжбы в суде «без мужчины в доме». Выход из этой ситуации она видит в замужестве дочери: «Хоть бы ты замуж, что ль, Маша, шла поскорей. Я бы уж, кажется, не знала, как и Бога-то благодарить!» И слышит ответ дочери: «У вас ведь, маменька, уж один разговор». Этот «один разговор» адресован не столько Маше, уставшей от попреков, сколько зрителю, он знакомит их с положением дел в семье. К аналогичному приему Островский прибегает и в поздних пьесах. «Таланты и поклонники» открываются монологом Домны Пантелевны: она вздыхает о том, что нет ее дочери счастья, сравнивает прошлый «бенефист» с предстоящим, с укором говорит о князе и о Великатове: «сидят, по уши в деньгах зарывшись, а нет, чтобы бедной девушке помочь». Главный мотив ее монолога – деньги, о Мелузове не сказано ни слова.

Будучи информативно насыщенным, повествовательный монолог в то же время обнажает особую условность драмы, театральность речевого поведения персонажа, даже нарушение границ правдоподобия. По сравнению с ним *диалог*, где в обмене реплик воссоздается предшествующая сюжету событийная канва, гораздо естественнее. Но он требует большего объема текста.

По наблюдениям Е.Г. Холодова, «очень часто Островский начинает пьесу с ответной реплики», он «сознательно “размывает” начало своих пьес, стремясь стереть грань между тем, что могло происходить до начала занавеса, и тем, что будет происходить на наших глазах»⁹. Но то, что происходит на сцене с открытием занавеса, – еще не завязка сюжета, это экспозиция. В «Воспитаннице» первая реплика Нади: «– Нет, Лиза, ты этого не говори: какое же может быть сравнение жить в деревне али в городе!» – звучит как продолжение спора между подругами. Подстрекаемая вопросами Лизы, Надя рассказывает о жизни с барыней в Петербурге и Москве, где она старалась себя «облагородить», о своей «надежде выйти за хорошего человека». Эти радужные планы жестоко разрушает завязка – решение Уланбековой выдать Надю за Неглигентова.

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» о прошлом Глумова, сочинявшего «эпиграммы», и его нынешнем решении приняться за «панегирики» зритель узнает из спора героя с матерью в начале первого акта. Ее сомнения в успехе авантюры, задуманной сыном, возбуждают его красноречие. Глумову нужна мать как помощница, и он темпераментно убеждает ее в реальности своих планов, одновременно посвящая в них зрителя.

Нередко о назревающей конфликтной ситуации между главными героями говорят в начале пьесы второстепенные действующие лица, в частности, слуги («Гроза», «Невольницы»), что является приемом традиционным, многократно испытанным.

Один из видов информативного диалога-экспозиции у Островского – диалог, основная функция

которого – *выведывание* (если использовать термин из «Морфологии сказки» В.Я. Проппа¹⁰). Таким диалогом открывается «Последняя жертва». На простодушную Михевну (старую ключницу Юлии Тугиной) обрушивается град вопросов коварной Глафиры Фирсовны: «Ну, что ваш плезир-то?»; «Ну, как его поучтивей-то назвать? Победитель-то, друг-то милый?»; «Как же она, вещами, что ль, дарит ему аль деньгами?»; «Как же это у вас случилось, как ее угораздило такой хомут на шею надеть?..» Атакующая тактика Глафиры Фирсовны приносит успех: ответы Михевны становятся все более обстоятельными, и разведчица, торящая дорогу Флору Федулычу Прибыткову, узнает всю подноготную о связи Юлии и Дульчина, продолжающейся уже почти два года. «– Ну, вот и спасибо, только мне и нужно, все я от тебя вызнала», – признается Глафира Фирсовна в завершение разговора. Этот диалог-выведывание отвечает самым высоким требованиям сценичности.

К другой форме экспозиции, также по преимуществу диалогической, можно отнести *инсценировку* событий, произошедших в отдаленном прошлом. Вообще время основного сюжета в большинстве пьес Островского непродолжительно, что соответствовало пониманию драматургом специфики драмы. «Представлять целый ряд событий, разделенных большими промежутками, не должна драма, – это не ее дело; ее дело – одно событие, один момент, и чем он короче, тем лучше», – писал он А.С. Шабельской 15 июня 1885 года¹¹. Тем не менее, есть пьесы, где начало конфликта отделено от основного сюжета, разыгрываемого на сцене, большим периодом времени.

В первом акте «Бедности не порок» о ссоре между братьями Гордеем и Любимом Торцовым, а также о сближении Гордея с Коршуновым, рассказывают приказчику Мите по очереди, все более углубляясь в прошлое, мальчик Егорушка, затем Пелагея Егоровна, наконец, сам Любим Торцов. Над этим приемом иронизировал Н.Г. Чернышевский в своей рецензии на пьесу: «Итак, вот вам элементы во вкусе трагедий Корнеля и Расина: сначала (решительно

неуместный по положению лиц) пролог для объяснения публике предшествующих событий; потом – продолжение “пролога” Пелагеей Егоровной; далее – Любим Торцов на восьми страницах рассказывает Мите свои приключения (как будто бы Митя, столько лет живший с ним в одном доме, не слышал уже их от него тысячу раз, но в “Бедность не порок” все рассказывается, ни одно лицо не знает ничего из того, что давно должно знать)»¹².

В совокупности эти три рассказа складываются в экспозицию событий, происходящих в течение одного дня на святках: это объяснение Мити и Любове Андреевны, сватовство Коршунова, противодействие затеваемой свадьбе со стороны Любима, раскаяние Гордея и счастливая развязка. В монологе же Любима сообщается о событиях приблизительно двадцатилетней давности: ведь после смерти отца он остался «мал-малехонек, с коломенскую версту, лет двадцати несмышленочек».

Сам рассказ героя о своей жизни очень выразителен и понравился даже строгому Чернышевскому: «Надо отдать справедливость Любиму Торцову, что рассказывает он превосходно»¹³. Как известно, П.М. Садовский великолепно исполнял этот монолог (как и всю роль). Но и сомнения критика в естественности самого факта рассказывания домочадцам известной истории не беспочвенны.

В комедии «Без вины виноватые» не менее значимые, чем для Любима Торцова, события в жизни Любове Ивановны Отрадиной произошли за семнадцать лет до основного сюжета. Но переданы они иначе – в драматической форме, где время художественное совпадает со временем сюжета. Разрыв с Муровым, предавшим их любовь, известие о болезни маленького сына составляют «действие первое». Заголовок «Вместо пролога» подчеркивает, что Островский считал этот текст экспозицией сюжета пьесы, его предысторией.

Благодаря сценам экспозиции усиливается драматическое напряжение основного сюжета: каждый раз, когда Елена Ивановна Кручинина рассказывает о своем горе, эти

сцены как бы оживают в памяти зрителя. Без этой подстановки ее рассказ о прошлом воспринимался бы гораздо менее эмоционально. «Это случилось вот как: мне сказали, что мой сын захворал, в то самое время, когда я узнала, что отец его мне изменяет и потихоньку от меня женится на другой», – так, почти протокольно, сообщает она Дудукину.

Вчитываясь в пьесы Островского, воочию убеждаешься, как тщательно он продумывал «постройку» своих пьес, насколько проверены на собственном опыте его советы начинающим драматургам. «Для Вас, – пишет он Н.Я. Соловьеву 26 октября 1878 года, – два главные затруднения: постройка и диалог, этому в год выучиться нельзя»¹⁴; «Самое трудное дело для начинающих драматических писателей – это расположить пьесу; а неумело сделанный сценарий вредит успеху и губит достоинства пьесы» (из письма к А.С. Шабельской от 5 июня 1885 года)¹⁵.

Примечания

¹ Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н. Островского. М., 1974. С. 204, 207.

² Островский А.Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // Островский А.Н. О литературе и театре. М., 1986. С. 82.

³ Тексты пьес А.Н. Островского цитируются по: Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1973–1980.

⁴ Боборыкин П.Д. Островский и его сверстники // Слово. 1878. №8. С. 15 (вторая пагинация).

⁵ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. М., 1959. С. 241.

⁶ Там же.

⁷ См.: Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой комедии // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т.1: О поэтах. М., 1997. С. 459–461.

⁸ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 191.

⁹ Холодов Е.Г. Драматург на все времена. М., 1975. С. 134, 136.

¹⁰ См.: Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928. С. 38.

¹¹ Островский А.Н. О литературе и театре. С. 332.

¹² Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 56, 58.

¹³ Там же.

¹⁴ Островский А.Н. О литературе и театре. С. 282–283.

¹⁵ Там же. С. 331.

В.В. ТИХОМИРОВ

**Противостояние
двух культур в пьесах
А.Н. Островского
1850 – начала 1860 годов***

Творчество А.Н. Островского 1850 – начала 1860 годов имеет общие сюжетные и характерологические особенности. Одним из основных признаков, определяющих своеобразие пьес этого времени, является сюжетно-композиционное сопоставление двух жизненных позиций: простонародной и просвещенной (или претендующей на это качество). В большинстве произведений, независимо от их жанрового своеобразия, можно констатировать своего рода диалог двух культур, во многом определяющий специфику характеров, природу конфликта, авторскую позицию. При этом в ряде случаев трудно выявить приоритеты, точку зрения автора – она по-разному проявляется в каждом конкретном случае, в каждой конфликтной ситуации. Оппозиция культур чаще всего выглядит как противостояние традиций с новыми веяниями, знаменующими их нарушение.

Одним из первых, кто обратил внимание на эту особенность, характеризующую раннее творчество драматурга, – а она может быть признана критерием для периодизации его творческого пути – был Н.Г. Чернышевский. В рецензии на комедию «Бедность не порок» («Современник», 1854, № 5) он попутно отметил как основную мысль пьесы «Не в свои сани не садись» убеждение в том, что

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ проекта № 13-04-00113.

«*полуобразованность хуже невежества*», но одновременно забвение, «что лучше того и другого – *истинная образованность* (везде курсив автора. – В.Т.)»¹.

Позиция Чернышевского типична для прогрессиста-просветителя, для которого все положительное обязательно связано с успехами общественного просвещения. Другая сторона оппозиции, патриархальная традиция, для Чернышевского – несомненное зло.

Более подробно осветил ситуацию конфликта двух разных культур в раннем творчестве Островского участник «молодой редакции» «Москвитянина» Е.Н. Эдельсон. В статье о той же комедии «Бедность не порок» («Москвитянин», 1854, т. 2, № 5) он подчеркнул явное противостояние русских патриархальных обычаев и характеров, в которых «сохранилось еще много дорогих человеческих свойств», – и «фальшивой цивилизации», заимствованной в Европе, внешне соблазнительной, но несущей разрушительные последствия, воспринятой поверхностно и поэтому бесплодной². Эдельсон, как и другие сотрудники журнала «Москвитянин», явно сочувствует, в отличие от Чернышевского, изображению драматургом сохранившей глубинные нравственные качества патриархальной традиции.

Другой участник «молодой редакции» «Москвитянина», идеолог почвенничества А.А. Григорьев не оставил специальных подробных рассуждений на интересующую нас тему, но ряд частных замечаний, высказанных им в разное время, позволяют судить о том, что он не остался равнодушным к проблеме конфликта между патриархальной и новой «городской» культурой в пьесах Островского. Еще в 1853 году в статье «Русская изящная литература в 1852 году» критик отметил, что у Островского «идеальное мирозерцание», с высоты которого он измеряет человеческие ценности³. Под ценностями Григорьев явно подразумевал народные патриархальные традиции. Позднее критик заметил, что против патриархального мира в его среде появляются «протестанты», стремящиеся приобщиться (по разным причинам) к чему-то новому, соблазнительному

или модному. Прежде всего это женщины (начиная с героинь «Семейной картины»), а потом и некоторые герои, например, Гордей Торцов («Бедность не порок»).

В статье «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» (1860) Григорьев подчеркнул, что «народная литература» «у нас есть выражение насущной потребности сблизить два разрозненных развития в народном организме»⁴. Следовательно, критик был, в соответствии со своими почвенническими убеждениями, сторонником преодоления конфликта двух культур.

Наконец, в статье «Длинные, но печальные рассуждения о нашей драматургии и о наших драматургах с воздаянием чести и хвалы каждому по заслугам» («Эпоха», 1864, № 3) критик, имея в виду драму «Грех да беда на кого не живет», пишет о ее герое Льве Краснове: «Для него весь мир это *она* (курсив автора. – В.Т.), которую сам он выбрал не в своей среде, не из этих жиром заплывших баб<...>, он «лавочник, он “воспитания” не получил, того воспитания, которое так дорого <...> жене, самой *ей*»⁵. Здесь Григорьев явно имеет в виду противостояние патриархального быта и дворянской культуры, которое герою драмы не удалось преодолеть. Далее критик подчеркивает, что «цивилизация заимствуется городским сословием только в нелепых формах, искажает несравненно лучшие, коренные задатки, как нравственные, так и поэтические»⁶.

Из всех критиков, оценивавших драматургию Островского 1850–1860 годов, наиболее глубоко и объективно объяснил своего рода диалогическую природу авторской мысли в его пьесах П.В. Анненков. В рецензии на драму «Грех да беда на кого не живет» («Санкт-Петербургские Ведомости», 1863, № 43) он подчеркнул существующее в русском обществе фатальное противостояние народных патриархальных традиций и городской (дворянской) культуры. О характере героя этой драмы, Льве Краснове, критик пишет: «Противоречивые черты двух различных воззрений на мир в нем смешаны, но не слились, не переработались в новую цельную физиономию. В нем есть <...> внутренний

разлад, а отсюда и все неверные шаги его в жизни, начиная со свадьбы и кончая убийством жены»⁷.

По мнению Анненкова, автор пьесы сосредоточился на сложности проблемы взаимопонимания людей разного уровня образования и воспитания. В этом отношении драма «Грех да беда на кого не живет» объективно оказалась откликом на подобную проблему, поставленную в «Грозе», причем откликом в значительной мере скептическим, потому что демонстрирует неизбежность нравственного и психологического конфликтов носителей двух культур. «Краснов убил жену за собственную ошибку в выборе жены», – делает вывод критик. Она такова, как ее воспитала жизнь, и он не имел права «требовать чего-либо от жены или взыскивать с нее за что-либо»⁸.

Бездуховность и безнравственностью той псевдоцивилизованной среды, в которой выросла жена Краснова, осуждаются автором драмы, но и сам Краснов, при всей «тонкости чувств и благородстве помыслов», не свободен от традиций своего быта («от мужа дорога только в гроб» – один из мотивов его поведения), он далеко не идеален, что уравнивает его нравственно с женой. У Краснова «внутренний разлад»: тесны связи с патриархальными нравами, но чувствуется и тяга к городской культуре. В сюжетной коллизии драмы Анненков не находит абсолютно правых или абсолютно виноватых. В целом пьеса «художнического построения и глубокого жизненного содержания <...> открывает для мысли читателя бесчисленные пути во все стороны»⁹, а статья Анненкова, комментирующая авторскую мысль, приобретает проблемный характер. Благодаря идейно-художественному мастерству и психологической глубине характеров драма «Грех да беда на кого не живет» получила высокую оценку современников (кроме, разумеется, демократической критики, не нашедшей в ней для себя ничего интересного) и была удостоена Уваровской премии.

Эта драма – последняя в творчестве Островского, в которой противостояние двух различных жизненных воззрений, по существу двух культур, оказывается в центре

драматического конфликта. Между тем, это противостояние прослеживается почти во всем раннем творчестве драматурга. Начиная с «Семейной картины» (1847), герои из так называемого образованного сословия (офицеры, чиновники) выступают в роли демонов-искусителей, смущающих купеческих жен и девиц, которые томятся в своих домах под строгим контролем и ищут случая развлечься. В «Семейной картине» эти лица лишь упоминаются, хотя довольно характеристично. Например, Степанида Трофимовна рассказывает о зяте знакомой купчихи, отдавшей свою дочь за «благородного»: «Маленький да гнусенький такой, да фрачишко на нем этот натянут короткохвостый, весь как облизанный. Да вертится, прости Господи, как бес какой, на месте не посидит <...>. Только фалдочки трясутся. Тут же я и подумала: знать, мол, вы, сердешные, хуже-то не нашли!»¹⁰.

В дальнейшем творчестве Островского соотношение разных культур становится сложнее. Комедия «Свои люди – сочтемся!» начинается знаменательной сценой – рассуждениями Липочки о танцах, в которых она видит пример образованности, в то время как ее мать Аграфена Кондратьевна – лишь греховодничество. Влияние «плохого нового» в этой пьесе ощущается в характерах стряпчего Рисположенского и приказчика Подхалюзина: для них, утративших всякие скрепы, связывавшие человека с нравственными ценностями, вообще не остается ничего святого. По сравнению с ними Самсон Силыч Большов при всем его плутовстве все-таки представляется более человечным: он старается ради семьи, в нем еще жив родственный инстинкт, укорененный в патриархальных традициях.

В «сценах» «Утро молодого человека» носителем модных поверхностных представлений об образованности, кроме основных персонажей Недопекина и Лисовского, становится лакей Иван, прежде служивший у какого-то генерала и набравшийся барских манер. Но и в этой пьесе-шутке появляется противник новомодных затей – эпизодический персонаж купец Смуров. В комедии «Бедная невеста»,

казалось бы, нет места для противостояния носителей разных культурных традиций, однако автор пьесы и здесь не преминул упомянуть о подобных жизненных реалиях. Действие в комедии происходит в городской чиновничьей среде, но одна из героинь, мещанка Хорькова, явно ощущает неполноценность своего социального положения, тем более что ее сын учился в университете. В разговоре с Анной Петровной Хорькова демонстрирует стремление подняться выше своей среды: «Я, конечно, женщина простого звания, но совсем не тех понятий: я довольно далека от этого круга и довольно облагорожена в своих чувствах». И в другом месте: «Я женщина простого звания, а люблю одеваться со вкусом и чтобы все было благородно»¹¹.

Наиболее открыто нравственный конфликт двух культур представлен в так называемых «москвитянинских» пьесах Островского – комедиях «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок». В первой из них антипод русских купцов Русакова и Бородкина – отставной офицер Вихорев и поддерживающие его «протестантки» (по определению А.А. Григорьева) Анна Антоновна и Арина Федотовна – подвержены влиянию «врага рода человеческого», «соблазнам» и «прельщениям» – опасностям «дела вражьего» (под видом образованности), по словам Русакова¹², несут простым людям «заразу», «яд и соблазн»¹³. В то же время в Ване Бородкине «есть искра Божья», по его собственным словам¹⁴, а Русаков даже готов заплатить долг за обидчика Вихорева, только бы тот скорее убрался из города. Ясно, на чьей стороне симпатии автора.

В комедии «Бедность не порок» ситуация усложняется в том плане, что сторонником новой моды и противником «русских обычаев» становится состоятельный провинциальный купец Гордей Торцов, которого, по выражению его жены Пелагеи Егоровны, «враг смущает» в лице московского фабриканта Африкана Коршунова. Показательно, что молодое поколение в этой пьесе (Люба Торцова, приказчик Митя, его приятели Гуслин и Разлюляев) и не помышляют о том, чтобы стать «протестантами», их характеры и поступки, так

же как и своего рода «носителя» народной правды, при всей его склонности к загулам, Любима Торцова, полностью соответствуют привычному жизненному укладу.

Нравоучительная драма «Не так живи, как хочется» представляет новую сюжетную коллизию: «вражья сила», едва не погубившая главного героя Петра и заодно его жену Дашу, является не из какой-то другой культуры, а из того же патриархального быта. Петр признается, что на него «должно быть, напущено»¹⁵, а его отец Илья напоминает, что «Божье крепко, а вражье лепко», и что «своя-то воля в пропасть ведет»¹⁶. Вся беда, по мнению Ильи, в «своевольщине», в нарушении закона, традиций. Грех своеволия не только на Петре, но и на Даше, которая сбежала от родителей не спросясь, увлекшись проезжим молодцем – Петром, и теперь переживает наказание за свой грех.

В драме присутствует персонифицированный источник нравственного зла – колдун Еремка, который называет себя скоморохом. В нем воплощено языческое начало, едва не сгубившее главного героя. Духовное выздоровление, обращение Петра под влиянием благовеста – знак победы православных духовных начал над языческими, плотскими инстинктами. В этом особенность оппозиции разных жизненных принципов в драме «Не так живи, как хочется».

Практически в каждой пьесе Островского 1850 годов в том или ином виде представлен конфликт разных жизненных устоев и традиций, и везде по-разному и с разным проявлением авторской позиции. Неожиданным может показаться (на фоне предшествовавших пьес) решение проблемы, предложенное в двухактной комедии «В чужом пиру похмелье» (1856). В этой пьесе проявилась явная эволюция взглядов драматурга на просвещенного героя в его столкновении с невежеством и стяжательством. Отставной учитель Иванов и его дочь Лиза в этой комедии оказываются подлинными образцами честности и принципиальности. Важно, что эти их качества произвели впечатление даже на самодура-купца Тита Титыча Брускова, который расчувствовался и дал согласие на сватовство своего сына к дочери

Иванова. У комедии открытый финал, неизвестно, чем может закончиться это сватовство, и это мудрый сюжетный ход. Автор не форсирует события, не демонстрирует возможное достижение взаимопонимания носителей различных культурных традиций. Кстати, в комедии «В чужом пиру похмелье» впервые появилось слово «самодур», в дальнейшем с легкой руки Н.А. Добролюбова широко используемое в островковедении и в бытовом обиходе.

Комедией «В чужом пиру похмелье» Островский как будто отвечает на призыв Чернышевского, высказанный еще в 1854 году в рецензии на комедию «Бедность не порок», показать примеры «истинной образованности». Однако видеть в этом оптимистическое отношение драматурга к носителям европейской культуры, как показывает его дальнейшее творчество, было бы большой натяжкой. В том же 1856 году в комедии «Доходное место» Островский испытывает просвещенного, обладающего высокими нравственными принципами Жадова в столкновении с не менее жестоким, чем купеческое «темное царство», миром чиновничества – и герой не выдерживает этого испытания, честность и образованность недостаточны для самоутверждения и не являются добрыми примерами для косной чиновничьей среды.

Более того, просвещенный герой характером становится слабее невежественных персонажей. В «Доходном месте» оказывается дифференцированным и так называемое образованное общество.

В «картинах московской жизни» «Не сошлись характерами!» купчиха Серафима Карповна преподает деловой урок рачительной жизни своему мужу «из благородных» Полю Прежневу, не способному ни на что, кроме стремления блистать в обществе. Психология двух разных сословий и здесь оказывается несовместимой. Комедийная ситуация показывает нравы обеих сторон в очень невыгодном свете.

«Сцены из деревенской жизни» «Воспитанница» демонстрируют не менее отвратительное самодурство в помещичьем быту на примере сумасбродной «благодетельницы»

бедных девушек Уланбековой. «Протестанткой» в хорошем смысле слова здесь становится воспитанница из мещан Надя, девушка с чувствительным сердцем и добрым характером, но и она мечтает о жизни в благородном обществе. Надя воображает себя образованной, но по ее речи заметно ее происхождение: «Я совсем не таких правил и, напротив того, теперь всячески стараюсь, чтобы про меня никакого дурного разговору не было <...>. Я такая девушка, что без всякого присмотра могу хорошо себя понимать»¹⁷.

В то же время Надя оказалась способной на решительный протестный поступок – свидание с Леонидом. Она объясняет это отношением «благодетельницы»: «Пока она баловала меня да ласкала, так я и думала, что я такой же человек, как и все люди; и мысли у меня совсем другие были об жизни. А как начала она мной командовать, как куклой, да как увидела я, что никакой мне воли, ни защиты нет, так отчаянность на меня, Лиза, напала. Куда страх, куда стыд девался – не знаю. Хотя день, да мой, думаю, – а там что будет, то будет, ничего я и знать не хочу!»¹⁸

Автор явно сочувствует своей героине: трудно сказать, на благо ли ей пошло то, что она воспитывалась в господском доме и приобщилась к якобы просвещенной дворянской культуре.

Героиню «Воспитанницы» Надю многие считают предшественницей Катерины из драмы «Гроза», поскольку близки их способы протеста против семейного деспотизма. Купеческая дочь и купеческая жена Катерина Кабанова объективно оказалась жертвой чужой для нее культуры: она полюбила человека, во многом отличавшегося (по внешнему виду, по поведению) от мужчин ее круга. Борис – человек образованный, учился в Коммерческой академии, мать его из «благородных». Он сам признается, что жизнь в городе Калинове для него чужда: «Обычаев я здешних не знаю. Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак»¹⁹.

Катерина, глубоко религиозная, богобоязненная женщина, воспитанная в лучших патриархальных традициях

(послушать ее рассказы о детстве, так как будто в ее родительском доме существовал «золотой век» – утопия), воспринимает свое увлечение Борисом не просто как грех, а какое-то наваждение, от которого нет спасения: «Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану – мыслей никак не соберу, молиться – не отмолюсь никак. Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет, да все про такие дела нехорошие. И то мне представляется, что мне самое себя совестно сделается. Что со мной? Перед бедой перед какой-нибудь это! Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-нибудь: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду»²⁰.

Всегда у Островского новая, непривычная для простого русского человека европейская цивилизация, в каких бы формах она ни проявлялась, становится соблазном, провоцирующим на нарушение привычных норм. Можно ли совместить в быту две разные культуры – такая ситуация испытывается Островским в драме «Грех да беда на кого не живет» (1863) – кульминационной точке в постановке проблемы.

Герой драмы Лёв Краснов, женившийся на бедной дворянке, любящий ее, искренне стремится приобщиться к ее культуре, идет на конфликт с родственниками, приверженцами старины. Однако взаимопонимания с женой он не может добиться, тем более что сам по сути характера, по воспитанию принадлежит к патриархальному миру. Драма заканчивается трагически: Краснов убивает жену из ревности, за то, что она, вопреки запрету мужа, уходит на свидание с другом юности помещиком Бабаевым и даже собирается бежать с ним. Конфликт разных культур в пьесе оказывается поистине неразрешимым, об этом прямо заявляет жена Льва Краснова Таня: «Несчастливая я, несчастная! Говорят, надо любить мужа; а как я могу его любить!

Грубый, неотесанный, ласки медвежьей! Сидит, ломается, как мужик. А тут еще притворяйся перед ним, потрафляй ему; противность какая»²¹.

Сами сестры Жмигулины недалеко ушли от простого народа по уровню воспитания, хотя и считают себя образованными: «Краснова: как кому нравится, кто что любит! Вам, сестрица, нравится такое обращение, а я считаю за невежество. Жмигулина: Нынче уж мужицкое-то обращение везде бросают, выходить стало из моды»²². Она же в другом месте: «Мы с простонародьем никогда не знали»²³. Стиль ее речей отличается мещанской жеманностью, претензией на культуру: «Другие из нашей сестры вам на словах всего наскажут, чего даже у них и на сердце нет, а сестра напротив»²⁴.

Носителем идеи примирения в пьесе выступает дед Архип: «Хорошо, когда в доме согласие! Хорошо, детки, хорошо!<...> Окаянный сквозь землю, – Господь на земле!»²⁵. Однако его призывы напрасны – окаянный оказывается сильнее.

Островский находит много разных конфликтных ситуаций, демонстрирующих неотвратимый процесс преодоления патриархальных, зачастую домостроевских нравов под влиянием новой городской (европейской) культуры, причем новое не обязательно оказывается лучше старого.

Примечания

¹ Чернышевский Н.Г. Бедность не порок. Комедия А. Островского // Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 55.

² Эдельсон Е.Н. Бедность не порок, комедия А.Н. Островского // Москвитянин. 1854. С. 17.

³ Григорьев А.А. Русская изящная литература в 1852 году; После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А.А. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967. С. 75.

⁴ Там же. С. 401.

⁵ Григорьев А.А. Длинные, но печальные рассуждения о нашей драматургии и о наших драматургах с воздаянием чести и хвалы

каждому по заслугам // Григорьев А.А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. С. 414–415.

⁶ Там же. С. 421.

⁷ *Анненков П.В.* Грех да беда на кого не живет, драма Островского // *Анненков П.В.* Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. СПб., 1879. С. 273.

⁸ Там же. С. 271.

⁹ Там же. С. 276.

¹⁰ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1949–1953. С. 16.

¹¹ Там же. С. 145.

¹² Там же. С. 242.

¹³ Там же. С. 261.

¹⁴ Там же. С. 267.

¹⁵ Там же. С. 322.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 2. С. 172.

¹⁸ Там же. С. 193.

¹⁹ Там же. С. 215.

²⁰ Там же. С. 223.

²¹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 3. С. 293.

²² Там же. С. 266.

²³ Там же. С. 269.

²⁴ Там же. С. 290.

²⁵ Там же. С. 291.

Н.А. НИКОНОВА

**Жанр хроники
в исторической
драматургии
А.Н. Островского**

Среди исторических сочинений А.Н. Островского есть пьесы, обозначенные как драматические хроники – «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1861), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» и «Тушино» (1866).

Слово «хроника» восходит к греческому слову *chronos* – время. «Время стоит в хрониках за людьми и событиями как внутренний порядок живого целого, <...> как неумолимая воля истории»¹. Содержание хроники составляют существенные, в понимании автора, события в хронологической последовательности. Островский избрал переломный момент в русской истории: все три названные хроники посвящены эпизодам из Смутного времени. Каждая из хроник словно продолжает предыдущую, создавая широкое полотно чрезвычайно значимой эпохи.

Обращение А.Н. Островского именно к хронике показательно для его идейно-творческих принципов. Островский выбрал жанр хроники не случайно, а как наиболее подходящий для воплощения его замысла. До Островского в русской исторической драматургии преобладала трагедия, которая имеет не только формальное, но и, что важнее, глубинное содержательное отличие от жанра хроники. По наблюдению А.И. Журавлевой, трагедия берет «вершинный, переломный момент истории, отразившийся в судьбе выдающейся личности». Хроника обращается к изображению «широкой картины национальной жизни в определенный исторический момент, необязательно кульминационный»². Не понимая этого своеобразия, многие современники упрекали А.Н. Островского, в частности, что «Минин» скорее затянувшееся вступление, нежели настоящая трагедия: основное событие – освобождение Москвы – лишь прогнозируется в финале (1-ая редакция завершается выходом

ополчения из Нижнего Новгорода).

Л.М. Лотман отмечает, что «современная Островскому историческая драматургия <...> обращалась не столько к массовым народным движениям, сколько к изображению сильной исторической личности»³. А.Н. Островского же привлекает именно участие народа в решении судеб нации и государства. Если внимательно проследить содержание каждой сцены, станет абсолютно очевидно, что в центре хроник находится вовсе не конфликт отдельных персонажей или их групп, а конфликт – внутри единого народного сознания. «Народ», «толпа», «чернь» предстают как некий единый и фактически центральный «персонаж» хроник, «коллективное действующее лицо»⁴.

В хрониках разворачивается борьба за народ, за умы людей. Вследствие такой переориентации относительная камерность, замкнутость традиционной драмы в кругу небольшого числа персонажей сменяется в хрониках Островского разомкнутостью действия, устремленного в народную толпу. Коллизия охватывает широкий круг действующих лиц, население города или даже страны в целом. Недаром огромное количество персонажей в хрониках А.Н. Островского безыменны: «один из выборных», «задние» и «передние», «двое», «1-й» и «2-й», «старик», «женщина» или даже «голос из толпы», «голоса из лавок». Безыменность персонажей создает ощущение множественности. Созданию собирательного образа народа служат и обозначения его в списках действующих лиц: «весь народ нижегородский и многих других городов», «толпы народа», «всякие люди Нижнего Новгорода обоего пола» и т.д. Показательно то, что свой список действующих лиц предпосылается к каждому действию (в «Минине») или к каждой сцене (в «Дмитрии Самозванце» и в «Тушино») в отдельности, но и в этом случае он иногда бывает очень внушительным (например, во второй сцене «Дмитрия Самозванца» 17 действующих лиц – и это только имеющих собственные имена).

Таким образом, на первый план выступают масштабные коллизии, охватывающие интересы всего народа, а частные

судьбы оказываются зависимыми от них. Отсюда одна из важнейших черт хроники как жанра – эпичность. Как отмечает С.И. Машинский: «Хроника отличается от трагедии более свободным, широким отражением исторической действительности. Трагедия по своей внутренней природе необходимо сужает действительность, так как последняя берется в ее наиболее интенсивном “кульминационном” проявлении»⁵. Хроника изначально возникла как эпический жанр, и в драматургии, элемента эпичности не утратила. Эпичность хроник А.Н. Островского выражается не только в широте охвата исторического материала, но в монументальных народных сценах. Недаром действие большинства сцен хроник драматурга происходит на улице. В «Минине» лишь две сцены и пятое действие происходит в помещении (в тереме Марфы Борисовны, в воеводском доме и в горнице Минина), но и здесь – большое скопление народа, а пятое действие подразумевает расширение пространства за счет реплик из-за сцены, своеобразных голосов «с улицы». В «Дмитрии Самозванце» вторая сцена первой части изображает Кремль. Она грандиозна по размаху пространства: «Налево дворец, направо Архангельский собор; у Красного крыльца Маржерет и немецкая стража; от крыльца до собора стрельцы и польские латники. Вся площадь и здания покрыты народом...»⁶ В этой сцене царь выходит из собора с огромной свитой и уходит во дворец.

Еще одна особенность хроники в аспекте жанрового содержания – большее стремление к историзму, даже некоторой документальности. В хронике «Минин» действия, а в «Дмитрии Самозванце» каждая сцена имеют точную датировку – не только год или месяц, но даже день. А.Н. Островскому важно было не показать драматические или трагические столкновения отдельных героев на историческом материале, а преподать народу его историю. Поэтому цели историка и исторического драматурга, по мысли Островского, схожи. Разница лишь в том, что «историк передает, *что было*; драматический поэт показывает, *как было*»⁷. Известно, что А.Н. Островский кропотливо

работал с историческими памятниками и документами. Множество источников, которыми пользовался драматург, указывает Л.М. Лотман в комментариях к собранию его сочинений. Из исторических источников были почерпнуты основные события хроники, многие характеристики действующих лиц, их имена. В исторических документах фигурируют: Иван Биркин, нижегородский посадский человек Петр Оксенов, дьяк Василий Семенов, бражник и гуляка Баим Калзаков и многие другие. А.Н. Островский широко вводит в пьесу грамоты, воззвания, с которыми обращались к народу организаторы народных ополчений конца XVI–начала XVII века. Причем характерно, что драматург заботится о максимальной исторической точности приводимых документов и способов распространения их в народе.

В хрониках Островского очевидно присутствие мотивов памятников древнерусской литературы. Это связано с тем, что «большая часть произведений “Смуты” имела значение для автора “Минина” и как образец художественного отображения действительности»⁸. В хрониках сильно религиозное начало. А.Н. Островский перенес в свои пьесы характерный для древнерусских памятников взгляд на исторические события как на Божье провидение, наказание или «Господне пощенье»⁹. Это свойственно всем персонажам пьес и, прежде всего, собирательному образу народа. В «Минине» ополчение – «великое святое начинанье», в «Дмитрии Самозванце» свержение лже-царя – «святое дело»¹⁰. Коварство в жестокость врагов России, по мнению авторов многих исторических документов XVII века, объясняются тем, что действуют они «по научению дьявола». Эту же мысль передает устами Минина А.Н. Островский и в своей пьесе:

... Пусть лютый враг,
Как лев, зияет, бесом вооружаем;
Не страшен нам злохитрый ков его!¹¹

Кроме того, в хрониках А.Н. Островского возникает характерный для народного сознания и древнерусских

памятников мотив религиозной мистики: фигура юродивого в «Минине» и целый эпизод, связанный с осадой Троицкого монастыря, в «Тушино». В хронике «Минин» присутствует частый в средневековой литературе мотив видения.

Островский стремится воссоздать народное восприятие исторических событий. Он не просто воспроизводит в своих хрониках сухие исторические факты, но отражает предание о них, т.е. факты истории, пропущенные через народное видение исторического события – как «святого дела». Поэтому для драматурга важно «сохранить предание во всей его целостности и воспроизвести его для народа в том же блеске, достоинстве и величии, в каком держит его сам народ»¹².

Таким образом, проблема жанра не была для А.Н. Островского отвлеченно понимаемой проблемой стиля. И вовсе не случайно «Дмитрий Самозванец» получил подзаголовок: «Хроника», а «Василиса Мелентьева» – «Историческая драма». По существу, «Василиса Мелентьева» не менее исторична, однако хрониками А.Н. Островский называл те свои пьесы, в которых общественно-гражданская тематика преобладает над бытовой или любовной темой. Из трех его хроник лишь в «Тушино» любовный конфликт занимает большое место в сюжете, хотя далеко не центральное. Любовная линия Николая Редрикова и Людмилы Сеитовой развивается параллельно с другими сюжетными линиями. В «Дмитрии Самозванце» отношения между Дмитрием и Мариной совершенно не развиты, несмотря на то, что у многих предшественников А.Н. Островского (А.П. Сумарокова, А.С. Хомякова, Н.А. Чаева) эта тема едва ли не главенствует. В «Минине» любовная линия Поспелова и Марфы Борисовны лишь намечена, не завершена и очень приподнята, отмечена религиозным мотивом: героиня уходит в монастырь.

Важнейший формальный принцип хроники состоит в том, что события следуют друг за другом в четко прослеживаемой временной последовательности. В связи с этим иногда за сценой закреплена определенная дата. В

наиболее завершенном виде эта особенность жанровой формы раскрыта у А.Н. Островского в «Дмитрии Самозванце». Первая сцена этой хроники датирована 19 июнем 1605 г., а последняя – 17 маем 1606 года. Такое прикрепление к конкретной дате позволяет зрителю осознать временную дистанцию между соседними сценами, их обособленность. Каждый эпизод хроники прикреплен не только к определенному моменту времени, но, как правило, и к определенному месту, повествует об определенном событии, и действует в каждой сцене свой круг персонажей, которые в других сценах хроники могут не появиться вообще. Именно поэтому в хрониках А.Н. Островского свой список действующих лиц предвараает каждую сцену, что способствует автономности эпизодов. Благодаря этой жанровой особенности нарушение единства места и времени действия в хронике осознается зрителем как закономерное и не нарушает целостности произведений этого жанра. Таким образом, жанр хроники отличает, с одной стороны, строгость построения, требующая порядка в чередовании событий, но в то же время и гибкость сюжета, звенья которого просто присоединяются друг к другу.

Членение хроники на маленькие, часто сменяющие друг друга эпизоды подчеркивает динамизм исторических событий, изображенных в хронике. «Минин» А.Н. Островского, написанный за пять лет до двух других хроник, еще сохраняет традиционное деление на пять действий. Они выделяются достаточно условно и внутри делятся на автономные сцены и явления. Количество явлений в действиях колеблется от трех до десяти. Мысль о том, что деление на действия носит условный характер и призвано облегчить постановку пьесы, подтверждает тот факт, что две других хроники изначально состояли только из сцен и были разбиты А.Н. Островским на традиционные действия лишь для сценической постановки и без изменения содержания.

В «Литературном энциклопедическом словаре» упоминается интересное свойство хроники – ее «принципиальная незавершенность». Любая хроника предполагает

дальнейший ход событий, так как в центре жанра хроники «время как субъект исторического процесса»¹³, а ход исторического времени принципиально не остановим. Сюжет произведения становится лишь одним из эпизодов бесконечного хода истории. Финал пьесы в жанре хроники будет в большей или меньшей степени открытым. Любой читатель (зритель) знает, хотя бы в самых общих чертах, историю родной страны и, несомненно, в его сознании реконструируются дальнейшие исторические события. К этому выводу можно прийти, проанализировав финалы хроник А.Н. Островского. «Минин» завершается выходом ополчения из Нижнего Новгорода. Эпилог «Минина» с полным правом мог бы стать шестым действием пьесы. В финале «Дмитрия Самозванца» разрешается один конфликт, но тут же завязывается новый (осуждение воцарения Василия Шуйского). В «Тушино» основная историческая коллизия борьбы за власть двух лагерей не находит разрешения в конце пьесы, обрывающейся гибелью нескольких героев в эпизоде, который является равноправным в ряду других эпизодов пьесы – это ни кульминация, ни развязка. По отношению к жанру хроники вообще трудно говорить о традиционных компонентах сюжета драмы – экспозиции, завязке, кульминации, развязке.

Совершенно закономерно, что для пьес-хроник характерен хроникальный тип сюжета, при котором связь между событиями временная, то есть события сменяют друг друга во времени, следуя одно за другим. Традиционной драме свойственен концентрический тип сюжета, основанный на строгой причинно-следственной связи между событиями. Такие сюжеты отличаются от хроникальных единством действия: автор исследует какую-либо одну конфликтную ситуацию. Все события в сюжете как бы стягиваются в один узел, подчиняясь логике основного конфликта. Действие в хроникальных сюжетах не отличается целостностью. Для них характерна многоконфликтность: конфликты возникают и гаснут, одни конфликты приходят на смену другим. В хрониках А.Н. Островского мы увидим, во-первых,

конфликт центральный, поставленный во главу угла, – это конфликт исторический: борьба за русский престол. Во-вторых, обнаружим конфликты второстепенные, хотя порой занимающие значительное место в произведении. Например, любовный конфликт организует многие эпизоды в хронике «Тушино». Наконец, во всех хрониках присутствует конфликт подспудный, скрытый, но организующий собой все действие, – это конфликт в народном сознании: поиск правильного пути, поиск правды простым человеком. Но при этом сюжетное действие в хронике движет не конфликт, его движет сам «ход времени, которому подвластны действия и судьба персонажей»¹⁴. Поэтому конфликты в хрониках А.Н. Островского обладают определенной спецификой: завязки конфликтов часто остаются за пределами пьесы, иногда невозможно выделить четкую кульминацию, не все конфликты получают развязку. Отсутствие завязки и развязки свободно допускается жанром исторической хроники, который предполагает, что зритель заочно знаком с разворачивающимися историческими событиями и может восстановить недостающие эпизоды. Например, в хронике «Дмитрий Самозванец» разрешается исторический конфликт (самозванец повержен), но сразу возникает следующий (Василий Шуйский имеет не больше прав на русский престол). При этом мы можем четко указать только на развязку, тогда как завязка произошла до момента начала действия. Невозможно указать на кульминацию в развитии конфликта: народ встает на сторону Шуйского не после какого-то яркого события, которое можно было бы обозначить как кульминацию, а постепенно, под влиянием разных обстоятельств. В «Тушино» и завязка, и развязка исторического конфликта лежат вне действия хроники. Этих элементов не имеет и любовный конфликт, в котором можно увидеть четкую кульминацию.

В «Минине» исторический конфликт также не имеет ни завязки, ни развязки: конфликт «входит» в хронику готовым, а его разрешение лишь подразумевается. То же можно сказать о любовном конфликте: Поспелов уходит с

ополчением на Москву, не зная о решении Марфы Борисовны уйти в монастырь. Зато эта хроника – единственная из трех, в пределах которой разрешается конфликт в народном сознании. Народная нерешительность, разобщенность в начале пьесы перерождается в единое и решительное народное движение в конце – нижегородское ополчение. Конфликт входит в пьесу готовым и полностью прорисовывается уже в первых репликах. Этот фактически внутренний конфликт реализован и как внешний в образах Биркина и самого Минина. Они становятся воплощением двух противоположных начал, борющихся в сознании людей, – корысти, чувства самосохранения и равнодушия, с одной стороны, и народного патриотизма и самопожертвования, с другой. Конфликт планомерно развивается: за народное сознание борются Минин, вызывающий к лучшим качествам простого человека, и Биркин, опирающийся на народный страх, нерешительность, разжигающий чувство эгоизма.

Действие в этой пьесе отличается большим единством. Небольшая любовная линия призвана подчеркнуть идею основного конфликта: святость народного дела. Однако кульминация конфликта в народном сознании – речь Минина в соборе – оказывается за сценой: впечатление силы этой речи передано в репликах безыменных людей. Развязкой можно назвать сбор приношений на ополчение. Но в следующем действии конфликт, казалось бы, только что получивший развязку, вновь намечается:

Народ волна – прихлынет и отхлынет.
 Давно ль тот день, когда бежал толпами
 Народ на площадь, отдавал копейки,
 Последние и медные кресты? –
 А что теперь! Хоть плач, хоть распинайся –
 И денежки не вымолвишь; забыли,
 Что жен, детей хотели заложить.
 Все приуныли. Только бедняки
 И веселы; а те, что побогаче,
 Как туча черная, все почернели.
 Расстаться жаль с добром...¹⁵

Новой кульминацией становится разговор-спор Минина с выборными от земства, а новой развязкой – согласие народа подписать «земский приговор» о назначении Минина главой ополчения. Выход ополчения из Нижнего в эпилоге правомерно считать общей развязкой конфликта в народном сознании.

Исходя из формальной и содержательной специфики драмы в жанре хроники, мы вправе говорить о закономерности отсутствия в ней единства места и времени. Каждый автономный эпизод, как правило, имеет свое пространство и время действия. Хроники А.Н. Островского охватывают большие промежутки времени. «Минин» – 25 августа 1611 – март 1612 года. «Дмитрий Самозванец» длится с 19 июня 1605 по 17 мая 1606 года. Действие в «Тушино» разворачивается в течение двух месяцев – сентябрь – октябрь 1608 года. Постоянная смена места действия значительно осложняла постановку пьес: требовалось много сложных декораций.

Примечания

¹ Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 45.

² Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 96.

³ Лотман Л.М. Историческая драматургия А.Н. Островского (1861–1865) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 6. С. 539.

⁴ Холодов Е.Г. А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества. Ярославль, 1968. С. 125.

⁵ Островский – драматург: к шестидесятилетию со дня смерти (1886–1946) / под ред. Филиппова. М., 1946. С. 138.

⁶ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. С. 27.

⁷ Островский А.Н. О литературе и театре / вступ. статья и коммент. М.П. Лобанова. М., 1986. С. 102.

⁸ Литвиненко Л.С. Историческая хроника А.Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» и традиции русской

литературы «Смутного времени» // Русская литература. 1978. №1. С. 147–154.

⁹ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. С. 91.

¹⁰ Там же. С. 95.

¹¹ Там же. С. 91.

¹² Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 6. С. 568.

¹³ Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. С. 487.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 6. С. 94.

Н.И. ИЩУК-
ФАДЕЕВА

**Гендерное двоемирие
в поздних пьесах
А. Островского:
«Невольницы», «Не от мира
сего» и «невольницы» «не
от мира сего» («Таланты и
поклонники»)**

В 1880-е годы заметно изменение интересов Островского: волновавшие ранее драматурга социальные коллизии, столкновения богатых и бедных, «волков и овец» сменяются психофизиологическим подходом; социальные конфликты, столь значимые ранее для драматурга, уступают место иным, не внешним, а внутренним, поэтому теперь его внимание привлекает не путь к браку как к желанной цели, а сам брак, успешность которого строится двумя существами, принадлежащими к разным мирам, иногда совпадающими только в пространстве и времени. Эти «семейные» размышления оформляются в жанре комедии, как «Невольницы», или в семейных сценах, как в пьесе «Не от мира сего», при

этом оба жанра, как бы не претендующие на глубину, в разной мере и форме воссоздают модель брака как модель мира, его устройства и функционирования.

Комедия «Невольницы» (1881) интересна сочетанием быта семейной жизни и его, опыта, осмыслением, при этом идеологом выступает молодая женщина, Софья Сергеевна Коблова, собственно и создающая женскую модель мира. Сразу отмечу особый ракурс, отличающий выбранные пьесы: список «лиц» в комедии «Невольницы» включает две супружеские пары, разрушающие симметрию одинокого молодого служащего, и пары слуг, что как будто предполагает тот конфликт, который намечает слуга Мирон: «Старый человек понимает, что молодая его любить, как следует, не может; ну, и должен он всякий час ее во всем подозревать; и обязан он, коли он муж настоящий, за каждым ее шагом, за каждым взглядом наблюдать, нет ли какой в чем фальши. А ведь это новая забота, ее прежде не было. А вы сами знаете: не лета человека старят, а заботы»¹. Но реализованный сюжет направляет заглавие, выдвигающее на первый план не субъект, а понятие, переводящее частный случай в сферу закономерности. Кроме того, именно первое явление, выполняющее функцию пролога, закладывает основной принцип поэтики этой комедии: вербализованный слугой сюжет формулирует ожидаемый вариант, как он представлен в классической комедии и воспринят массовым сознанием, – в этой комедии Островского сюжет развивается вразрез с традиционной и ожидаемой логикой. Стыров не только не следит за молодой женой, но, доверяя ей полностью, поручает на время своего отсутствия Мулину, предлагая своему служащему скрасить одиночество молодой жены. И дальнейшее развитие сюжета строится на разрушении тех ходов, которые уже были драматургом использованы ранее: предполагаемое ухаживание молодого человека за женой в отсутствии уехавшего мужа, ставшее сюжетом «Грозы», инверсируется – здесь Евлалия, влюбленная в Мулина, пытается обольстить молодого человека, влюбленного в деньги, и предполагаемая измена фактически не происходит. События, не способные

в новых эстетических условиях передать драматизм жизни, уступают место иной системе. Движущим импульсом сюжета становится формулирование жизненных позиций мужчин и женщин – возникает своего рода *диалогический конфликт*, т.е. столкновение не интересов, но идей. Расхождение между «сценарием» и его реализацией формирует новую поэтику Островского.

В связи с этой новой задачей происходит перегруппировка героев на мужскую и женскую партии, при этом идеологами выступает более молодая чета – Никита Абрамыч и Софья Сергеевна Кобловы. Основы гендерных ролей в семье формулирует Коблов: «Муж – глава, хозяин; а жена должна любить и бояться мужа. Любить – это надо предоставить жене; как ей угодно, насильно мил не будешь; а заставить бояться – уж это дело мужа, и этой обязанностью он пренебрегать никак не должен» (160).

Вторая супружеская пара, Евдоким Егорыч Стыров и его жена Евлалия Андреевна, образует крупный план сюжета: завязкой становится исповедь Стырова, развитие сюжета определяют любовные порывы Евлалии, обусловленные этим странным для драматургии Островского браком: «бедная невеста» стала, наконец, женой богатого человека. Желанный для богача Стырова и вынужденный для Евлалии брак стал несчастьем для жены и проблемой для мужа. Евлалия привлекла будущего мужа своей необычностью: «В ней было что-то, чего я не встречал в других девушках; а я их видал-таки довольно на своем веку. Быстрые перемены в лице – то оно как будто завянет, то вдруг оживится и осветится; порывистые движения, короткое, судорожное пожатие руки при встрече; прямая речь, без всякого жеманства, и почти детская откровенность. Все это вместе было довольно привлекательно. Но ведь не влюбился же я – в мои годы этого не бывает, – просто захотел приобрести ее, как редкость. И упрекаю теперь себя за это, как за поступок неосторожный»². Стыров сожалеет о содеянном, потому что не знает, как такую «редкость» адаптировать к жизни, исключая откровенность и непосредственность, но при этом чувствует, что и жить без нее будет ему уже трудно.

Более молодой Коблов выступает идеологом мускулиной модели, основу которой составляет взгляд на брак как на «коммерческое предприятие»: «А зачем это вам входить в ее положение? <...> Начнете входить в положение жены, так можете приобрести дурную привычку входить в чужое положение вообще. Если последовательно идти по этому пути, так можно дойти до юродства. Там сырые да убогие, несчастные да угнетенные; придешь, пожалуй, к заключению, что надо имение раздать нищим, а самому с цветочком бегать босиком по морозу» (160). Таким образом, мужская поведенческая модель строится на типовом поведении, обусловленном его «делом», которое, получается, первично – оно определяет и отношение мужчины к миру вообще, и к своему приватному миру. Таким образом, главный критерий хорошей жены – адаптация к деловой жизни мужа.

Женская поведенческая модель строится с учетом мужской версии, мужского взгляда на женщин вообще, своих жен – частности, ее формулирует Софья: «Они считают нас малодушными, ветреными, а главное, хитрыми и лживыми. Ведь их не разубедишь; так зачем же нам быть лучше того, что они о нас думают. Они считают нас хитрыми, и надо быть хитрыми. Они считают нас лживыми – и надо лгать. Они только таких женщин и знают; им других и не нужно, только с такими они и умеют жить» (167). В женском мире, таким образом, залогом успешной карьеры становится театральность поведения, т.е. способность хорошо сыграть роль, навязанную мужчинами вообще, собственного мужем в частности. Таким образом, знание жизни в таком контексте равно знанию мужчин.

Итак, вначале излагается мужской взгляд на жизнь, затем – женский, а в явлении седьмом, в разговоре Коблова, Софьи и Евлампии, представлено мужское представление о женском понимании сущностных проблем, например, правды, и оно выражено недвусмысленно:

К о б л о в. Правду можно говорить иногда только приятильницам, и то с большой осторожностью; а мужьям никогда.

С о ф ь я. А вы женам разве говорите правду?

К о б л о в. Ну, это другое дело: нашу правду вам незачем и знать. С вас довольно и того, что вы находим нужным сказать вам; вот вам и правда, и другой никакой для вас нет. Е в л а л и я. Мне кажется, вы на жену смотрите, как на невольницу.

К о б л о в. А что ж такое, хоть бы и так? Слово-то, что ли страшно? Вы думаете, я испугаюсь. Нет, я не пуглив. По мне, невольница все-таки лучше, чем вольница (169).

Так возникает не только интерпретация заглавного образа, но и значимый контекст, расширяющий смысловое поле образа, в том числе благодаря открытому введению оппозиционного понятия *невольница* – *вольница*, оппозиция тем более любопытная, что в первом случае подразумевается героиня, а во втором – понятие, но из контекста ясно, что и в данном случае это понятие относится к женщине, отличающейся *вольным* поведением. Контекст еще более усложняется благодаря тому, что оппозиция воли/неволи связана не с понятием «свобода» а с понятием «правда». Отношения строятся на недоговоренности со стороны мужчин и утаивании со стороны женщин, т.е. отсутствие свободы и доверия в общении делают и мужчин, и женщин «невольниками» неправды, что, в свою очередь, как бы снимает или хотя бы редуцирует оппозицию мужчина/женщина.

«Правда» Евлалии – в ее любви к Мулину, ради которого она вышла замуж за нелюбимого. Жертва странная, но принесенная по собственной «воле» героини, рассчитывавшей на любовную отзывчивость своего любимого, но тот «невольник» своего положения, при этом его «неволя» зиждется на благодарности к человеку, который не только дал ему кров и работу, но и доверил ему все свои дела, в том числе и семейные. Мулин отказывает Евлалии: «Злоупотреблять доверием у нас считается уж не проступком, а преступлением; это бесчестно, грязно» (173). «Правда» Евлалии для Мулина – преступление; правда женщины – это любовь, а правда мужчины – это долг и дело.

Евлалия, воспитанная «вне мира сего», а потому не знающая ни жизни, ни мужчин, с одной стороны, обладает «горячим сердцем», как Параша, и способностью любить до самозабвения, как Катерина. Ее монолог о своей жизни и любви перекликается с последним монологом Катерины: «Что же он думает обо мне, за кого меня принимает? При его уме, при его благородстве такой поступок необъясним... <...> Значит, он меня не любит? Тогда зачем жить? <...> Нет, без него весь мир пустеет для меня. <...> Цели в жизни нет... жила для него... его нет... <...> Вот придет, что-то скажет?.. Что скажет?.. Еще какой-то луч надежды блеснет» (185). Для обеих героинь весь мир заключен в любимом, а жизнь – в страсти. Но при всей характерологической общности различие существенное, даже сущностное. Два монолога – две личности и, более того, два мирозерцания. Для Катерины переживаемая ею драма не в измене мужу, а в измене Богу, и подлинные ее метания – между Христом и Борисом, ставшим для экзальтированной героини божеством. Поэтому, даже будучи разделенной, любовь приносит ей больше страданий, чем радости, и доминантной лексемой, определяющей ее внутреннее состояние, становится лексема *грех*. Отпадение от Бога, нарушение Его заповеди и утрата Бориса почти неизбежно приводят героиню к смерти. Самоубийство окончательно проясняет природу этой «христианской трагедии».

В «Невольницах», как и в «Грозе», мы имеем аналогичную систему образов – страстная женщина, верный, но скучный муж и молодой человек. На фабульном уровне рокировки выглядят как откровенная игра с уже существующими сюжетами. Сюжет, естественно, зависит от жанровой аранжировки, но в данном случае ситуация осложняется тем, что героиня не укладывается в комедийное амплуа. Натура цельная, Евлалия способна на неординарные поступки: так, она согласилась выйти замуж за старика, узнав, что у него служит Мулин. Возможность постоянно видеть любимого стала достаточным основанием для согласия на венчание с другим; иначе говоря, брак для нее не цель, а средство – быть рядом со своим любимым. Евлалия

сознательно и целенаправленно идет к своей несправедливой страсти, нисколько не задумываясь о ее греховности. Ее религия – любовь, которая оправдывает в глазах женщины все, включая не только измену мужу, но и угрозы своему избраннику. Страсть настолько поглощает героиню, что она и мысли допустить не может, что ее чувство взаимно; столкнувшись с неожиданным сопротивлением Мулина, она, по сути, вынуждает его к признанию в любви, и в результате делает его своим «невольником», запрещая общение с другими женщинами. Воспитанная в «неволе», она сама ощущает себя свободной, но при этом отказывается в свободе своему избраннику. Отсылка к «Грозе» здесь особенно любопытна: требуя от Мулина полного отказа от всякого общения с другими женщинами, Евлалия грозит в противном случае покончить жизнь самоубийством.

Необычность Евлалии становится понятной на фоне Софьи, понявшей и принявшей законы мускулиного общества. Безусловно, комично выстраивается сцена, где две героини высказывают разные мнения о любви и о молодых людях, достойных ее, имея своим «предметом» одного и того же мужчину, но в разных образах: романтический – меркантильный, поэт – обыватель, влюбленный – принимающий любовь. Так, двоящийся облик Мулина есть, по сути, не столько образ возлюбленного, сколько проекция женских мечтаний.

Ощущение себя в контексте воли/неволи характерно для большинства героев, включая слуг. Так, начиная свою интригу против хозяйки, Марфа мотивирует свои действия просто: «Мы люди подневольные» (207), хотя по своей воле решила столкнуться со своими господами. Но в значении «жена как невольница мужа» это понятие, возникнув в словах Кюблова, частотным становится именно в женских партиях. Драматическую Софью «считала» так, как будто сняла ее с уст своей приятельницы. Искушенная и в супружеских отношениях, и в любовных, она пытается помочь Евлалии приспособиться к жизни: «Вы очень богаты, муж ваш человек очень добрый, ни в чем вам не отказывает: чего вам еще? Вам бы только жить да радоваться. Не налагайте на себя новых цепей, мы и так скованы. <...> Старайтесь

больше знать, тогда будете меньше воображать» (188). Но Евлалия «наложила ... цепи» не на себя, а на своего избранника, проявив на редкость деспотичную любовь. Но и себя она ощущает «вещью»: «Он купил меня как невольницу» (202), говоря о муже.

Интрига, запущенная Марфой, задумавшей убедить Стырова в том, что его молодая жена с любовником хотят отравить его, не сработала: Стыров поверил жене. Сцена объяснения супругов построена в той же логике обмана сюжетных ожиданий: Евлалия признается мужу в том, что любит другого. Как она говорит Стырову, «жила в неволе и опять в неволе живу» (213), и любовь стала своего рода порывом к свободе – и Стыров это понял. Евлалия решила уйти от мужа, променяв жизнь в богатой «неволе» на бедное существование гувернантки или сельской учительницы, но муж предложил ей щедрый дар – свободу, и благодарная Евлалия свободно выбирает «неволю». Сюжет, следовательно, развивается таким образом: неволя – несостоявшийся порыв к свободе-любви – неволя, принятая добровольно, как знак признания мужчине, понявшему, что «без свободы нет счастья для женщины» (216).

Уже героиня этой комедии представлена столь необычной, что она – своей непосредственностью и искренностью – производит впечатление женщины «не от мира сего», но «семейные сцены» 1885 года, выйдя под этим заглавием, акцентируют внимание на судьбе именно такой неординарной личности. Вообще пьеса «Не от мира сего» занимает особое положение: «По существу, скромные сцены из семейной жизни являются последним высказыванием великого писателя на тему соотношения реальной действительности с идеалом религиозной святости. В магистральном сюжете театра Островского они могут быть рассматриваемы как драматизированный эпилог всего творчества драматурга»³. И в композиционном плане, и в смысловом пьеса получает значение завершенности в воспринимавшем сознании в силу знания биографии драматурга. Но и без этого знания она предстает как последняя часть семейного «цикла».

Кроме того, именно эта пьеса, думается, в завершенном и совершенном виде представляет специфические особенности поэтики драматурга. «В силу обманчивой простоты сюжетов психология персонажей Островского кажется несложной <...> Тайна художественности “островских” персонажей заключается не в сложности психической жизни, а в ее цельности и простоте. И к пониманию ее структурного строения наиболее близко подводит не методологический принцип *психологизма*, а христианская идея различения *внутреннего* и *внешнего* человека. *Внутренний* человек – это вместилище подлинного “я” личности. Душа человека таит в своей глубине нечто сокровенное – святыню, к которой прилепляется и его сердце. В этой кровной связанности человеческого сердца со святыней души сказывается и весь человек в своей истинной человеческой сущности – *сокровенный сердца человек* (I Петр. 3:4). *Внешний* человек – это эмпирия человеческой души, неразрывно связанная с бытом, нравами, обычаями, обрядностью, состоянием умов окружающей среды и в значительной степени обусловленная ими. Это социальная приспособленность личности к миру и людям: ее самокорректировка в соответствии с требованиями действительной жизни»⁴. Героиня, которая «не от мира сего», и есть «внутренний человек».

Ксения Васильевна, жена «важного господина», психологически резко отличается от Евлалии: героиня комедии импульсивна, своенравна, решительна – Ксения может быть определена одним словом, ею же самой и озвученным – «кроткая». Обе героини воспитывались изолированно от общества, поэтому замужество, повлекшее за собой общественные инициации, стало не только проблемой интимной, внутренней, но и внешней – проблемой адаптации к среде незнакомой, а подчас чужой и чуждой.

Психологическая разность оттеняет сущностную для модели Островского близость: обе героини главным в жизни считают любовь. Любопытно, что в речи Евлалии ни разу не упоминается грех – более того, в ее размышлениях нет ни намека на осознание несправедности ее любви. Если

Катерина мечется между Христом и Борисом, то Евлалия не поминает Бога, считая, что глубина ее чувства если не освящает, то, по крайней мере, оправдывает любое ее деяние. Таким образом, религией для Евлалии становится любовь, но не в христианском понимании («Бог есть любовь»), а в мирском, женском – «любовь есть бог».

История Ксении представляет еще один вариант судьбы женщины «не от мира сего». Завязка пьесы близка к завязке «Невольниц», почти дословно повторяя слова Стырова: «Вся моя беда, – говорит Кочуев, – в том, что я женился на очень добродетельной девушке. Это была большая ошибка. На таких девушек надо любоваться издали, а в жены они нам не годятся» (457). Парадокс в том, что источником семейной драмы становится не зло, а добро, которое оказывается несовместимым с жизнью. Уточняет механизм интриги Елохов: «Только одна Ксения Васильевна, женщина с большими средствами, с капиталом, о живом не думает, живет как птица, потому что не от мира сего. <...> И вот уж на ее капитал два претендента: муж да Барбарисов. Как-то они ее разделят, бедную? Где дело о деньгах идет, там людей не жалеют» (466). Таким образом, героиня оказывается между двумя алчущими ее денег персонажами, при этом муж делает ставку на любовь, а Барбарисов – на смерть, подаваемую как «правда».

И для Ксении, как для Евлалии, «любовь есть высшее благо <...> Ведь это цель нашей жизни, венец всех желаний, торжество!» (469). Любовь здесь предстает как религия – вот почему в этой пьесе она становится предметом постоянных разговоров. Прямо предложение обсудить проблемы веры исходят от Елохова, который, выслушивая жалобы Барбарисова на расточительства будущей тещи, спрашивает жениха, какой религии тот придерживается. Любопытно его заявление, что он – «блаженный; у меня – что на уме, то и на языке» (479). А на языке у него – коммерческая религия, где любой грех может быть оценен в прямом смысле. Капитолина, незамужняя сестра Ксении, вторит своему жениху, волнуясь за сохранность ее приданого, т.е. за свое

благополучие, но говорят они не о жизни, как Кочуев, а о близкой смерти Ксении, которая якобы неизбежна. Родные Ксении начинают обсуждать ее завещание, заранее приговаривая героиню к ранней смерти. И развязка так четко подготовлена Барбарисовым, что смерть Ксении можно без преувеличения назвать убийством – из корыстных соображений.

Сама Ксения, после долгой разлуки, замечает, что сестра «какая-то корыстолюбивая стала» (487), так что и не узнать ее. Родня Ксении озабочена ее завещанием больше, чем здоровьем; более того, смерть ее уже как бы решена – и мамаша заявила, что не позволит написать ей завещания – ответ Ксении знаменателен: «Хоть грех, а уж в этом деле я маменьку не послушаюсь» (487). Любовь к мужу сильнее, чем дочерняя покорность, тем более что ее религиозная маменька почитает своей «священной обязанностью» развести дочь с мужем.

Мощный христианский фон в этой пьесе – старообрядческие нравы семьи Снафидиных, «суровые добродетели» Ксении – естественным образом актуализирует понятие *греха*, которое трактуется героями по-разному. О своеобразном понимании греха Барбарисовым уже говорилось; еще более радикально выглядит мечта матери Ксении: «Чтобы она умерла еще в отрочестве, девицей. Тогда бы уж туда прямо во всей своей младенческой непорочности» (485). Эта «любовь до гроба» неожиданным образом реализуется в сюжете, который разворачивается в двух временных планах – недавнем прошлом, когда Ксения, оскорбленная безнравственностью мужа, покидает его для поправления здоровья и после лечения уже не возвращается к нему. Вернуть жену Кочуеву удалось только после того, как он раскался и начал добродетельную жизнь. Ксении он рисует их прекрасное будущее: живут не только в полном согласии, но в единомыслии, всюду вместе, т.е. именно так, как мечтала Ксения. Рисуя счастливое будущее, Кочуев вновь завоевывает свою жену и возвращает себе утраченное было благополучие. Иначе говоря, сюжетное настоящее не имеет значения – значение имеет только будущее. Для Ксении это – либо рай на земле, либо смерть.

В этих семейных сценах за бытовыми проблемами вновь отчетливо проступает диалогический конфликт, в частности, самым обсуждаемым оказываются вопросы религии и брака, и в сознании героев эти вопросы связываются напрямую. Явление восьмое целиком посвящено анализу брака – каков он есть и каким он видится в идеале. Данность: существуя под одной крышей, супруги живут в разных мирах: «Они живут вместе, а думают врозь; у них вкусы, привычки, образ мыслей, даже образ жизни – все разное» (489). Кочуев предлагает Ксении союз двух людей, живущих общими интересами – неслучайно возникает параллель с Филимоном и Бавкидой. Муругов, «страшный человек» для Ксении, добавляет еще сравнение с гоголевскими старосветскими помещиками, но ни Кочуев, ни Елохов не принимают («Этим сравнением <...> можно и обидеться», «Те ели очень жирно и много», и у них нервы были крепки», 497) – они видят в браке прежде всего духовный союз.

Страстный монолог против несправедливой жизни, калечащей не только жен, но и мужей, своей кульминацией имеет прямой перевод инвективы в религиозный план: «Мы забываем дни поста и молитвы» (490). Апофеоз – признание духовного превосходства Ксении над ним и, в связи с этим, возложение на нее бремени управления их семьей. Гендерная инверсия пугает Ксению: «Это нехорошо; жена не должна приказывать мужу; в этом есть что-то холодное... женщина должна любить, подчиняться; вот в чем наше счастье. Ты будешь главой!» (490). Объяснение это оказалось столь важно для Ксении, что оно «оживило» ее – определение тем более важное, что информация, ставящее под сомнение все прожекты Кочуева, убьет ее.

Эти страстные гимении умиляют Ксению, а должны были бы насторожить: если Ксения – «не от мира сего», то Кочуев – «как все», и его неожиданные речи есть своего рода речевая маска, ведь брак подчас вынуждает к мене гендерных ролей. В этих сценах «маскарада» много, но наиболее значимыми – в этом контексте – оказываются два образа, Кочуев и Барбарисов.

Кочуев – предмет постоянных обсуждений Барбарисова и компании. Ксения заметила, как изменилась ее сестра, а Хиония говорит Барбарисову, насколько Кочуев изменил кроткую скромную женщину, добавив при этом: «Точно он ее приворожил чем. А ведь это бывает. <...> Только чтоб против женщины такое слово знать, надо много греха на душу принять: проклясть надо всего себя в трисподнюю» (492). Но главный «грех» Кочуева – в политике «краденых лозунгов», что объединяет двух искателей богатства Ксении. Барбарисов, следуя женской модели, старается вести себя угодным будущей теще образом. Кочуев старается и «умеет попасть в тон» (493) своей жене – это замечает не только недоброжелательно к нему настроенный Барбарисов, но и любящая его жена.

Идеальной модели брака, нарисованной Кочуевым в полном соответствии с мечтаниями его жены, противостоит взгляд на брак Муругова, отражающий не столько его личную позицию, сколько позицию его общества: «Семейные обязанности – это личное дело каждого человека, который должен их знать про себя, и они нисколько не должны мешать ни службе, ни отношениям к обществу» (496). Герой этот, на первый взгляд «предводитель хора», оказывается ключевой фигурой и в композиционном, и в смысловом планах. Муругов начинает эти сцены приглашением Кочуева на пикник и подготавливает развязку, вновь призывая того же Кочуева к исполнению общественных обязанностей. Он разрушает все, о чем мечтали супруги Кочуевы, и Ксения понимает, что все эти прекрасные планы – мираж: «Какое холодное, безжалостное презрение к женским чувствам, к женскому сердцу! И муж не заступился за меня. Значит, он разделяет мнение Муругова... Значит, он меня только словами утешает, обманывает. Нет, нам, кротким и не знающим жизни женщинам, жить нельзя на свете, и не надо... <...> Вот муж мой... Я знаю, что он меня любит, но положиться на него я не могу... Он не говорит мне правды, он говорит только то, что мне приятно, старается попасть в мой тон, утешает меня... утешает и обманывает»

(499). Ксения прозрела, и, как это и происходит в классической трагедии, не вынесла открывшихся ей страшных истин бытия.

Пройдя сложный сюжетный путь – любовь, разочарование, обольщение, искушение семейной властью и новое разочарование, она остается «кроткой», приняв свою судьбу («нам... жить нельзя на свете»), она прощает своего мужа, и ее последние слова, обращенные к тому, кто стал причиной ее смерти, это слова любви и прощения. Но «кроткая» жена, мечтающая о любви и согласии в браке, оказывается несоместимой с жизнью – она, действительно, «не от мира сего».

Третий вариант, который условно можно назвать «невольницы» «не от мира сего», представлен в комедии «Таланты и поклонники» (1882). На первый взгляд, эта комедия далека от проблем семьи, столь волнующей драматурга в эти годы, но мотив театра, сменивший религию, разрабатывается, тем не менее, вновь в связи с браком. Театральная жизнь, занимающая весь передний сюжетный план, определяется бенефисами, обычными театральными интригами, ангажементом и т.д. Традиционная женская пара, Смелская и Негина, создана в характерной для Островского логике – искушенная и наивная, но противостояния, как, например, в «Грозе» или хотя бы в «Невольницах», нет: они приятельницы, Нина сочувствует своей бедной подруге и по мере возможности помогает ей дружескими советами. Иначе говоря, полярность типов редуцирована, драматизм же ситуации углубляется активными попытками Негиной совместить свои представления о счастье с общепринятыми представлениями о достойной жизни честной женщины.

Театральный контекст обуславливает специфическое решение удачного брака через его суррогат – таковы предложения Бакина и Дулебова. Первый является прародителем брачного договора («Я вот таков, как вы меня видите, предлагаю вам то-то и то-то; угодно вам любить меня?», 232), второй – свободного союза. «Важный барин» предлагает Негиной стать его содержанкой – «дело самое обыкновенное» (239). Отказываясь от «обыкновенного дела»,

Негина позиционирует себя как «необыкновенную» девушку, мотивируя свой отказ не грехом, а порядочностью: «... желаю быть честной» (239).

Понятие греха возникает в основном на уровне фразеологических оборотов, не обремененных смысловыми обертонами, и только однажды это понятие возникает вне машинальной артикуляции, но и в этом контексте оно приобретает необычное значение, важное, тем не менее, именно для этой комедии. На вопрос Мелузова, какие же грехи у Великатова, богатый помещик отвечает: «Тяжкие. Практические соображения, материальные расчеты – вот наши грехи. Постоянно вращаешься в сфере возможного, достижимого; ну, душа-то и мельчает, уж высоких, благородных замыслов и не приходит в голову» (245). Предложение, сделанное Негиной, в этом контексте может восприниматься как своего рода искупление грехов – через приобщение к искусству, не «практическому» и далекому от материальных расчетов.

Мелузов в определенном смысле антипод Великатова: если последний занимает позицию «поклонника», вначале просто театрального, то Мелузов – учитель и по образованию, и по образу жизни, не случайно Негина говорит о нем: «Это мой жених, мой учитель», ставя тем самым знак равенства между двумя понятиями и невольно раскрывая чувство, которое питает к жениху, и это не любовь, необходимая для настоящего союза. Интересно сопоставление двух высказываний, посвященных представлению героев о желанном браке. Кочуев говорит о понимании и согласии, о радости общения и духовности любви; Мелузов – о «честной трудовой жизни», о том «как надо чувствовать, говорить и поступать» (247), и категория долженствования вместо наслаждения весьма ответственна: идея поглощает не только его разум, но и душу, не оставляя места для радости жизни. Слова Кочуева делают его жену счастливой, а речи Мелузова пугают Негину – не случайно она отказывается от предложения, которое требует безрадостного героизма, и выбирает наслаждение играть героиню на сцене, даже если это и не принесет ей богатства.

Итак, служению идее она предпочитает служение театру, образ которого возрождает и сталкивает две комедии – «Невольницы» и «Таланты и поклонники». Исполнение роли хорошей жены, обеспечивающее комфортную жизнь, требует от женщины некоторой театральности поведения, но вытекающая из этого ложь не равна той воображаемой жизни, которую создает актриса: в первом случае в основе поведения – фальшь, во втором – силу образу придает искренность игры, делая театральность и театр оппозиционными понятиями. Именно для разведения этих понятий Негина наделена искренностью и непосредственностью, «честностью» и бескомпромиссностью. Игра на сцене – это искусство, игра в жизни – это ложь.

На этом метауровне сталкиваются и усложняются понятия *воли* и *неволи*: сюжет «Невольниц» развивается в движении от *воли* к *неволе*, выбранной добровольно, понимаемой как признание общепринятых правил общежития в браке. Парадоксально, но свободное мышление и независимые поступки отмечают образ героя, который казался «как все», а оказался сильной и по-настоящему свободной личностью – это муж, дарующий жене свободу вразрез с гендерными традициями.

Значительно усложняются и образ, и ситуация, когда сюжет определяет судьба человека театра. Актриса – тоже своего рода женщина «не от мира сего», но не в том смысле, который определял семейные сцены 1885 года. Если Ксения – «кроткая», то Негина – «талантливая», и поэтому она не готова к размеренным будням и не приспособлена к обычной жизни. Талант обязывает к служению, и актриса *не вольна* в выборе своих жизненных путей – она должна исполнить свое судьбой данное предназначение, она *невольница*, но эта несвобода высшего порядка. Таким образом, возникает оппозиция внутри одного понятия: есть неизбежность, идущая от обстоятельств и от границ выбора, а есть неизбежность как необходимость, определяемая самой природой. «Правда» в том, что «вольница» возможна, если женщина следует «неволе» своего таланта, своего призвания.

Таким образом, оппозиции, выстраивающая сюжет отдельной пьесы, меняются, вступая в иные бинарные отношения, когда пьеса попадает в контекст творчества драматурга, особенно в невольно сложившийся цикл пьес не только одного периода, но и одной темы, и тогда каждая пьеса по отдельности начинает открывать новые смыслы.

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Невольницы // А.Н. Островский. Собрание сочинений: В 10 тт. Т. 8. М., 1960. С. 157. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

² Там же. С. 159–160.

³ *Шалимова Н.А.* Человек в художественном мире А.Н. Островского. Ярославль, 2007. С. 172.

⁴ Там же. С. 45–46.

Н.К. ИЛЬИНА

Метрика и ритмика
«Записок
замоскворецкого жителя»
А.Н. Островского

Ритм литературного произведения – это мерное чередование однотипных элементов художественного текста¹. Различают метрические и неметрические признаки ритма, которые входят в понятие мелодики речи². Метрические признаки ритма составляют его «скелет», что отражено в метрических схемах (количество и порядок ударных и безударных слогов). Под мелодикой речи понимают систему интонаций, т. е. систему повышений и понижений голоса в рамках предложений и групп предложений³. Кроме повышений и каденций, выделяют также ровный тон⁴. С.В. Кодзасов⁵ называет их инклинациями, деклинациями и ровными тональными акцентами в разных интервалах и регистрах. Интонация

представляет собой сложное явление, которое включает, кроме тональных, несколько акустических компонентов (тембр голоса, его интенсивность или силу звучания, паузу и логическое ударение, а также темп речи). Поскольку нас интересует авторская речь, художественно оформленная в тексте прозаического произведения, то мы будем учитывать лишь те аспекты ритма, которые подвластны автору и которые он передает читателю, то есть метрические и интонационные.

«Записки замоскворецкого жителя» – одно из самых ранних произведений А.Н. Островского, напечатанное в 1847 году в трех номерах «Московского городского листка»⁶. В этом первом опыте создания литературного произведения будущий драматург обратился к знакомому ему материалу – жизни мещанства и купечества московского Замоскворечья. Детство и часть юности А.Н. Островского прошли в центре Замоскворечья, и он хорошо знал как нравы жителей этой части Москвы, так и их речь.

В якобы найденной Островским рукописи «Записок замоскворецкого жителя» на первый план выступает именно колоритная русская речь, «звучащая» естественно, потому что все фразы, словечки и интонации чуткое ухо прирожденного драматурга уловило в привычной им языковой среде. Если в «Записках» и есть элемент стилизации, то это авторские слова вступления, где Островский принимает официальный тон и обращается к читателям: «Милостивые государи и государыни!» Слово к читателям выдержано в уважительно-доверительном тоне, но автору не всегда удается сдержать иронию и остаться нейтральным.

Тон его общения с читателем резко меняется, когда он переходит к характеристике главного героя «Записок» – Ивана Ерофеевича. Эта часть очерка, предваряющая текст рукописи, обращена к герою, полна сочувствия к нему и сожалений по поводу его неудавшейся жизни. По ритмическим характеристикам часть, озаглавленная «Иван Ерофеич», близка к «Рассказу Ивана Яковлевича», то есть тексту рукописи, автор которой остался неизвестным. Завершаются «Записки» кратким примечанием «нашедшего»

рукопись Островского, который сообщает недостающие сведения, никак не относящиеся к судьбе Ивана Ерофеевича. Вероятно, примечание призвано было предварить дальнейшие рассказы о Замоскворечье и его обитателях, которые так и не последовали.

«Записки замоскворецкого жителя», таким образом, остались единственным недраматическим произведением А.Н. Островского, которое было напечатано при его жизни. Он ищет себя в творчестве и уже на этом этапе, создавая произведение повествовательного жанра, стремится воспроизвести диалоги персонажей, которые помогают ему лучше обрисовать их характеры. Разговорная интонация присуща как высказываниям самих героев, так и собственно рассказу о них.

Исследователи⁷ давно подметили, насколько ритмически разнообразна человеческая речь, как в метрическом, так и в интонационном плане. При непринужденном общении, следуя биологическим ритмам, человек инстинктивно выбирает более ритмичные схемы для выражения своей мысли, чем в официальной или письменной речи. Анализ метрической стороны «Записок» подтвердил это наблюдение: количество слогов так называемых «случайных метров»⁸ составляет 68,9% от общего количества слогов произведения (см. таблицу 1).

Таблица 1

Обобщенные статистические данные
по «Запискам замоскворецкого жителя» (1847)

«Случайные метры»	ЯМБ	ХОРЕЙ	Всего 2-сл.	ДАК	АМФ	АН	Всего 3-сл.	Всего
Кол-во слогов	1636	2311	3947	1018	854	620	2492	6439
	25,4%	35,9%	61,3%	15,8%	13,3%	9,6%	38,7%	
Всего слогов в тексте								9341
Степень метризации текста «Записок» 68,9%								

Из таблицы следует, что при всем разнообразии используемых размеров, наиболее часто встречаются хорей, особенно четырехстопные (30,5% всех хореических цепочек), которым Островский будет отдавать предпочтение и в пьесах. Возможно, Островский просто следовал системе русского языка, в ритмическом словаре которого хорей отличается наибольшей «емкостью»⁹.

С помощью компьютерного моделирования В. С. Баевский предпринял попытку составить ритмический словарь русского языка для силлабо-тонических метров и получил вероятностную модель силлабо-тоники: «Модель силлабо-тоники с известным приближением показывает, насколько велика лексическая «емкость» каждого размера в сравнении с другими. Так, из нее мы можем заключить, что четырехстопный хорей в 4 раза «легче», «естественнее» для языка, чем трехстопный анапест, что слова русского языка с присутствием им слоговым составом и расположением ударений гораздо легче выстраиваются в цепочки четырехстопного хорей, чем трехстопного анапеста»¹⁰.

Таблица 2

Размеры	%
Х4	34,1
Я4	24,8
Да3	17,1
Ам3	15,6
Ан3	8,4

Как видим, результаты таблицы 1 и 2 очень близки. Через двадцать четыре года после «Записок» Островский напишет комедию «Не все коту масленица», действие которой также происходит в Замоскворечье. Речь персонажей комедии отличается высокой степенью метризации, и результаты анализа «случайных метров» в комедии сопоставимы с результатами в таблице 1 (см. таблицу 3).

Таблица 3

Обобщенные статистические данные
по пьесе «Не все коту масленица» (1871)

«Случайные метры»	ЯМБ	ХОРЕЙ	Всего 2-сл.	ДАК	АМФ	АН	Всего 3-сл.	Всего
Кол-во слогов	2540	5666	8206	2073	1713	1446	5232	13438
	19%	42%	61%	15%	13%	11%	39%	
Всего слогов в пьесе								21249
Степень метризации пьесы 67,7%								

Устойчивое превалирование хорея над ямбами в метризованных отрезках пьесы, а также тенденция к ритмической индивидуализации речи персонажей сохраняются. Неизвестный автор «Записок о Замоскворечье» передает ритм повествовательной манеры Ивана Яковлевича, а Островский играет роль стороннего лица, скрывающегося за официальной маской, и ритм его речи иной. Обращение к читателю – наименее метризованная часть «Записок» (только 60,6%), а метрические показатели «Рассказа Ивана Яковлевича» равны 70,8%. В пьесе «Не все коту масленица» пять персонажей из шести обладают яркой речью, выдающей жителей Замоскворечья, но метрические характеристики речи у всех разные. Наиболее высокая метризация речи у замоскворецкого самодура Ахова (69%) и его племянника Ипполита (67%), хотя с лексической и синтаксической стороны его реплики неуклюжи и комичны, чуть менее метризована речь ключницы Феоны (65%). Всем шестерым персонажам присущи общие ритменные интонации.

Интонационное своеобразие речи рассказчиков «Записок» можно проследить, применив методику определения ритма прозы, разработанную Н.В. Черемисиной¹¹. Для этого текст делится на синтагмы (колоны), которые являются главными ритмическими единицами. Синтагмы состоят из фонетических слов (значимого ударного слова

с подчиненными ему служебными словами), которые выстраиваются в ритмические фигуры. Ударные слоги в ритмических фигурах обозначаются цифрами. Показатель степени каждого фонетического слова в ритмических фигурах обозначает количество заударных слогов, вместе они составляют ритмическую схему синтагмы. И цифры ритмических фигур, и цифры схем показывают, насколько ритмичен текст, например: «*Правда в пословице-то говорится, / что человек предполагает, / а Бог располагает*» ($1^1 2^3 3^1 / 4^0 4^1 / 2^0 4^1$). В приведенном примере нарастающая ритмическая фигура (НАР) в первой синтагме сменяется акцентно-равномерной (АР) во второй и вновь нарастающей ритмической фигурой в третьей синтагме. Ритмическая схема первой синтагмы обладает симметричным строением, это ритмическая схема «рамочного акцентного ряда» (РАР). Ритмические схемы корректируют ритмические фигуры в случае «слома» последних, то есть если ритмическая фигура построена «неправильно»: «*И все это / редко возвращалось хозяевам*» ($2^0 1^1 / 1^1 3^1 2^2$).

Правильная ритмическая фигура (убывающая, нарастающая или ровная) сигнализирует о ритмичности синтагмы, а нарастающий, убывающий или ровный ряд в ритмической схеме подтверждает ее ритмичность: «*Уж мне и жаль было старуху-то*» ($2^0 2^2 2^2$). Если же схема неправильная, а ритмическая фигура либо нарастающая, либо убывающая (УАР), либо акцентно-равномерная, то есть правильная, то неправильность ритмической схемы все же менее заметна за счет нечеткости произнесения заударных слогов: «*Домик ее был завален / и заставлен вещами всякого рода*» ($1^1 2^0 3^1 / 3^1 2^1 1^1 1^1$).

По мнению Н.В. Черемисиной¹², фразировка текста задана автором, и ритмические фигуры организуют ритм прозы. Мелодика речи также зависит от использования ритмических фигур того или иного типа. Так, часто восходящей мелодике соответствует нарастающая ритмическая фигура, нисходящей – убывающая, акцентно-равномерной – однотон или волнообразный однотон.

Пример: «*А лучше я выпишу / целиком из рукописи, / что рассказывал о тебе / сослуживец твой, Иван Яковлич*» (22/32/123/3121).

Средний показатель неправильных ритмических фигур в художественной прозе, выявленный исследовательницей, – 18%, частотность неправильных ритмических схем в среднем равна 19 – 20 %.

В «Записках замоскворецкого жителя» подвергнуто анализу 747 синтагм. Синтагм с убывающим акцентным рядом оказалось больше – 218, с нарастающим – 167, в ровный акцентный ряд выстроились 96 синтагм. 126 синтагм (17%) обладают неправильным строением ритмических фигур. 58 ритмических фигур можно отнести к «рамочному акцентному ряду», 6 из них имеют сложную симметричную конфигурацию: «*о проступке его / давно позабыли бы за Москвой-рекой*» (32/2332). 86 фигур выровнены по ритмическим схемам, причем 18 схем оказались симметричными по строению (11 с простой и 7 со сложной конфигурацией), их также можно отнести к «рамочному акцентному ряду»: «*Иван Ерофеич остался круглым сиrotой*» ($2^0 3^1 2^1 1^1 3^0$). Остается 40 абсолютно неправильных синтагм. Это составляет 5,4% всех проанализированных синтагм. Следовательно, можно сказать, что текст «Записок замоскворецкого жителя» отличается высокой ритмичностью: в частях, взятых для анализа, 94,6% ритмически правильных фигур и схем.

Исследуя ритм повести А.П. Чехова «Степь», Т.А. Мамедова убедилась в том, что «определяющую роль в ритмомелодической организации текста выполняет отбор и расположение слов. Именно порядок слов определяет членение предложений на синтагмы»¹³. Текст «Записок» свидетельствует о том, что прямому порядку слов Островский предпочитает инверсию, что типично для устной речи и сказа. Говорящий старается сразу, в начале высказывания, сообщить важную информацию, то есть рема высказывания в разговорной речи находится в начале предложения¹⁴. Вот почему ритмомелодический рисунок очерка далек от

ровного повествования чеховской прозы. В нем, напротив, затейливо переплетаются разные формы интонирования, что делает рассказ эмоциональным, приближенным к разговорной речи, к доверительной беседе автора с читателем.

Для повествовательной манеры «Записок» типичны двусловные и трехсловные синтагмы, их в тексте соответственно 240 и 278. Довольно много четырехсловных синтагм (131). Есть даже пятисловные (19 синтагм) и шестисловные (4), что свидетельствует о сказовой манере повествования: «*Бывало, сидит в своей каморке за делом, / и ни за что его не вытащишь оттуда*» (22222/4222). Однословных синтагм относительно немного – 74. Среди абсолютно неправильных фигур только 5 трехсловных, остальные синтагмы многословные.

Вывод: Уже на раннем этапе творчества А.Н. Островский находит тот ритм, которому остается верен и в дальнейшем. Основу этого ритма составляет устная разговорная речь, художественно преобразованная под пером мастера. Драматургу свойственно слышать ритм звучащей речи, который сохраняется и при ее воссоздании художественными средствами. Метрическая равномерность и интонационное разнообразие даже без учета особенностей тембра, темпа и силы звучания голоса дают представление о красоте и разнообразии ритма русской речи, которой наделены герои А.Н. Островского.

Примечания

¹ Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под редакцией проф. Горкина А.П. М.: РОССПЭН, 2006.

² *Белякова Л.И., Дьякова Е.А.* Акустические характеристики устной речи // Белякова Л.И., Дьякова Е.А. Заикание. Учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности «Логопедия», М.: В. Секачев, 1998.

³ *Леонтьев А.А.* Ритм // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия: В 9 т. 1967. Т. 4. С. 751–753.

⁴ *Иванова-Лукьянова Г.Н.* Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека // Академические тетради. Вып. четырнадцатый. Тетрадь

седьмая. Бюллетень интеллектуальной собственности // <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/ivanova.html>

⁵ *Кодзасов С.В.* Исследования в области русской просодии. М.: Языки славянских культур, 2009.

⁶ *Островский А.Н.* Записки замоскворецкого жителя // Московский городской листок. 1847, №№ 119, 120, 121.

⁷ *Касевич В.Б., Шабельникова Е.М., Рыбин В.В.* Ударение и тон в языке и речевой деятельности. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С.100–101.

⁸ Под «случайными метрами» понимаются фрагменты прозаического текста, организованные по законам поэтической строки. См.: *Холшевников В.Е.* Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Холшевников В.Е. Стихovedение и поэтика. Л., 1991. С. 75–84. Минимальными метрическими эпизодами считаются четырехстопный ямб (Я4) и хорей (Х4) и трехстопный дактиль (Дак3), амфибрахий (Амф3) и анапест (Ан3).

⁹ *Баевский В.С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 135.

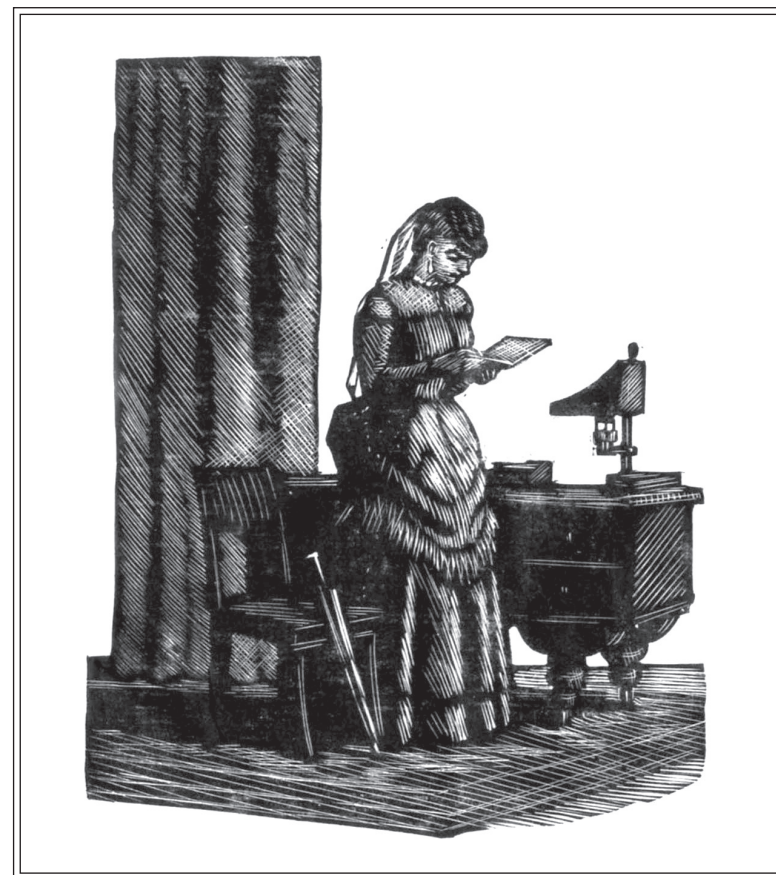
¹⁰ Там же. С. 134.

¹¹ *Черемисина Н.В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1989.

¹² *Черемисина Н.В.* Вопросы эстетики русской художественной речи. Киев, 1981.

¹³ *Мамедова Т.А.* Ритмомелодическая организация описаний природы в повести А.П. Чехова «Степь» // <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st017.shtml>

¹⁴ Русская разговорная речь / отв. ред. Е.А. Земская. М.: Издательство «Наука», 1973. С. 382.



ДРАМАТУРГИЯ ОСТРОВЕКОГО
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС



С.А. КИБАЛЬНИК

**А.Н. Островский и
Ф.М. Достоевский
(Еще раз о статье
М.М. Достоевского <?>
«ГРОЗА. Драма в пяти
действиях 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.

Как известно, статья «ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского», опубликованная в журнале «Светоч» на 1860 год за подписью «М. Достоевский»¹, – это «первое известное нам печатное выражение “почвеннических” убеждений братьев Достоевских, определивших этот период и получивших вскоре отражение во “Времени” и “Эпохе”»². Считается признанным то или иное участие Ф.М. Достоевского в написании этой статьи: «Статья о “Грозе” писалась М.М. Достоевским в марте–апреле 1860 г. (цензурное разрешение третьей книжки “Светоча” – 11 мая), в период тесного общения братьев Достоевских после длительной разлуки в 1849–1859 гг. Вскоре по приезде в Петербург в начале 1860 г. Достоевский несомненно прочел “Грозу” и, вероятно, тогда же (или еще раньше) видел ее на сцене. В тогдашних разговорах между собой братья, вероятно, горячо обсуждали драму Островского. Ф.М. Достоевский был, очевидно, также первым читателем статьи своего брата, а может быть (если принять версию о его намерении писать самому разбор “Грозы”), и ее вдохновителем<...> Возможно, что в отдельных местах своей статьи М.М. Достоевский воспользовался и прямыми советами и указаниями романиста (или последний помог ему их оформить и отредактировать)»³. Предпринимались и попытки доказать, что статья была написана самим Ф.М. Достоевским.

*Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 12-24-08000а/м.

Некоторые ценные соображения в пользу такого мнения приведены в статьях Б.В. Федоренко и Б.Н. Тихомирова, хотя первый полагал, что Достоевский видел московскую премьеру «Грозы» 16 ноября 1859 года⁴, а второй – петербургскую премьеру 2 декабря 1859 года⁵. Впрочем, сосредоточиваясь на доказательствах поездки Достоевского в Москву 11–17 ноября (а не 4–9 ноября 1859 года, как принято считать)⁶ или в Петербург в конце ноября – первых числах декабря 1859 года, исследователи несколько упускают из виду, что статья в «Светоче» представляет собой разбор не театрального спектакля, а текста пьесы с обширными выдержками из него: «Охотники до идей в произведениях искусства возрадуются при чтении новой драмы г. Островского»⁷.

Поскольку вся первая часть статьи посвящена предшествовавшим «Грозе» драматическим сочинениям Островского («Свои люди – сочтемся!», «Доходное место», «Воспитанница», «Бедность не порок», «Бедная невеста»), а также подробному разбору комедии «Не в свои сани не садись» и «народной драмы» «Не так живи, как хочется» с обширными выдержками из них, то это, скорее, отклик на выход из печати отдельного двухтомного издания «Сочинений А.Н. Островского»⁸ и на журнальную публикацию⁹, а также на театральное представление «Грозы». Недаром на последней странице статьи сказано: «Сочинения г. Островского изданы. Они перед вами. Читайте и увидите»¹⁰. Точнее было бы вообще называть ее не разбором «Грозы», а статьей о творчестве А.Н. Островского, написанной в связи с выходом двухтомного издания его «Сочинений» и публикацией, а также постановкой драмы «Гроза».

Что касается собственно представления «Грозы» на сцене, то о нем, впрочем, сказано лишь в двух местах: «Не нравится нам только предсмертный монолог Катерины. С ним едва ли совладела бы и не такая актриса, как г-жа Снеткова» (в «Светоче» «совладела бы»)¹¹. «Но говорит ли автор разбора о Снетковой именно как участнице премьерного показа пьесы?» – спрашивает Б.В. Федоренко. И сам же

резонно отвечает на этот вопрос: «Нет, конечно. Речь лишь о том, что актриса даже с еще большими, чем у Снетковой, данными “едва ли совладела бы” с предсмертным монологом героини»¹². Для того, чтобы написать эти строки, следовательно, достаточно было всего лишь знать, что именно Снеткова исполняла роль Катерины в Александринском театре.

Второе такое место – единственное, которое все исследователи понимают как «содержащееся в статье о “Грозе” утверждение, что автор ее присутствовал на первом представлении “Грозы” в Петербурге»¹³, – это слова: «Мы сами видели, как в первое представление зрители вокруг нас перелазывали между собою с явным недоумением, и многие из них вслух говорили, что это невозможно, что это дико и т.п.»¹⁴ Если статья все же написана Ф.М. Достоевским, а подписана «М. Достоевский» по соображениям дипломатического характера, то было более чем естественно включить в нее эту ссылку брата писателя на его собственные впечатления от посещения премьерного спектакля в Петербурге, о которых он, очевидно, рассказывал ему. Ссылка на впечатления от премьеры во второй части статьи доказывает, впрочем, лишь то, что М. Достоевский поделился ими с братом. При этом статья все же могла быть полностью написана Ф.М. Достоевским, причем даже, в значительной ее части, еще в тверской период его жизни (цензурное разрешение на выход «Сочинений А.Н. Островского» подписано 17 октября 1858 года).

Только с учетом авторства самого Ф.М. Достоевского находят объяснение слова из его Введения к «Ряду статей о русской литературе», написанного осенью 1860 года и опубликованного в № 1 журнала «Время» за 1861 год¹⁵: «Мы знаем его (Островского. – С.К.) место. Мы уже говорили не раз, что веруем в его новое слово и знаем, что он, как художник, угадал то, что нам снилось еще даже в эпоху демонических начал и самоуличений...»¹⁶ Поскольку это, как отмечает Б.Н. Тихомиров, «первое упоминание Достоевским имени Островского в печати», то напрашивается вывод, что имеется в виду «именно опубликованный в “Светоче”

разбор “Грозы”, где, в частности, читаем: “Островский действительно сказал новое слово”, «Это качество (всепримиримость. – Б.Т.), присущее русскому народу <...> составляет принадлежность славянского племени, весь залог его будущего развития: и это свойство русского человека <...> впервые выражено у нас в искусстве г. Островским, в чем и состоит вся сила его таланта, вся заслуга его перед русскою литературой. Это-то и есть новое слово, сказанное г. Островским»¹⁷. Правда, приведенные слова Ф.М. Достоевского из Введения к «Ряду статей о русской литературе» получают свое резонное объяснение и в том случае, если статья о сочинениях Островского в «Светоче» была написана не им самим, а лишь при его участии.

Примем во внимание еще два обстоятельства. Во-первых, целых три других публицистических текста, подписанных М.М. Достоевским, признаны бесспорно принадлежащими перу Федора Достоевского¹⁸. Во-вторых, накануне открытия собственного журнала братьев Достоевских писатель всячески подчеркивал редакторскую и авторскую деятельность брата, одновременно стараясь по вполне понятным причинам преуменьшить собственную. Как отмечал Б.В. Федоренко в своей оставшейся неопубликованной статье «Достоевский и журнал “Светоч”», «быть редактором Ф.М. Достоевскому было запрещено по причинам политическим. И задачей было, трудной, но выполнимой, заставить всех, круги литературные и возможных читателей-подписчиков, поверить редактору Достоевскому-старшему, Михаилу Михайловичу, когда-то публиковавшемуся и – автору произведений новых»¹⁹. «Причем задача эта была, по мысли Б.В. Федоренко, – излагал содержание этой, неопубликованной статьи Б.Н. Тихомиров, – особенно актуальной на этапе подготовительном, когда у братьев Достоевских уже возникла идея будущего журнала, редактором которого, однако, – по названной причине – потенциальным подписчикам мог быть представлен только М. Достоевский, уже давно оставивший изящную словесность и более известный в начале 1860-х годов не столько как писатель, литератор, сколько как табачный фабрикант»²⁰.

Таким образом, авторство или частичное участие Ф.М. Достоевского в написании статьи в «Светоче» проявляется в некоторой ее общности с последующими его отзывами о сочинениях драматурга и с его собственными произведениями. Все же окончательное решение вопроса о степени участия писателя в написании этой статьи – задача будущего исследования. В нашей работе ставится другой вопрос: о влиянии творчества А.Н. Островского на собственные произведения Достоевского 1860-х годов. Именно понятое особым, «достоевским» образом творчество Островского оказывается особенно близко собственным художественным исканиям писателя.

«По нашему мнению, г. Островский в своих сочинениях не славянофил и не западник, а просто художник, глубокий знаток русской жизни и русского сердца, – отмечает автор статьи. – Талант нашего драматурга по преимуществу объективный и художественный»²¹. Причем отсутствие какой-либо тенденции или идеологии он видит и в ранних произведениях Островского, в частности, в пьесе «Не в свои сани не садись»: «Несмотря на свою темноту, тот же Русаков выражает собою всю широкость, все всепрощение русской натуры. Когда дошло до дела, он сперва отталкивает, оскорбляет дочь, но тут же одумывается и укоряет себя. В русском человеке есть способность прямо подходить к истине и понять ее со всех сторон. Вместе с этой способностью он соединяет и всепримиримость, т.е. способность простить даже злую, враждебную обстановку, если только в ней заключается истина. Это качество, присущее всему русскому народу, оправдывается всей его историей, начиная с Петра и до Петра. Оно составляет принадлежность славянского племени, весь залог его будущего развития; и это свойство русского человека, главного представителя славянского племени, впервые выражено у нас в искусстве г. Островским, в чем и состоит вся сила его таланта, вся заслуга его перед русскою литературой. Это-то и есть новое слово, сказанное г. Островским; мы не говорим уже о других его заслугах, например, о том, что он первый открыл

красоту в русской женщине, которая, после Татьяны, оставалась без выражения»²² (здесь и далее курсив мой. – С.К.). В этих строках без труда просматриваются мотивы будущей «Пушкинской речи» Достоевского²³, причем несколько отрецензированные по сравнению со статьей в «Светоче» в ответ на замечания, высказанные по поводу нее в письме А.Н. Плещеева²⁴.

Нетрудно заметить, что в этой и в последующих характеристиках Русакова проглядывает рецепт создания многих образов самого Достоевского, начиная с героев-каторжников из «Записок из Мертвого дома», и ключ к образам некоторых «заграничных русских» – героиням «Игрока» Антониде Васильевне Тарасевичевой и Полине: «Человек необразованный, какой-то купец какого-то уездного городишка, старик, которому (о, преступление!) нравится более его старое время, чем настоящее, осмелился предстать на суд критики, созданный со всею полнотою жизни, а главное, не с неумытым каким-нибудь рылом, не комическим брюханом, изрыгающим невежественную хулу на все прекрасное в жизни, а с чистым, любящим сердцем, с натурой доброй, открытой и честной, со всеми милыми подробностями своего мирного жития – этого не могли постичь и простить западниники того времени. <...> Из всего нами сказанного да не заключат, чтоб мы считали Русакова идеалом совершенного русского человека, мы только открываем в нем черты, присущие русской натуре»²⁵.

Разбирая далее пьесу «Не так живи, как хочется», автор статьи формулирует важнейшие идеи почвенничества, несомненно, сказавшиеся в «Записках из Мертвого дома»: «Отказавшись от сатиры, он стал изображать нравы русского мелколюды как свободный художник, не связанный служением какой-либо партии или посторонней идее. Русская жизнь с ее светлыми и темными сторонами стала для него единственным законом. Герои его большею частью мелкие купцы или мещане каких-нибудь уездных городишек, которые можно отыскать только на подробной карте. Героини – их жены и дочери, существа иногда лелеемые

отцом и матерью, иногда одною только матерью. А иногда и трепещущие перед вселомляющею волею какого-нибудь самодура. Вот невзрачный материал, из которого Островский делает превосходнейшие произведения искусства. Но зато этот материал есть весь наш народ, а народ, взятый во всей его полноте, во всей его всеобъемлемости есть все. В нем, а не вне его все силы, все пружины его будущего развития. В нем вся будущая заслуга его перед человечеством, и смотря с этой точки зрения, изображение чисто народных типов, может быть, важнее изображения всевозможных, общечеловеческих идеалов»²⁶.

Обращаясь уже непосредственно к «Грозе», критик формулирует такое понимание человеческой природы (судьба человека заключена в самом его характере), которое приписывает самому Ф.М. Достоевскому как автору, например, романа «Игрок»: «Гибнет одна Катерина, но она погибла бы и без деспотизма. Это жертва собственной чистоты и своих верований. <...> У избранных натур есть свой фатум. Только он не вне их: они носят его в собственном сердце»²⁷. Именно такой фатум читатель ощущает, знакомясь с героями «Игрока». Так, Полина прямо говорит Алексею Ивановичу о его стремлении к деньгам: « – Понимаю, но не впадать же в такое сумасшествие, их желая! Вы ведь тоже доходите до иступления, до фатализма». Причем Алексей Иванович вполне признает себя «фаталистом»: «Знаете ли вы невероятную вещь: я вас с каждым днем люблю больше, а ведь это почти невозможно. И после этого мне не быть фаталистом?»²⁸

Отметим попутно использование Достоевским в «Игроке» и автором разбора «Грозы» одной и той же детали: «Если я, например, исчезаю пред нею самовольно в ничто, то это вовсе ведь не значит, что пред людьми я мокрая курица и уж, конечно, не барону “бить меня палкой”, – рассуждает про себя Алексей Иванович. – Мне захотелось над всеми ними насмеяться, а самому выйти молодцом. Пусть посмотрят. Небось! Она испугается скандала и кликнет меня опять. А и не кликнет, так все-таки увидит, что я не мокрая курица»²⁹. А автор статьи в «Светоче» пишет о

Диком: «Он вечно дурит и сердится, но не потому, чтоб был зол от природы. Напротив, он мокрая курица. Трепещут перед ним одни домашние, да и то не все»³⁰.

Приведя слова Катерины: «Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь, на земле, натерпишься» – автор статьи истолковывает их как проявление народной религиозности: «Опять виден весь характер. Опять русские мотивы. Она с каким-то сладострастием, с какою-то удалью думает уже о той минуте, когда все узнают об ее падении и мечтает о сладости всенародно казниться за свой проступок». «Читая эти слова, – писал Г.М. Фридендер, – мы невольно видим перед собой не столько героиню драмы Островского, сколько героев и героинь еще не написанных в это время романов Достоевского 60-х – 70-х годов. Катерину Островского М.М. Достоевский истолковал <...> как своеобразный “перевод” душевных движений типа Островского “на психологический язык творчества Достоевского”»³¹.

Однако же автор статьи обосновывает таким образом и свою идею о независимости судьбы Катерины от внешних обстоятельств: «Какой же после этого деспотизм мог иметь влияние на подобную натуру. <...> Жизнь Катерины разбита и без самоубийства... будет ли она жить, пострижется ли в монахини, наложит ли на себя руки – результат один, относительно ее душевного состояния, но совершенно другой относительно впечатления»³². Такое же понимание соотношения личности и судьбы воплощено и в образах главных героев «Игрока».

Наконец, в конце статьи автор отмечает в «Грозе» «еще одну новую черту в таланте ее автора, хотя творческие приемы у него остались те же, что и прежде. Это попытка на анализ», причем сомневается, что «анализ мог ужиться с драматической формой, которая по своей сущности уже чуждается его»³³. Именно такой анализ характеров будет занимать Достоевского в «Игроке», и именно в недостатке подобного анализа Достоевский будет упрекать Островского в 1870-е годы³⁴.

Более того, в записях 1860–1862 годов к ненаписанной статье «Гоголь и Островский» Достоевский повторил эту же мысль применительно к комедии «Не в свои сани не садись»: «Не в свои сани не садись, Бородин, Русаков; да ведь это анализ русского человека, главное: правота описаний». Эта вероятная автореминисценция (вместе с рядом других) – еще один аргумент в пользу принадлежности Ф. Достоевскому статьи в «Светоче». Русский характер определен в них так, как будто бы в творческом сознании писателя уже складывались характеры Алексея и Полины (а заодно и противоположного по отношению к ним образа Де-Грие): «Он полюбит прямо, закорючек нет, прямо выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца. Он угадает, кого любить и не любить сердцем сейчас, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой, и уж не разуверит его потом никакими хитростями: не примет и к вам не пойдет, не надует ничем, разве прямо с чистым сердцем назад воротитесь: ну тогда примет, даже и не попрекнет»³⁵.

В неопубликованной театральной рецензии «Об игре Васильева в “Грех да беда на кого не живет”» (1863) Достоевский писал о действующих лицах этой драмы, опубликованной в журнале братьев Достоевских «Время», как о своего рода прообразах некоторых героев его задуманного тогда же романа «Игрок»³⁶. Так, своей страстной влюбленностью в «пустыньку Таню» купец Краснов напоминает «генерала» из «Игрока», не менее страстно и слепо влюбившегося в столь же пустую Бланш: «Г-н Васильев в роли Краснова играл человека, себя уважающего, серьезного, строгого и как будто очищенного своей страстью, как будто несколько отрывающегося от своей среды. Видно, что в нем крепко засело что-то новое, что вроде неподвижной идеи, овладевшей всем существом его. Видно, что с этим человеком уже три года совершается что-то необыкновенное. Три года он любит без памяти и ходит как отуманенный от любви к своей пустыньке Тане. <...> Влюбленный Краснов до

того ничего не понимает в жене своей, от страсти к ней, что даже готов видеть в ней до сих пор что-то высшее, что-то чрезвычайно отходящее вверх от него и от его среды. <...> Краснов до сих пор, после трех лет доказанной невозможности, верит в то, что жена еще его полюбит. “Любовь через пять лет иногда приходит”, – думает он про себя»³⁷. Ср. разговор о «генерале» между Алексеем Ивановичем и Полиной: «Знаете ли что: мне кажется, генерал так влюбился, что, пожалуй, застрелится, если mademoiselle Blanche его бросит. В его лета так влюбляться опасно. – Мне самой кажется, что с ним что-нибудь будет, – задумчиво заметила Полина Александровна»³⁸.

Разумеется, Краснов не похож на генерала, поскольку «весь этот взгляд уживается в нем вместе с глубоким самоуважением, даже и в своем быте», а также цельностью своего характера, неуступчивостью: “Вообще это желчный человек: он своего не отдаст, не уступит никому и в сделки не войдет ни в какие... <...> Натура останется, выкажется, и это натура, а не самодурство. Этому человеку половинок не надобно”»³⁹. Впрочем, так же как и генерал, Краснов «любит страстно, и хоть вы от него никогда не дождетесь рабского самоуничижения» (к которому, заметим попутно, весьма склонен Алексей Иванович), «но Таня, видимо, властвует все душой его и стала его кумиром. Афоня, больной брат его, свидетельствует, что он перед ней на коленках стаивал и всю родню на нее променял. Любовь растет все больше и больше. <...> За язвительное слово против Тани он тотчас же выгнал сестру из дому, из-за чаю. <...> Таня – вот его мечта; когда-то она его полюбит? – вот его забота и мука. Что говорят о Тане, как глядят на такую красавицу другие, завидуют ли ему, что у него красавица жена, – вот покамест все его наслаждение, все его счастье»⁴⁰.

В самом общем смысле вполне схожа с Бланш и Таня: «Таня до того пуста, что даже не понимает, не подозревает, какой ужас в судьбе ее, не понимает, как страшна эта страсть, чем она грозит, что обещает и чем все это может кончиться. Ей просто скучно, и больше ничего»⁴¹.

Разумеется, развитие действия у Островского: «от скуки, от какой-то детской тоски Таня бросается на первую встречу – на гаденького Валентина Павловича Бабаева» – не имеет прямых параллелей у Достоевского (разве что оно могло отдаленно отозваться в романе Полины с Де-Грие). Однако очевидно, что темой любви к недостойной ее женщине Достоевский был обязан не только аббату Прево (главную героиню романа которого сам писатель воспринимал именно в таком свете)⁴², но и А.Н. Островскому. «Этот анализ образа Краснова, – справедливо заключает Л.М. Ракитина, – предвосхищает купца Рогожина, который уже не “несколько”, а навсегда оторвался от своей среды благодаря своей “очищающей” и одновременно страшной и трагической страсти к Настасье Филипповне. Так, Достоевский, увлекшись своей интерпретацией Краснова, пытался, может быть невольно для себя, подсказать Островскому перспективы иного изображения патриархального купца – его трагической внутренней раздвоенности»⁴³.

Критикуя К.С. Аксакова за то, что тот не увидел в пьесах Островского «следов положительной русской красоты, уже кое-где намеченной во всем его “Темном царстве”»⁴⁴, писатель в то же время свои новые образы создавал с отчетливой ориентацией на художественные открытия Островского. И отчасти поэтому его Полина тоже «полюбит прямо, закорючек нет, прямо выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца.<...> угадает, кого любить и не любить сердцем сейчас, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой»⁴⁵. Отчасти поэтому о его «генерале» тоже можно было бы сказать: «В нем крепко засело что-то новое, что вроде неподвижной идеи, овладевшей всем существом его. Видно, что с этим человеком уже три года совершается что-то необыкновенное». И отчасти поэтому его Алексей Иванович «ходит как отуманенный от любви»: так же как и Краснову, ему «половинок не надобно».

Наконец, образ Антонины Васильевны Тарасевичевой прямо ориентирован, с одной стороны, на тот синтез

«цивилизации с народным началом»⁴⁶, который был провозглашен новым кредо братьев Достоевских на страницах журнала «Время», а с другой – воспроизводит это «народное начало» отнюдь не в идеализированном виде. Ибо в реальной жизни, как показал Островский в «Грозе» и сам Достоевский в «Игроке», это «народное начало» если и встречается в высшем и среднем сословиях русского общества, то отнюдь не свободно от проявлений властности и даже самодурства. При создании образов Тарасевичевой и Полины для Достоевского, впрочем, были важны также Марфа Тимофеевна и Лиза Калитина из «Дворянского гнезда» Тургенева, но об этом речь пойдет уже в другой моей работе.

Очевидно, что драматургия А.Н. Островского послужила в 1860-е годы одним из сильнейших творческих импульсов к развитию художественного мира Ф.М. Достоевского. Ее значение для развития русской литературы только теперь открывается во всей его полноте.

Примечания

¹ Достоевский М. <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского // Светоч. Учебно-литературный журнал, издаваемый Д.И. Калиновским. Кн. 3. СПб., 1860. Раздел «Критическое обозрение». С. 1–36.

² Фридлендер Г.М. У истоков «почвенничества»: (Ф.М. Достоевский и журнал «Светоч») // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. СПб., 1971. Т. 30. Вып. 5. С. 408.

³ Там же. С. 409.

⁴ Федоренко Б.Ф. М. Достоевский – автор разбора драмы А.Н. Островского «Гроза» // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. Альманах № 11. С. 131–147; Федоренко Б. А может быть, обойтись без спора? // Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. Альманах № 20. С. 325–332.

⁵ Тихомиров Б.Н. Кто же был автором разбора драмы А.Н. Островского «Гроза»? // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. Альманах № 11. С. 148–155; Тихомиров Б.Н. Вновь об обстоятельствах присутствия Достоевского на премьере «Грозы» А.Н. Островского // Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. Альманах № 20. С. 333–341.

⁶ См.: Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1993. Т. 1. С. 276.

⁷ Достоевский М. <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского. С. 1–36.

⁸ Островский А.Н. Сочинения. СПб., 1859. Т. 1–2.

⁹ Библиотека для чтения. 1860. Т. 158. Январь. С. 1–78.

¹⁰ Достоевский М. <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского. С. 36.

¹¹ Там же. С. 27. Текст исправлен по: Русская трагедия. Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 178.

¹² Федоренко Б.А. может быть, обойтись без спора? С. 326.

¹³ Фридлендер Г.М. У истоков «почвенничества»: (Ф.М. Достоевский и журнал «Светоч»). С. 409.

¹⁴ Достоевский М. <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского. С. 25.

¹⁵ Ср.: Зограб И. Ф.М. Достоевский и А.Н. Островский (в свете редакторской деятельности Достоевского в «Гражданине») // Достоевский. Материалы и исследования. М., 1988. Т. 8. С. 111.

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 60.

¹⁷ Тихомиров Б.Н. Кто же был автором разбора драмы А.Н. Островского «Гроза»? С.142, 145.

¹⁸ Там же. С. 151.

¹⁹ Цит. по: Там же. С. 152.

²⁰ Там же. С. 152.

²¹ Достоевский М. <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского. С. 5.

²² Там же. С. 8–9.

²³ Зограб И. Ф.М. Достоевский и А.Н. Островский (в свете редакторской деятельности Достоевского в «Гражданине»). С. 111.

²⁴ См.: Федоренко Б. Ф.М. Достоевский – автор разбора драмы А.Н. Островского «Гроза». С. 143.

²⁵ Достоевский М. <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского. С. 10–11.

²⁶ Там же. С. 14–15.

²⁷ Там же. С. 17, 22.

²⁸ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1975. Т. 5. С. 229, 231.

²⁹ Там же. С. 239. Впрочем, это довольно расхожее выражение встречается и в одном из претекстов «Игрока» – русском переводе

очерка В. Теккерея «The Kicklebury on the Rhine»: «Ангелы ухаживают за мучителями, или кроткий, мокрая-курица супруг расстилается перед своею владычествующею половиной»» (*Бутаков А. Английские туристы. Очерк Вильяма Теккерея // Отечественные записки. 1851. № 6. Отд. VIII. С. 115*). Однако здесь оно употреблено несколько иначе.

³⁰ *Достоевский М.* <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского. С.32.

³¹ *Фридендер Г.М.* У истоков «почвенничества». С. 407–408.

³² *Достоевский М.* <?> ГРОЗА. Драма в пяти действиях А.Н. Островского. С. 23, 28.

³³ Там же. С. 36.

³⁴ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 304–305.

³⁵ Там же. Т. 20. С. 154.

³⁶ Там же. Т. 28 (2). С. 50–51.

³⁷ Там же. Т. 20. С. 149.

³⁸ Там же. Т. 5. С. 227.

³⁹ Там же. Т. 20. С. 149, 150.

⁴⁰ Там же. С. 149–150.

⁴¹ Там же. С. 150.

⁴² См.: *Дороватовская-Любимова В.* Французский буржуа (Материалы к образам Достоевского) // Литературный критик. 1936. № 9. С. 211–213; *Жулякова Э.М.* Синтез эпического и драматического начал в творчестве Достоевского (от романа «Игрок» к рассказу «Вечный муж») // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза, сб. ст. Ред. Г.К. Щенникова, Р.Г. Назирова. Екатеринбург, 1991. С. 182–203; *Шульц С.А.* «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево: (Аспекты исторической поэтики) // Русская литература. 2004. № 3. С. 160–164.

⁴³ *Ракитина Л.М.* А.Н. Островский в оценке Ф.М. Достоевского // Вопросы русской литературы. Львов, 1976. Вып. 1 (27). С. 76.

⁴⁴ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1982. Т. 19. С. 63.

⁴⁵ Там же. Т. 20. С. 154.

⁴⁶ Там же. Т. 18. С. 37.

Е.И. ТРОФИМОВА

Лиdia Чарская: от «Снегурочки» до «Грозы»

Говоря о творчестве Лидии Алексеевны Чарской, обычно подразумевают литературную деятельность, в которой ее незаурядный талант воплотился, прежде всего, в повестях, рассказах, пьесах, стихах, очерках, миниатюрах. Хотя интересующимся ее творчеством известно, что почти всю свою жизнь она прослужила в театре, но эта сфера остается в тени, на «обочине» биографии писательницы. И это несправедливо. Можно с уверенностью сказать, что театр стал не только одним из самых серьезных, глубоких впечатлений и увлечений юности Чарской, именно театр способствовал сложению и развитию ее эстетических и литературных взглядов.

Выбор театральной карьеры в конце XIX века для девушки из дворянского семейства был непростым решением. Хотя многие предубеждения по поводу нравственной стороны актерской жизни постепенно исчезали, все-таки в «приличном обществе» к этой профессии относились настороженно. Ведь не все обладали достаточным талантом и характером, не всякому сопутствовала удача, не всем удавалось становиться стрепетовыми и коммисаржевскими, многие тонули и гибли в тине провинциальной театральной антрепризы.

Что же это за обстоятельства, которые заставили Лидию лично принять важное и ответственное решение, в значительной степени определившее ее жизненный путь?

Прежде всего, семейная ситуация. Чарская лишилась матери во младенчестве. С молодой мачехой сложились непростые отношения, приведшие к тому, что годы детства и отрочества ей пришлось провести не в семье, а в Павловском женском институте Санкт-Петербурга, стены которого она в последние три года не покидала даже на каникулах. Окончив в 1893 году институт, Лидия довольно скоро вышла замуж

за поручика 2-го стрелкового Царскосельского батальона, родила сына Георгия. Однако эта приобретенная независимость и «взрослость» оказались нелегким бременем. С мужем произошла не совсем понятная, даже темная история: он по каким-то причинам был, по легенде, отправлен «в длительную командировку в восточную часть Сибири». Как следует из текста повести «На всю жизнь» (публикация в журнале «Задушевное слово», 1911–12 подписной год), за три года он ни разу не навестил своих жену и сына в Петербурге, оставаясь некой таинственной фигурой умолчания. Молодой женщине пришлось самой решать семейные, материальные и образовательные задачи. Семья горячо любимого ею отца разрослась, и Лида как старшая дочь не хотела принимать от него какой-либо значительной материальной помощи. Свое спасение она видела в работе на сцене.

Театр к концу XIX века сделался одним из ведущих и популярных направлений русского искусства. На сценических подмостках того времени воплощались передовые общественные и художественные идеи. Лучшие литераторы, музыканты и художники становились активными участниками театральной жизни: писали пьесы, музыку, создавали декорации и костюмы. Кроме постоянных трупп, существовали многочисленные гастрольные театры, охватывавшие своей деятельностью всю Россию. Актерский труд был востребован, интересен, а нередко и достойно оплачиваем.

Искусство также и проводник власти. Власть выбирает наиболее эффективные способы своего эстетического проявления. На одних этапах – это музыка, на других – поэзия, живопись, литература. На рубеже XIX–XX века таким художественным инструментом власти стал театр, который как визуальное искусство требовал меньшей подготовки реципиента, нежели литература, живопись. Он кажется более понятным, более доступным видом искусства. Потом таковыми станут кино, телевидение, интернет.

Отсюда устремленность Чарской, именно в театре видела она выход из своих сложных жизненных обстоятельств. Но не только. Сцена манила ее возможностью выявить и

показать свои творческие способности в настоящем, «серьезном» искусстве. В повести «Цель достигнута» (журн. публ. 1912–13 подп. год) – третьей части автобиографической трилогии (две предыдущие – «За что?» и «На всю жизнь») – рассказывается о начале профессиональной театральной жизни Лидии Воронской-Чермиловой, литературном alter ego Лидии Чарской, девичья фамилия которой была Воронова, а по мужу – Чурилова.

Стоит обратить внимание еще на один мотив, который к концу XIX века все более очевиден в русской жизни: стремление женщин занять более достойное место в обществе, обрести самостоятельность. Выбор был сделан, и 1897 году Чарская после разезда с мужем подает заявление о приеме на Драматические курсы при Императорских театрах в Петербурге. Официально их развод был оформлен в 1901 году, и в паспорте появилась запись: «Брак владелицы настоящей книжки Лидии Алексеевны Чуриловой с ротмистром жандармского корпуса Б.П. Чуриловым по прелюбодеянию ея, Чуриловой, расторгнут, с осуждением Лидии Чуриловой на всегдашнее безбрачие и преданию ее семилетней епитимьи»¹.

Александринский театр на протяжении всего XIX века определял развитие русской сцены, являясь важнейшим культурным институтом и одним из символов русской государственности. Отталкиваясь от европейских образцов, он постепенно нарабатывал свою, оригинальную русскую актерскую и режиссерскую школу. В его труппу отбирались наиболее талантливые исполнители, такие как А.В. Каратыгин, И.И. Сосницкий, М.Г. Савина, П.А. Стрепетова, В.Ф. Комиссаржевская, Л.С. Вивьен, Е.И. Тиме. Одновременно с собственно театральной деятельностью театру постоянно приходилось решать задачи образовательного свойства, поэтому при «Александринке» практически всегда существовала учебная часть, где велась педагогическая работа.

Начало этого учебного заведения, первоначально называвшегося Образцовыми театральными курсами, уходит в XVIII век и связано с именами И.А. Дмитриевского,

П.А. Соймонова, Н.П. Юсупова. Сменив несколько названий и адресов, училище в 1836 году обосновалось в здании Александринского театра на Театральной (ныне – улица Зодчего Росси). С 1829 года Петербургское Императорское Театральное училище имело балетное и оперно-драматическое отделения, разделенные на мужскую и женскую части. К концу XIX века стала преобладать балетная направленность в ущерб драматическому образованию. Более того, подготовка оперных артистов и музыкантов с 1862 года переместилась в Консерваторию, а в 1884 году драматическое отделение закрылось. Однако потребность в профессиональной подготовке артистов театра привела к тому, что в 1888 году по проекту С.А. Юрьева в качестве отделения Театрального училища начали работу трехгодичные Драматические курсы. Программа обучения предполагала достаточно широкий образовательный спектр, включавший основные и дополнительные дисциплины. Именно на эти курсы и стремилась Лидия для осуществления своей театральной и жизненной мечты.

К отбору будущих артистов относились с большой осторожностью и разборчивостью. Сам факт прохождения экзаменов еще не гарантировал окончательного приема в это учебное заведение. Главным считался предрождественский экзамен, и только после него претенденты могли быть окончательно приняты на курсы, должны были заказать и носить установленную форму: дамы – синие платья и серебряные значки-лиры в виде брошей, мужчины – синие вицмундиры с лирами на воротниках и вместо кокард на фуражках.

На первом курсе поступившие изучали драматическое искусство, историю театра, русскую и зарубежную литературу, Закон Божий, французский язык, рисование (с гримировкой), фехтование. Как видим, с первых шагов сочеталось умственное, нравственное и физическое образование. И здесь Чарская выводит конкретное лицо, что усиливает историческую достоверность повествования. Она очень живо дает портрет преподавателя всеобщей словесности Горского. «Совершенно седой, с длинной, немного

всклоченной бородой, старый годами, но удивительно юный душой, сохранивший весь пыл молодости в любви к науке и искусству»², он не только увлекал слушателей своей эмоциональной декламацией, но и расширяя рамки своего предмета, знакомил их с основами эстетики. Прототип персонажа – Виктор Петрович Острогорский, литератор, драматург, педагог, редактор журналов «Детское чтение», «Педагогический листок», «Мир Божий» и др. Он был одним из организаторов первых воскресных школ в Санкт-Петербурге, создал школу для крестьянских детей на Валдае. Долгое время Острогорский преподавал словесность в различных учебных заведениях Петербурга (1-ая военная гимназия, Елизаветинский женский институт, Женские педагогические курсы и пр.)

С большой теплотой пишет Чарская о преподавателе Закона Божьего – молодом священнике «в темной шелковой рясе с академическим значком на груди». Законоучитель оказался не только прекрасным лектором, глубоким знатоком церковной истории, но и настоящим пастырем, для которого важен был не только предмет преподавания, но и каждый из слушателей, их душевное и духовное состояние. «Лекция длилась с полчаса. Потом отец Василий, прервав чтение, живо заинтересовался своей маленькой аудиторией. Он расспрашивал каждого из нас о нашей семье, о положении в частной жизни. Чем-то теплым, родственным и товарищеским <...> повеяло от его беседы с нами <...> Со мною отец Василий говорил о моем маленьком сынишке и выразил желание причастить его Святых Таин в нашей театральной церкви»³. Василий Фавстович Пигулевский – прототип о.Василия в повести – более тридцати лет окормлял паству театральных училищ и был убежден, «что серьезный театр не враг, а союзник церкви, так как ведет к высшим идеалам христианской любви, правды и красоты»⁴.

Среди преподавателей важно упомянуть руководителя курса, выдающегося русского актера Владимира Николаевича Давыдова. Он вел практику драматического искусства и на первых же лекциях разъяснял своим ученикам цель и

смысл служения в театре. Эти слова, переданные Чарской, для нас весьма интересны, поскольку дают непосредственное представление о философии театра конца XIX–начала XX века, о задачах актера и направляющих его деятельность внутренних побуждениях. Давыдов настаивает, что работа на сцене – колоссальный труд, где нет места разгильдяйству и лени. Все, что не касается служения искусству, должно быть отброшено. Как и легкомысленные мечты о будущей славе. Тщеславие в театре – «это грех, это преступление, за которое приходится потом платить горьким разочарованием: кто идет на сцену только с мечтой стать “известностью” – тот обыкновенно печально кончает свою карьеру, не достигнув цели». Далее Давыдов разъясняет общие задачи театра, где должны сочетаться эстетические, нравственные, образовательные, социальные и даже общественно-терапевтические моменты: «Театр должен оздоравливать толпу. Людям измученным, больным душою и телом, усталым, истерзанным нуждою, горем, лишениями, он должен дать минуты отдохновения, радости, света. Людям порочным, недобрым, нехорошим – показать все их дурные стороны, недостатки. Людям, которые ищут эстетического отдыха после будничных часов жизни, он должен показать всю мощь красоты»⁵.

Именно это стремление к справедливости, состраданию, правде не позволяет героине повести упиваться лишь собственными переживаниями, аплодисментами зала, успехом дебюта во время одного, «тайного», участия в спектакле. Увлеченная вихрем ярких впечатлений героиня, тем не менее, успевает отметить некоторые нравственные моменты, связанные с формой и смыслом существования русского театра рубежа веков, и, рассматривая в прорезь занавеса публику, заполнявшую зал перед началом представления, отмечает, что большинство составляет рабочий люд. Видя их усталые и угрюмые лица, их бедную одежду и печать какой-то глубокой озабоченности, она вспоминает слова Давыдова о задачах театра и актеров не только давать зрителям примеры нравственного воспитания, но и дарить

этим измученным людям «часы радости, покоя и отдыха от труда»⁶. Руководитель курса был категорическим противником преждевременного выхода студентов на настоящую сцену и считал, что право участвовать в настоящем представлении имеет лишь тот, кто достиг в процессе учебы определенного совершенства. Увы! Возможность показать свои способности перед публикой была слишком соблазнительна для молодых курсистов и сильна настолько, что побудила пойти на нарушение запрета своего учителя. Да и вопрос о дополнительном заработке стоял для некоторых достаточно остро.

«Подпольный» спектакль, состоявшийся в театре Пороховых заводов, не остался без последствий. К тому же он был не единственным опытом такого рода: Лидия участвовала и в других спектаклях, где она играла в различных амплуа – от юных девушек до семидесятилетних старух. Так же удачно проходила игра ее товарищей, что было отмечено газетной критикой. Это и стало причиной конфликта между учениками и «маэстро». Последний в самой решительной форме потребовал прекратить деятельность, противоречившую его педагогическим воззрениям. Большинство учащихся отклонили этот ультиматум, и Давыдов оставил непокорный курс.

Это стало тяжелой нравственной травмой для обеих сторон. Однако в глубинах драмы лежали не только личностные или материальные причины. Видимо, здесь следует говорить не столько о конфликте театральных поколений, противостоянии «стариков» и «молодежи», сколько о принципиальных изменениях в эстетике театра, в понимании проблем воспитания актера и, в сущности, о задачах последнего. Классический, а точнее – классицистический подход сменялся импрессионистическим. Если первый требовал системной подготовки, постепенной и последовательной отработки техники игры, то новые веяния обращались к «нутру» актера, к силе его природных дарований. Ценилось уже не технически совершенное, отделанное, законченное, но искреннее, импульсивное, непосредственное

проявление чувств и эмоций на сцене. В других видах русского искусства – архитектуре, живописи, музыке, литературе – уже первенствовали импрессионизм, символизм, модерн, оказывавшие сильное влияние на идеологию театра, драматургию и сценографию.

После ухода Давыдова курс возглавил Ю.Э. Озаровский, известный театральный деятель и педагог. Хотя он и был учеником Давыдова, все же задачи театральной эстетики видел по-другому, особое внимание уделял слову, владению его смысловыми, интонационными и звуковыми составляющим. В чем-то его поиски были сродни исканиям А.Н. Скрябина, для достижения наибольшей полноты художественного выражения стремившегося к синтезу звука и цвета. Перед своими учениками Озаровский ставил задачу соединения слова с интонацией, как поэзии с музыкой. Из сказанного становится понятным то преклонение, которое Чарская и ее героиня Лидия Чермилова испытывала к знаменитой актрисе начала XX века В.Ф. Комиссаржевской, своей игрой воплощавшей новый эстетический идеал.

Лидия увидела ее впервые на сцене «Александринки», поскольку учащимся курсов вменялось в правило посещать спектакли, где они видели игру знаменитых актеров того времени – Варламова, Жулевой, Писарева, Стрельской. Комиссаржевская восхитила ее бесподобной игрой в роли пятнадцатилетней девочки-подростка, где сочетались естественность и внутренний драматизм. «Да и полно – играли это? Знаменитая артистка живет каждой фиброй, каждым нервом своего существа. Она вся горит, пылает на сцене, передавая с мастерством <...> настоящие страдания, настоящую жизнь. И этот голос, который никогда не забудется теми, кто его слышал хоть раз... И эта несравненная мимика <...>, эти глаза, лучистые и глубокие, как океан безбрежный!..»⁷

Можно сказать, что для современников Комиссаржевская была идеалом импрессионистической игры. Она умела создавать *impression*, впечатление, умела придавать драматизм и глубину художественной мимолетности, наполняя

движение, жест, звук трансцендентальной глубиной и многозначностью, что так ценилось символистами. Как писал А.А. Блок, она «видела гораздо дальше, чем может видеть простой глаз <...> Оттого эти большие синие глаза, глядевшие на нас со сцены, так удивляли и восхищали нас; говорили о чем-то безмерно большем, чем она сама»⁸.

В 1900 году Лидия Чурилова заканчивает Драматические курсы со следующими оценками: церковная история, русская и иностранная литература, история драмы и театра – «отлично», бытовая история и французский язык – «очень хорошо», практика драматического искусства – «весьма удовлетворительно». В последней дисциплине оценки ставилась по трехбалльной системе («весьма удовлетворительно», «удовлетворительно» и «неудовлетворительно»). Экзаменаторы увидели не только хорошее прилежание Чуриловой, но и усмотрели ее драматический талант. На выпускных испытаниях она великолепно исполнила в комическом ключе роли Глаши из «Хрущевских помещиков» А.Ф. Федотова и Акулины Гавриловны из «Женитьбы Бальзаминова» А.Н. Островского и стала единственной выпускницей, приглашенной в труппу «Александринки». А ведь ее сокурсниками были и Б. Глаголин, и М. Астафьева, и В. Гарлин, и А. Лачинова, и К. Бережной. Приказ о ее зачислении в актерский состав подписал директор Императорских театров князь С.М. Волконский.

Драматургия Островского стала для Чарской практически непрерывной «творческой линией», начиная от экзаменов и поступления на прославленную сцену, до завершения театральной карьеры уже после октябрьской революции.

В первый же театральный сезон, в очередь с А. Стравинской она исполняет роль слободской девушки Радужки в пьесе «Снегурочка», поставленной В.Н. Давыдовым. В этой роли она вышла 29 декабря 1900 года, и впоследствии «Снегурочка» шла почти всегда с участием Чарской. Следует заметить, что в отличие от драматических постановок «Снегурочки» в других театрах (например, в МХТ) «александринский» вариант продержался достаточно долго – до сезона 1904–05 годов.

В следующий сезон 1901–02 годов актриса одновременно вводится в две другие пьесы Островского: «Праздничный сон», где играет Капochку, и в «Светит да не греет» – Дашу; обе роли играютcя ею без замены. В сезон 1903–04 годов Чарская получает роли в пьесах Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (Даша – 14 раз) и Анфисы Памфиловны в пьесе «За чем пойдешь, то и найдешь» (3 раза). Как видим, актриса была задействована в ролях второго и третьего плана, что говорит об определенной ограниченности или, точнее, об ограниченном использовании ее драматического дарования. Однако высокая частотность выходов на сцену (а играла она, конечно, не только в пьесах Островского) свидетельствует о качестве исполнения этих «малых» ролей. Несомненно, она следовала заветам своего первого руководителя Драматических курсов, который говорил: «Нет маленьких, плохих ролей, есть маленькие, плохие актеры <...> Чтобы играть, нужно прежде всего знать всю пьесу, разобрать ее и проштудировать, уяснить себе, что хотел автор, его отношение к действующим лицам и отношение действующих лиц друг к другу; отыскать стержень, основу, идею пьесы, а тогда приступить к изучению роли и знать ее больше, чем наизусть, то есть не вызубрить, а сознательно изучить <...> Беда не велика, если иной раз споткнешься, оговоришься, только не поправляйся <...> Без знания роли – ты дурак дураком»⁹.

А вот в собственноручной записке первокурсницы Лидии Чуриловой, составленной по просьбе и советам В.Н. Давыдова, отражаются иные мечты, значатся иные роли: Орлеанская Дева, Марина Мнишек, Мария Стюарт и, конечно, Василиса Мелентьева, Лариса Огудалова, Лидия Чебоксарова¹⁰.

Сезон 1904–05 годов пополнил «островский» арсенал Чарской. В «Александринке» 9 сентября 1904 года прошла премьера «Горячего сердца» в постановке А.А. Санина, где играли В.Н. Давыдов, К.А. Варламов, Н.Н. Ходотов. В этом «звездном» составе Чарской досталась роль девушки семейства Курослеповых. За указанный период спектакль

шел 27 раз, Чарская выходила на сцену – 16. В следующем сезоне она участвовала в этом спектакле 4 раза. Тогда же ей досталась роль Маланьи в пьесе «Не все коту масленица», в которой она выступала и в дальнейшем.

В разное время к перечисленным ролям Чарской добавились образы Маши («Бедность не порок», 1909–10), горничной Аннушки («Без вины виноватые»), Улиты («Лес») – обе 1910–11. В 1913 году в связи с празднованием 300-летия Дома Романовых на сцене Императорского театра был представлен парадный спектакль по пьесе А.Н. Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук». Постановка соответствовала значимости юбилея, была не только торжественна, но и грандиозна – в ней была задействована полностью вся труппа. В предвоенный сезон 1913–14 годов Чарская 24 раза выходила в «Доходном месте» и 10 раз – в спектакле «Сердце не камень».

После начала Первой мировой войны (с сезона 1914–15 годов) подробная статистика театральной жизни перестала публиковаться, но известно, что пьесы А.Н. Островского продолжали идти на сцене Императорского театра.

Важным событием и для Александринского театра, и лично для Чарской стала возобновленная постановка драматургического шедевра Островского – пьесы «Гроза» (премьера 31 августа 1907), где Кудряша играл Н.Н. Ходотов, Катерину – М.С. Савина. Чарская играла Глашу во всех спектаклях того сезона. В постановке В.Э. Мейерхольда 1916 года она также участвовала, а последний ее выход на сцену в этой пьесе А.Н. Островского состоялся 11 февраля 1922 года в роли Безумной барыни. По воспоминаниям А. Смирновой, «не было ничего мистического или религиозного и в сцене со старой барыней, только предгрозовая обстановка, ее походка и восклицания, все это отвечало строю мятущейся души Катерины и вырывало у нее признание»¹¹.

И все же спектакль давал иную, непривычную трактовку пьесы. Ориентируясь на мысль Аполлона Григорьева о привлекательности «таинственного» в «Грозе»,

Мейерхольд писал: «Островскому надо еще и подготовить зрителя к тому, чтобы момент высшего напряжения драмы (сцена покаяния четвертого действия), когда гроза и геенна огненная ужасают Катерину своими зловещими предзнаменованиями, принят был зрителем во всей полноте. И Островский верно делает, ведя зрителя от второго действия к четвертому по новому пути таинственного, который он прокладывает во времени, отведенном двум картинам третьего действия, когда царят на сцене сумерки и ночь, когда заглушенные голоса шепчут: “точно я сон какой вижу”, “поди прочь, окаянный человек!” и еще многое в этом роде»¹².

Такой взгляд на драму А.Н. Островского вызвал резкое неприятие А.Р. Кугеля, писавшего: «Явление режиссера в современном театре есть нечто вроде пришествия антихриста. <...> Гг. большие и малые Станиславские объявили: “театр – это я” и стали готовить из великих писателей, как Островский, Пушкин, Шекспир, Ибсен театр совершенно так же, как солдат варил щи из топора или гвоздя. Г. Мейерхольд предлагает нам щи стилизованные, г. Станиславский – натуралистические. Но принципиальной разницы между ними нет»¹³. В основе споров лежали, конечно, и смысловые новации, и эстетические подходы.

Не вникая в существо полемики, нужно отметить, что Чарская, видимо, весьма вписалась в замысел Мейерхольда. Косвенным подтверждением является факт, что много позже, уже после октябрьской революции, в 1926 году он пригласил актрису на московскую гастроль с ролями Лолотты и Тетки в «Маскараде». Костюмы для Чарской были разработаны А.Я. Головиным, который также работал и над «Грозой».

Любопытной представляется заметка Л. Чарской «О своевременности постановки мелодрамы», опубликованная в декабре 1918 года. Она пишет о потрясениях кровавой эпохи, призывает к постановкам классической мелодрамы на театральных подмостках, которая всколыхнет душу зрительской толпы, «сумеет вызвать слезы на за минуту до

этого злобносверкавшие глаза, сумеет заставить хохотать над поражением сатаны и радоваться торжеству добродетели»¹⁴. Она называет и «Хижину дяди Тома», и «Двух сироток», и «Даму с камелиями», которая, кстати, вскоре была поставлена В. Мейерхольдом.

Несколько слов следует сказать о дальнейшей театральной судьбе Чарской. Для исследователей ее творчества литературный успех заслонил театральный. А ведь она почти до самого конца своей жизни прослужила в театре, в любимой «Александринке». Неслись года, над Россией проносились и утихали революционные бури, сменялись эпохи, унося с собой слова, предметы, традиции, людей. А Чарская годом за годом регулярно выходила на сцену, словно цепляясь за нее как за спасительный ковчег в водах страшного русского потопа. Ее заявления, просьбы, похожие на мольбы и обращенные в дирекцию Акдрамы только подтверждают это: «<...> я нахожусь <...> в вечной нужде, в холоде <...> с вечной тоскою по своем родном театре»¹⁵.

Окончательно уволена из театра она была в декабре 1924 года.

Последние годы Чарской были наполнены борьбой с болезнями, нищетой и одиночеством. Единственный сын Георгий оказался за пределами Отечества и скончался в Харбине в начале 1937 года. Последний муж умер, и она осталась совсем одна, тяжелобольная, даже не имея сил самостоятельно передвигаться. Когда особенно мучила жажда, стучала деревянной палкой, и сердобольные соседи приносили воды. Ни от родного театра, ни от Союза писателей помощи не было, лишь Литфонд с середины и до конца 1936 года выплачивал ей как умирающей по 100 рублей в месяц.

Скончалась Чарская 18 марта 1937 года, похоронена на Смоленском кладбище в Петербурге. На могиле установлен крест с фотографией и надписью «Чарская Лидия Алексеевна. 1875–1937. Артистка, писательница».

Примечания

¹ Дело Л.А. Чуриловой, по сцене Чарской; паспортная книжка № 19//РГИА, ф.497, оп.13, ед.хр.1174, л.39.

² Чарская Л.А. Цель достигнута. СПб., [до 1917]. С. 51.

³ Там же. С. 52.

⁴ Ежегодник Императорских театров. 1911–12. Выпуск VII. С. 87.

⁵ Чарская Л.А. Цель достигнута. С. 62.

⁶ Там же. С. 62.

⁷ Там же. С. 74.

⁸ Блок А.А. Памяти В.Ф. Комиссаржевской // Блок А.А. Сочинения: В 2 т. М.: ГИХЛ. 1955. Т. 2. С. 140–141.

⁹ Ходотов Н.Н. Близкое – далекое. Л.-М., 1962. С. 221.

¹⁰ Список ролей, читаемых стихов и басен отдельными учениками. [1897]. Лидия Чурилова // Архивно-рукописный отдел Театрального музея им. А.А. Бахрушина; ф.84,38; ед.хр.44, л.54 (архив В.Н. Давыдова).

¹¹ Войновская Д. Рощина-Инсарова – актриса театра В.Э. Мейерхольда: путь от мелодрамы к высокой трагедии // Молодой ученый. 2012. № 4. СС. 506–511.

¹² Мейерхольд В.Э. К возобновлению «Грозы» А.Н. Островского на сцене Александринского театра. Речь режиссера к актерам // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы (комм. А.В. Февральского): В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891 – 1917). С. 289.

¹³ *Ното Новус* [Кугель А.Р.] Заметки // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 62.

¹⁴ Чарская Л. О своевременности постановки мелодрамы // Бирюч Петроградских государственных театров. № 5. 1–7 декабря 1918 г. С. 25.

¹⁵ Дело Л.А. Чуриловой, по сцене Чарской; заявление артистки Акдрамы Лидии Чарской-Ивановой // РГИА, ф.4 97, оп. 13, ед.хр. 1174, с. 91.



ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ



Нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и охвачено быким, живым словом; славие, местность, народные типы – все это ярко обозначено в языке и замечательно навеки...

Александр Островский.

А.А. БУРЫКИН

**Термины родства
в пьесах А.Н. Островского –
скрытый феномен языка
русской художественной
литературы XIX века***

Такая материя языка, как термины родства, выглядит хорошо знакомой и по узусу, и по знакомству с языком русской художественной литературы XIX–XX веков, и по словарям современного русского языка, где термины кровного и некровного родства (родства по браку) представлены с исчерпывающей полнотой. Но только сейчас, при наличии объемных электронных ресурсов по русскому языку разных периодов с XVIII по начало XXI века¹ и электронных корпусов текстов произведений русских писателей XIX–XX веков становится возможным приступить к анализу отдельных лексических единиц русского языка, в том числе и терминов родства, на репрезентативном материале, дающем основания количественных оценок употребления слов, для сравнения их употребительности у отдельных авторов. Для нас впервые открывается возможность для изучения аксиологических характеристик слов и понятий, так как словари русского языка, основанные на картотеках, где отбор примеров начинался именно с выбора и отбраковки цитат для картотеки, и уже потом проводился выбор иллюстраций для словаря.

Каноническим словарным описанием русской терминологии родства является «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля. Исследования, посвященные

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ №11-01-00467а «Традиционные и современные системы родства восточных славян: опыт исследования структурно-типологической специфики в исторической динамике».

этой проблеме, крайне немногочисленны², причем узуальные аспекты русских терминов родства или даже систематические исследования терминологии родства у отдельных русских писателей в литературе отсутствуют.

Терминология родства в произведениях А.Н. Островского уже привлекала внимание исследователей, однако имеющиеся работы посвящены преимущественно тем социальным институтам, с которыми связаны те или иные термины родства, представленные в произведениях писателя – это институт сиротства³, почти сказочный, и институт племянничества в его русском национальном преломлении⁴.

Сразу же следует сказать, что в «Материалах для словаря русского народного языка» А.Н. Островского⁵ термины родства отсутствуют совсем.

Рассмотрение употребления терминов родства, обозначающих ближайших кровных родственников и родни в целом в пьесах А.Н. Островского оказывается сильно сниженным в ценностном отношении. Примеры: <Ахов>. *Ну, так грязь грязью и останется; и будьте вы прокляты отныне и до века! Как жить? Как жить? Родства народ не уважает, богатству грубить смеет! Дядя говорит: поклонись по-родственному! Не хочу. ... А как отцы-то жили! Куда они делись, те порядки, старые, крепкие? Не все коту масленица. <Круглова>. Да и кажется... Господи-то меня сохрани! Видела я, дочка, видела эту приятность-то. А как приснится, бывало, по началу-то, твой покойный отец, так меня сколько раз в истерику ударяло. Веришь ты, как я зла на них, на этих самодуров проклятых! И отец-то у меня был такой, и муж-то у меня был еще хуже, и приятели-то его все такие же... Не все коту масленица. <Параша>. ... Много ль у нас воли-то в нашей жизни, в девичьей? ... Молода – так отцу с матерью работница, а выросла да замуж отдали – так мужнина, – мужнина раба беспрекословная. «Горячее сердце». Впрочем, автором выражена и реакция на положение замужней женщины в семье: <Спиридоновна>. *Не век же тебе в девках-то сидеть, а вышла за человека хорошего да за**

богатого, и ходи как пава... .. Пей, ешь на поданном, ложись на постланном, только врозь ползи. (Уходит). – «Не так живи, как хочется».

Аксиологические характеристики лексемы *отец* связаны с тремя смысловыми сферами:

1) «воспитатель ~ деспот», подаваемыми с точки зрения двух типов героев: как норма для старших, как источник страданий для младших, особенно для девушек. <Настасья Панкратьевна>. *Что ты, умней отца с матерью хочешь быть! Выше лба глаза не растут, яйцы курицу не учат.* – «В чужом пиру похмелье». <Кочетов> *Служи царю, боярам покоряйся, Безропотно, беспрекословно, рабски, И чти отца да мать!* – «Комик XVII столетия».

2) Образец богатого человека, символ богатства ~ источник богатства, <Гордей Карпыч>. ... (К Разлюляеву.) *А ты тоже! Отец-то, чай, деньги лопатой загребает, а тебя в таком зипунишке водит.* «Бедность не порок». <Русаков>. *Ты, сестра, молчи – это не твое дело. Дуня, не дури! Не печаль отца на старости лет. Выкинь блажь-то из головы. Отец лучше тебя знает, что делает. Ты думаешь, ему ты нужна? Ему деньги нужны, дура!* – «Не в свои сани не садись».

3) «Благодетель» (слово, характерное для языка пьес А.Н. Островского, иногда как метафора – не о родном отце): <Ахов>. *Верно я говорю. Ты сирота и дочь твоя сирота; кто вас призрит, ну, и благодетель, и отец родной, ну, и кланяйся тому в ноги.* – «Не все коту масленица». <Юлия>. *Нет, я не встану. Если вы дадите денег, я буду благословлять вас, как благодетеля, как отца.* – «Последняя жертва».

4) «Образец для жизни, связанный со стандартами прошлого»: <Агафон>. ... *Ты одно пойми, дочка моя милая: Бог соединил, человек не разлучает. Отцы наши так жили, не жаловались – не роптали.* – «Не так живи, как хочется».

Несколько более оптимистичен аксиологический и эмоциональный ореол слова *мать*, в котором отсутствуют

смыслы «богатство» и «корысть», однако доминантой также оказывается родительская власть: *<Снафидина>. Какой еще там закон! Один закон только и есть: «чтоб дети повиновались своим родителям». И никаких других законов нет. А если и есть, так я их знать не хочу. ... Нет, со мной трудно спорить: я, батюшка, мать; я свои права знаю; я за дочерей должна на том свете отвечать. – «Не от мира сего». <Улита Никитишна>. ... Не слушай ты его, Серафимушка, делай, как я велю. Я мать – худа не посоветую. – «Не сошлись характерами».*

В некоторых случаях в пьесах А.Н. Островского среди женских персонажей просматривается гендерная солидарность: сочувствие старших родственниц в отношении младших: *<Домна Пантелеевна>. Да что ты, разве я не мать тебе, разве я не женщина! Не понимаю я нешто, что мешать тебе нельзя; души, что ль, у меня нет? – «Таланты и поклонники».*

Аксиологические характеристики слова *сын* включают три компонента:

1) Отцовская власть: *«...Казни измлада сына своего / И ребра сокрушай, покуда мал;/ А вырастет – не дастся». Это правда. Великий был мудрец отец Сильвестр! – «Комик XVII столетия. <Настасья Панкратьевна>. И в самом деле поговорили бы; а то, что он над сыном-то издевается. ... <Мудров>. Вот еще! Нужно мне очень! Да хоть он съешь сына живого, мне все равно. – «Тяжелые дни».*

2) Материнская любовь: *<Василиса Перегриновна>. Ребенок, благодетельница! Уж нечего сказать, дал вам Бог сына на радость да на утешение. – «Воспитанница». <Гурмыжская>. Я решилась сделать три добрых дела разом. ... Успокоить мать, дать средства сыну и пристроить свою племянницу. – «Лес». <Анфиса Карповна> Вся жизнь я с мужем-то маялась, авось хоть сын порадует чем-нибудь! – «Старый друг лучше новых двух».*

3) Воплощение нежных чувств и преданности: *<Градобоев>. Еще хуже! И мне теперь с тобой лишняя печаль. Как об сыне родном, милый, об тебе заботиться*

надо. – «Горячее сердце». <Турусина> Благодарю вас! Я люблю его, как родного сына. – «На всякого мудреца довольно простоты». <Кучумов>. Мой человек, которого я любил, как сына, обокрал меня совершенно и убежал, должно быть, в Америку. – «Бешеные деньги». <Кабанова>. ... Ведь он мне тоже сын; ты этого не забывай! – «Гроза» (единственное употребление в пьесе).

Сходные аксиологические характеристики имеет слово *дочь*:

1) Объект деспотизма старших: *<Гаврило>. Ну, я-то уж таковский, а за что вы на дочь-то? Никакого ей житья от вас. – «Горячее сердце». <Ахов>. ... А вот молодые-то нынче от рук отбиваются. Ты свою дочь-то в страхе воспитывала? <Круглова>. В страхе, Ермил Зотыч, в страхе. – «Не все коту масленица». <Марья Петровна>. ... я, как несовершеннолетняя дочь или как приживалка, должна довольствоваться тем, что мне предложат, и благодарить за все, что мне ни дадут. – «Дикарка».*

2) «Живой товар»: *<Ненила Сидоровна>. Про это что толковать. Дочь не домашний товар; как не как, а надо с рук сбывать. – «В чужом пиру похмелье». <Епишкин>. ... Уж что за товар, коли придачи нужно давать, чтоб взяли только. <Фетинья>. Коли вы дочь свою к товару применяете... – «Не было ни гроша да вдруг алтын».*

3) Предмет отеческой и материнской заботы: *<Русakov>. ... У вас есть родные, знакомые, все будут смеяться над ней, как над душой, да и вам-то она опротивеет хуже горькой полыни... так отдам я свою дочь на такую каторгу!.. Да накажи меня Бог!.. – «Не в свои сани не садись». <Круглова>. Да осыпь ты меня золотом с ног до головы, так я все-таки дочь свою на позорище не отдам. – «Не все коту масленица». <Чепурин>. Тут расчет видимый с его стороны: кабы дочь, так зря бы не отдали, разузнали, что за человек; а то племянница, видеть ее все ужасаются, значит, только бы с рук сбыть да капитал сдать. – «Трудовой хлеб».*

4) Объект проявления возвышенных чувств, любви: <Кучумов>. ... *Уж позвольте мне заменить Лидиньке отца на время его отсутствия. Я знаю ее с детства и люблю, поверьте мне, больше, чем дочь... люблю... да....* – «Бешенные деньги». <Цыплунова>. *Я знаю только одно, что я нашла то, чего мне не доставало и чего я так желала – я нашла дочь себе.* – «Богатые невесты». Интересно, что в пьесе «Женитьба Белугина» из шести фиксаций слова *дочь* только одна присутствует в диалоге – *дочь* превращается в реквизит пьесы.

Слова *брат* и *сестра* встречаются в пьесах А.Н. Островского очень часто, однако преобладающие случаи их употребления – это слово *брат* в форме обращения к мужчине, а также вводного слова, и обороты *ваш брат*, *ваша сестра* для обозначения однородной группы лиц. Аксиологические свойства слов (концептов) *брат* и *сестра* – выражение особо нежных чувств, внимания, искренней привязанности. Примеры: <Несчастливцев>. *О, если ты несчастна, поди ко мне, поди на грудь мою. ... Я два раза тебе брат: брат по крови и брат по несчастью.* – «Лес». <Дерюгин>. *Да, конечно, кому как! А барышня наша душевный человек; бывало это, разговорится с тобой, как с своим братом.* – «Светит, да не греет». <Улита Прохоровна>. ... *Я не хочу брату в тягость быть. Я найду, где пообедать.* – «Шутники». Есть пьесы, где употребление слов *брат* и *сестра* исключительно частотно: «Грех да беда на кого не живет» (оба слова), «Бедность не порок (брат)», «Блажь» (сестра).

Термины *дед* и *бабка*, *внук* и *внучка* в пьесах А.Н. Островского не несут какой-то стиливой или смысловой нагрузки и встречаются намного реже рассмотренных выше (не более десятка пьес с единичными употреблениями).

Весьма частотны в произведениях А.Н. Островского термины кровного родства, для которых характерна разница между кровными родственниками в одно поколение: термины *дядя*, *тетка*, *племянник* и *племянница* встречаются более чем в двадцати пьесах А.Н. Островского. Оценочные характеристики терминов и лиц, как и в случаях со словами

отец и *мать* – отрицательные. Ср. <Сарытова>. ... *Прикидывайся больной, запирайся в спальне, лишь бы не видеть и не слышать ничего. Долго ли это продолжаться будет? Не прогнать же мне дядю с теткой, а сами не догадываются, не уедут.* – «Блажь». <Борис>. *Потом мы слышим, что и бабушка здесь умерла и оставила завещание, чтобы дядя нам выплатил часть, какую следует, когда мы придем в совершеннолетие, только с условием.* <Кулигин>. *С каким же, сударь?* <Борис>. *Если мы будем к нему почтительны.* <Кулигин>. *Это значит, сударь, что вам наследства вашего не видать никогда.* – «Гроза». <Несчастливцев>. *Родная тетка потяготилась прокормить меня два дня. Девушка бежит топиться; кто ее толкает в воду? Тетка. Кто спасает? Актер Несчастливцев!* – «Лес».

Аксиологический ореол слова *племянник* у А.Н. Островского включает понятие материальной зависимости от старших, произвол и возможности обмана в имущественном отношении. Примеры: <Ипполит>. *А куда же я пойду-с? На триста рублей в год в лавку? ... Теперь все-таки одно лестно, что я при большом деле, при богатом дяде в племянниках. Все-таки мне почет.* – «Не все коту масленица». <Глафира Фирсовна>. *Было, да сплыло. Разве я виновата? Ишь ты, отец-то у нее какой круговой! Дедушка было к ней со всем расположением... А его расположение как ты ценишь? Меньше миллиона никак нельзя. Теперь на племянников так рассердился – беда! «Никому, говорит, денег не дам, сам женюсь!».* – «Последняя жертва». <Гурмыжская>. *У меня близких родных только племянник моего мужа. Племянницу я надеюсь пристроить еще при жизни. Племянника я не видала пятнадцать лет.* – «Лес».

У термина *племянница* доминирует его гендерная специфика: это источник расходов на приданое или средство получения приданого, или лишняя обуза. Примеры: <Любим Карпыч>. *Тсс... Тут не целковым пахнет! Отдай старый долг, а за племянницу миллион триста тысяч!.. Дешевле не отдам.* – «Бедность не порок». <Бедонегова>. *Ну, уж не та честь, что генеральской племяннице. Нет*

уж, далеко, цена другая. Генеральскую племянницу взять всякому лестно, а эту кому нужно? – «Богатые невесты». <Мизгачева>. Эх, Михей Михеич, племянницу-то вы голодом заморили. – <Крутицкий>. Какую племянницу? Чем мы ее заморили? Я к тебе на кухню не хожу, горшков не нюхаю. ... <Крутицкий>. Племянницу! Много всякой родни-то на свете! Мы все родня; все от одного человека. ... – «Не было ни гроша, да вдруг алтын». <Турусина>. Только ты знай, что он тебе не жених. <Машенька>. Я вполне полагаюсь на вас; я ваша покорная, самая покорная племянница. – «На всякого мудреца довольно простоты». <Курчаев>. Софья Игнатьевна ищет для племянницы... <Мамаева>. Ну? <Курчаев>. Она ищет добродетельного человека. – «На всякого мудреца довольно простоты». <Марфа> Обыкновенное дело, корысть нас заставляет: я так и ожидала, что вы мне рубликов полтора ста пожалуете. Оттого и племянницу просватали, а то где б нам взять! Теперь, первым долгом, жениху на сговоре надо сотельную дать. – «Невольницы».

Термины родства по браку или свойства в произведениях А.Н. Островского представляют собой интереснейший и до конца еще не понятый феномен – их особенность заключается в том, что они употребляются исключительно редко, хотя основное внимание драматурга в большинстве произведений сосредоточено на родственных отношениях и в том числе на родстве по браку.

Так, термин *тесть* встречается всего в четырех пьесах: *(Воевода (садится) Мы здесь свои, и вы садитесь рядом. Вы нареченные мне тесть и теща. – «Воевода (Сон на Волге)». Всю Сиверу за дочь сулит он тестю, / А королю за сватовство – Смоленск. – «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». <Рисположенский>. Пусти! Тестя обокрал! И меня грабит... – «Свои люди – сочтемся»!. <Анна Устиновна>. ... А потом тесть все деньги у Кириюши отобрал; тут жена умерла; тесть обанкротился; пропали все денежки... – «Пучина» (в этой пьесе олово тесть встречается семнадцать раз, часто в соседстве со словом *деньги*).*

Термин *теща* отмечен в семи пьесах. *<Настасья> ... Ты знаешь, смерд, я теща воеводе. («Воевода (сон на Волге)». <Досужев> ... Все их толстые тещи, все бабушки невест тебе сватают богатых. – «Доходное место». <Бобылиха>. Теще Хозяйкой быть над домом и над вами. – «Снегурочка». <Кочуев>. Что расходы! ... Ты знаешь, теща моя очень богата, но порядочная ханжа, женщина с предрассудками и причудами какого-то особого старообрядческого оттенка. – «Не от мира сего». (ср. также пьесы «Бешеные деньги», «Не все коту масленица», «Шутники»). Сниженная авторская оценка этих позиций родства более чем очевидна.*

Термин *свекор* встретился однажды в одной пьесе: *<Аграфена Кондратьевна>. Да коли уж ты, батюшка, отец, так не будь свекором! ... Нет в тебе никакого обычая родительского! – «Свои люди – сочтемся!»*

Термин *свекровь* отмечается один раз в одной пьесе «Гроза». *<Кабанова>. Ведь от любви родители и строготу к вам бывают, от любви вас и бранят-то, все думают добру научить. Ну, а это нынче не нравится. И пойдут детки-то по людям славить, что мать ворчунья, что мать проходу не дает, со свету сживает. А сохрани Господи, каким-нибудь словом снохе не угодить, ну и пошел разговор, что свекровь заела совсем. – «Гроза».*

Термин *зять* встречается в восьми пьесах А.Н. Островского («Бесприданница», «Бешеные деньги», «Василиса Мелентьева», «Не в свои сани не садись», «Пучина», «Шутники», «Старое по-новому» – по одному разу, только в пьесе «Не было ни гроша, да вдруг алтын» – четыре раза). Он не имеет яркой аксиологической маркированности. Термин *сноха* встречается в трех пьесах: *<2-й Бирюч>. Старые старушки, Совьи брови, Медвежьи взгляды, Ваше дело: намутить, наплесть, Сына со снохой развесть. – «Снегурочка»; в «Грозе» (см. выше), «Воевода (Сон на Волге)».*

Термин *невестка* «жена сына» отмечен также только дважды: *<Добротворский>..... Вот у моей у невестки, сударыня, шесть пальцев было на правой руке, мать-то все ахала, что, говорит, не возьмут. – «Бедная невеста». (Второй пример из той же пьесы также с упоминанием шести пальцев) и в пьесе*

«Старое по-новому» в перечне действующих лиц). Термины *деверь*, *шурин*, *свояченица* в произведениях А.Н. Островского не встречаются вообще, термин *золовка* встречается всего в одной пьесе три раза (*Евгения*. *Какая выгода! Нам с мужем от нее только неудовольствие одно. Вот, говорят, Сеня, что золовки завсегда неладно живут промеж собой. Какому же тут ладу быть, когда я, с моим ангельским характером, и то не могу ужиться с ней.* *Аннушка*. ... *Я золовку и за человека не считала, а он ее-то и полюбил, а меня, девушку, бросил.* *Евгения*. *Золовка, злодейка, подсмотрела да все рассказала, все, злодейка, рассказала.* – «На бойком месте». Термин *свояк* встетился также в одной пьесе однократно: *Один голос* *Чай, Дмитрий-то свояки с Годуновым, / Вот и вина.* – «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Что означают сделанные наблюдения? Очевидно, что термины родства по браку, обозначающие родственников одного поколения – *деверь*, *шурин*, *свояченица*, *золовка* – были уже явно чужды языку самого А.Н. Островского, который намеренно избегал включать их в речь персонажей своих пьес. В этом отношении язык и оценки отдельных слов у А.Н. Островского сближаются с тем, что мы наблюдаем у Л.Н. Толстого и других его современников: напомним, что над словом *золовка*, нарочито употребляя его в ненормативных контекстах, иронизировали Ф.М. Достоевский, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, а над словом *деверь* в XX веке – М.М. Зощенко и М.А. Булгаков. Однократное употребление терминов свойства внутри текста является характерным для использования этих лексических единиц в языке многих писателей XIX–XX веков.

Очевидной и широко известной является отрицательная оценка отношений родства в смежных поколениях и родства по браку в их национальном и социальном насыщении, которая присутствует в произведениях А.Н. Островского, к этому можно добавить и отрицательную оценку концептов родства по браку в аксиологическом аспекте, что характерно в целом для современного русского литературного языка и художественной литературы⁶.

Итак, налицо конфликт между словарными фиксациями русских терминов родства в словаре русского языка, отражающем узус середины и второй половины XIX века (В.И. Даль), и текстами, в максимальном приближении отражающими устную речь XIX века (пьесы А.Н. Островского). Вывод из всего представленного выше очевиден: термины родства по браку в своем большинстве уже не принадлежат современному русскому литературному языку и уже в XIX веке представляли узус простонародной речи, нежелательный ни в прозе, ни в драме.

Примечания

¹ Бурыкин А.А. Электронная библиотека для исследований в области русской лексикологии и лексикографии: опыт работы, перспективы пополнения, возможности использования // Информационные технологии и письменное наследие. Elxmanuscript-10 Материалы Международной научной конференции. Уфа, 28–31 октября 2010 г. Уфа, Ижевск, 2010, С. 36–41.

² Бурыкин А.А. Современная русская система терминов родства и свойства: материал, лингвистическая и этнографическая проблематика // Алгебра родства. Вып. 12. СПб., МАЭ РАН, 2009. С. 208–290.

³ Ганцовская Н.С., Колобова А. Концепт «сирота» в пьесах А.Н. Островского (лингвокультурологический аспект) // А.Н. Островский в новом тысячелетии: материалы науч.-практ. конф. Кострома, 2003. С. 144–147.

⁴ Ганцовская Н.С. Тема племянничества в пьесах А.Н. Островского в этнолингвистическом аспекте // Ганцовская Н.С. Костромское народное слово. Очерки, исследования, эссе, народные рассказы. Кострома, 2003. С. 183–188.

⁵ Ганцовская Н.С., Верба И.П. Место словаря А.Н. Островского в русской лексикографической практике // Русский язык XIX века: динамика языковых процессов (Acta Linguistica Petropolitana. Труды Института лингвистических исследований РАН, 2008. Том IV, ч. 3). СПб., 2008. С. 86–93.

⁶ Бурыкин А.А. Русские термины родства по браку: аксиологические аспекты // Человек. Язык. Культура: сборник научных статей, посвященных 60-летию юбилею проф. В.И. Карасика. Киев, 2013. Часть 2 С. 17–24.

И.Н. ИСАКОВА

**Антропонимические
пары в ономастическом
пространстве пьесы
А.Н. Островского
«Семейная картина»**

Изучение антропонимов художественного произведения может вестись в нескольких направлениях. Одним из них является анализ отдельно взятого антропонима, в первую очередь, выяснение его семантики, особенностей функционирования в пределах пьесы (большинство работ по ономастике конкретных произведений именно таковы). Собственные имена могут быть рассмотрены как система в пределах одного произведения. Здесь важно выяснить, какие дополнительные смыслы, коннотации появляются при соотношении имен друг с другом, какие принципы лежат в основе системы антропонимов, какие формы имен предпочитает драматург, причем отдельно должен рассматриваться основной и побочный текст (отдельная проблема – использование имен и их различных форм персонажами¹). Наконец, собственные имена могут быть рассмотрены в контексте творчества автора в целом, а также того или иного литературного направления, периода и т.д.

Для анализа выбрана первая законченная пьеса Островского «Семейная картина», раскрывающая нравы купцов. В статье «Темное царство» Добролюбов отмечал, что хотя эта пьеса не была замечена критикой, в ней «уже находят задатки многого, что полнее и ярче раскрылось в последующих комедиях. По крайней мере видно, что уже и в это время автор был поражен тем неприязненным и мрачным характером, каким у нас большею частью отличаются отношения самых близких между собою людей. Здесь же намечены отчасти и причины этой мрачности и враждебности: бессмысленное самодурство одних и робкая уклончивость, бездеятельность других. Тут же чрезвычайно ярко и рельефно выставлены и последствия такого неестественного

порядка вещей – всеобщий обман и мошенничество и в семейных и в общественных делах»². Применительно к системе антропонимов можно сказать то же самое. Принципы выбора собственных имен, характерные для всего творчества драматурга в целом, есть и в этой пьесе. Островский стремится связать семантику фамилии и имени персонажа с его характером, учитывает, насколько имя характерно для социальной среды, к которой принадлежит персонаж. Во всем этом «Семейная картина» принципиально не отличается от других пьес, ее особенностью является ярко выраженная тенденция к формированию антропонимических пар. В основе пары лежит, как правило, сходство (но возможен также и контраст) семантики, одинаковая форма имени (трехчленная или только по имени-отчеству). При этом также соотнесены характеры персонажей, их роли в сюжете. Таким образом, имена персонажей – ключ к пониманию системы персонажей в пьесе.

Семантика имен и фамилий. Все антропонимы данной пьесы можно назвать семантически значимыми. При этом они соотносятся не только с характерами персонажей, но и с их внешностью, что для творчества Островского очень характерно. Например, главный герой носит фамилию *Пузатов*, его приятель – *Ширялов*. В самой пьесе неоднократно говорится о полноте Пузатова. Можно сказать, что это один из основных мотивов, который в пьесе разворачивается постепенно. Вначале Дарья отмечает, что герой «на крыльцо лезет» (сам Пузатов пока еще не появился на сцене). Слово «лезет» заставляет зрителя предположить, что герой с трудом поднимается по ступенькам, значит – он грузный. Войдя в дом и поздоровавшись с женой, он «смотрит в потолок и отдувается», очевидно, подъем дался ему тяжело. В этом контексте следующая ремарка Островского «изредка вздыхает» может быть интерпретирована как показатель именно физического самочувствия, а не психологического состояния, тем более что настроение у героя хорошее. Степанида Трофимовна отмечает, что он «который раз пить чай» принимается, т.е., видимо, любит

и поест, в этой фразе также содержится намек на полноту Пузатова. Скорее всего, героиня не одобряет любовь снохи к красивым нарядам в первую очередь, потому что муж-то у нее неказистый. Ей кажется, что Матрена Савишна думает про себя: «муж-то у меня *пузастый да бородастый* какой, а не *фертик*, дескать, *какой-нибудь раздушенный да распомаженный!*» Следовательно, противопоставляется купец и дворянин, а фактически муж и любовник Матрены Савишны. Разумеется, зритель не знает, как выглядит Василий Гаврилыч, но может предположить, что он именно таков. Кроме того, здесь подчеркивается, насколько важен для героини внешний вид мужчины. Отмечаются как портретные черты: *пузастый, бородастый*, так и психологические – *фертик* (щеголь). Важна и форма слова: *фертик* представляется художавым, подвижным. Слова *пузастый* и *бородастый* подчеркивают, что у персонажа больше пузо и большая борода. Важно, что героиня использует не нейтральные слова (*пузатый, бородастый*), а именно разговорно-фамильярные³, таким образом подчеркивая пренебрежительное отношение снохи к сыну.

Это же противопоставление звучит и в речи самого Пузатова, однако его оценка диаметрально противоположна. Он убеждает сестру, что купец очевидно лучше: «Знаешь ли, Маша, гладкий да румяный вот как я. Уж и любить-то есть кого, не то что стракулист чахлый». Очевидно, Пузатов подчеркивает привлекательность полноты, воспринимает ее как показатель здоровья, чем объясняется противопоставление: *гладкий – чахлый*. Кроме того, понятие полноты герой связывает и с достатком. Стракулист – «мелкий чиновник, приказная строка»⁴. Важно, что герой противопоставляет себя в действительности не дворянину, а бедному чиновнику, происхождение которого может быть любым. Критерием сопоставления является уже не сословие, а достаток. И здесь Пузатов чувствует свое очевидное превосходство. Таким образом, можно говорить о довольно высокой самооценке персонажа, он предпочитает не замечать того, в чем он заведомо не может соперничать с

любимым дворянином. Образованный зритель в этой фразе мог уловить аллюзию на лирическое отступление в «Мертвых душах» Гоголя о толстых и тонких. Однако если у Гоголя толстые чиновники явно не пользуются успехом у женщин, то Пузатов утверждает обратное. В действительности все гораздо сложнее. Противопоставление дворян и купцов обнаруживается в речах Василия Гаврилыча, которые зритель слышит в передаче Дарьи. Герой утверждает, что каждому свое: богатую купеческую дочку не отдадут за бедного чиновника, она пойдет замуж за *бородача* (как и происходит в конце пьесы). Поэтому он считает, что приятель поступает правильнее, ухаживая за замужней женщиной. Степанида Трофимовна также не желает отдавать дочку за «благородного» и приводит в пример зятя Максимовны, глядя на которого можно только подумать: «знать, мол, вы, сердешные, хуже-то не нашли!» Удивительно, что и Василий Гаврилыч, и Степанида Трофимовна прибегают к близким по значению пословицам, подчеркивая невозможность, нелепость подобных браков: «не с нашим рылом да в калачный ряд», «не садись не в свои сани». Таким образом, Островский подчеркивает, что дворянский и купеческий мир фактически не имеют ничего общего, любая попытка перейти в другой мир выглядит комично, нелепо, уродливо.

Внешность Ширялова не описывается в пьесе, видимо, поэтому и фамилия отсылает, в первую очередь, к характеру. В русском языке есть глагол *ширять* – «копать, рыться, ковырять, мешать, ворошить, раскидывать, переворачивать; толкать тычком», а также образованное от него слово *ширяла* – «тот, кто ширяет», а также *ширяло* – «копалка, ковырялка; кочерга, ожог»⁵. Таким образом, отмечается желание персонажа «переворошить» свою жизнь, жизнь других людей, вовлечь их в свои интриги. Важно, что его действия приносят другим людям в основном вред, что ассоциативно может быть связано с ожогом. Любопытно, что ожог получает тот, у кого в руках оказывается кочерга. Сам же герой получает исключительно выгоду. Следовательно, в фамилии можно увидеть аллюзию на пословицу «загрести

жар чужими руками». Ширялов решает жениться на молодой, а сына – прогнать и лишить наследства. Показательно, что герой не говорит прямо Пузатову, что пришел свататься. Он начинает издали, рассказывает, какой плохой у него сын, поэтому он не может оставить ему наследство и т.п., т.е. пробыт почву. В итоге сам Пузатов предлагает ему взять в жены сестру, при этом Ширялов делает вид, что даже помыслить не мог о таком. Итак, создается видимость, что герой лишь принимает предложение.

Вряд ли случайно, что лейтмотивом становится номинация персонажа *плут* (а плут должен уметь «ширять», интриговать). Номинация звучит в речи персонажей при первом упоминании о Ширялове (герой пока еще не появился на сцене) – в этом также можно увидеть параллель с Пузатовым: семантика фамилии начинает обыгрываться еще до появления героя, т.е. зрителю / читателю изначально дается установка для восприятия его характера. В дальнейшем слово *плут* не встречается в пьесе (нет и однокоренных), но фактически все номинации персонажа относятся к данной семье. Степанида Трофимовна считает, что Ширялов – прекрасная партия для дочери, поэтому старается сгладить его недостатки: он не плут, а *человек коммерческий*, «если и обманет кого, так что за беда! *не он первый, не он последний*». Героиня не случайно использует поговорку: все так поступают. Однако сын не согласен с ней: Ширялов, как ему кажется, является олицетворением плутовства: «да это словно *жид какой: отца родного обманет*. Право! Так вот в глаза и смотрит всякому. А ведь *святошей* прикидывается». Слово *жид* было широкоупотребительным в XIX веке, им называли «скупого, скрягу, корыстного купца»⁶. Таким образом, можно говорить о разворачивании мотива плутовства, о разном восприятии этого явления.

Кроме того, Пузатов подчеркивает лицемерие Ширялова, который прикидывается *святошей*, что позволяет рассматривать номинации *жид какой*, *святоша* как контекстуальные синонимы к слову *плут*, раскрывающие, каким именно плутом является герой. Однако степень плутовства

Ширялова Пузатов оценит в полной мере после сватовства; в его речи появляется цепочка экспрессивно окрашенных номинаций: «*Экий вор мужик-то! Тонкая бестия*. Ведь *каким Лазарем* прикинется!» Здесь важна градация, если *вор* это просто «хитрый, лукавый человек»⁷, то *бестия* – это «наглый мошенник, ловкий и дерзкий плут»⁸. Однако Ширялов не просто бестия, а *тонкая бестия*, которую не сразу раскусишь, что раскрывается в следующей фразе, содержащей еще одну номинацию персонажа, которая является аллюзией на библейскую притчу о бедном Лазаре. Помимо этого, у номинации есть очевидная связь с фразеологизмом *петь Лазаря*. Фольклорные духовные стихи о бедном Лазаре часто пели богомольцы, нищие, калеки, надеясь выпросить себе побольше милостыню. Последняя номинация раскрывает, что Ширялов играет на чувствах людей, умеет представить ситуацию в выгодном для себя свете – «перевернуть все».

Аллюзия на Евангелие соотносится с номинацией *святоша*, что подчеркивается взаимозаменяемостью слов в парных репликах: «А ведь *святошей* прикидывается»; «Ведь *каким Лазарем* прикинется!» Высказывания соотносятся по принципу градации. Если вначале отмечается стремление персонажа (пусть даже только внешнее) соблюдать церковные нормы и обычаи, то затем – умение сыграть роль страдальца и таким образом добиться желаемого. Во второй номинации акцентируется способность вызвать нужную эмоцию у собеседника, т.е. способность манипулировать. Усилительная частица, восклицательная интонация выражают, насколько удивлен Пузатов лицемерности Ширялова. Герой прекрасно понимает мотивацию поведения пожилого купца – «просто на старости блажь пришла»; но удивляет Пузатова умение Ширялова переложить всю вину на другого человека, на сына. Таким образом, интриги персонажа понятны другим, все видят, что и как он «ширяет» и с удовольствием вовлекаются в его интриги.

Итак, фамилия *Пузатов* указывает на внешность персонажа, *Ширялов* – на характер. Однако фамилии невольно сопоставляются, поэтому можно увидеть и другие

смыслы. Ширялов представляется если не худощавым, то во всяком случае неполным, подвижным человеком: ширяло – прочная и сравнительно тонкая палка. Ассоциация с палкой, как нам представляется, подчеркивается сразу после появления персонажа на сцене: вряд ли случайно, что Ширялов, сказав ритуальные слова приветствия, начинает жаловаться на здоровье: «На прошлой неделе притча сделалась: так схватило, что Боже упаси. Испугался шибко, больно перепугался. Этак, сударыня ты моя, лом в костях сделался; вот так тебе каждую косточку больно, каждый суставчик; коробит, сударыня ты моя, да и на поди». Итак, у Ширялова болят кости, причем в реплике это трижды подчеркнуто. Видимо, здесь прослеживается ассоциативная связь: кость – палка (с палкой довольно сложно соотнести любую деталь внешности, кость представляется наиболее близкой). Пузатов считает болезнь Ширялова результатом его кутежей, холостяцкой жизни. Ведь в конце Ширялов приглашает будущего родственника к себе: «вот мы, брат, здесь пить-то начали, так пойдем ко мне допивать. У меня, брат, просторнее, баб-то нет, да фабричных песенку спеть заставим». Таким образом, фамилия может указывать на свободу в поведении героя. Пузатов же привязан к матери, жене.

В фамилии *Пузатов* можно увидеть также намек на богатство героя, бедный человек вряд ли будет *пузастым*. В пьесе это обыгрывается: Пузатов любит поесть и всегда стремится надуть кого-нибудь, а потом гордиться барышами. Последняя его фраза также свидетельствует о стремлении не упустить своей выгоды: «насчет приданого-то, кто кого обманет – дело темное-с! Мы тоже с матушкой-то на свою руку охулки не положим»⁹. Таким образом, обе фамилии семантически значимы, но у них различный путь интерпретации. Оказавшись вместе, они невольно подталкивают зрителя к двойному прочтению каждой фамилии, дают возможность увидеть явный и скрытый смысл. Герои со- и противопоставлены, противопоставление подчеркивается также в их фамилиях.

В пьесе упоминается несколько внесценических персонажей: *Брюхов*, *Косолапов*, *Перемяткин*, *Остолопов*. Вряд ли случайно, что приятелем Пузатова является Брюхов, переключка фамилий очевидна. Стоит отметить, что Брюховы – это старинный дворянский род, представители которого записаны в книгах Москвы¹⁰, а также Казанской¹¹, Владимирской, Тверской и Симбирской губерниях¹². Однако в контексте пьесы фамилия переосмысливается. Слово *брюхо* фигурирует в пьесе один раз, но при этом прочно связывается как с Брюховым, так и с Пузатовым.

Антип Антипыч. Вот с Брюховым ходили, ходил с Саввой Саввичем. Что ж! Отчего с хорошим человеком чайку не попить? А я нынче, матушка, Брюхова-то рублей на тысячу оплел. (*Берет чашку.*)

Степанида Трофимовна. Уж где тебе, дитятко! Самого-то, чай, кругом обманывают. За приказчиками ты не смотришь, торговлей не занимаешься. Уж какая это, Антипушка, торговля! С утра до вечера в трактире сидите, *брюхо наливают*. Ох! никакого-то, как посмотрю я, у вас порядку нету.

Важно, что в первой реплике дважды звучит фамилия *Брюхов*, которая затем обыгрывается, хотя зритель / читатель не знает, как выглядит персонаж, Савва Саввич невольно кажется полным. Кроме того, благодаря этому обыгрыванию фамилия начинает восприниматься как купеческая. Важно, что фамилия *Брюхов* звучит только в одной реплике, а в ответной появляется слово *брюхо*. Таким образом, фамилия персонажа удваивается, как и в случае с Пузатовым, которого Степанида Трофимовна называет пузастым. Парность персонажей подчеркивается тем, что они приятели, вместе ходят в трактир, оба плутуют. Степанида Трофимовна не очень разделяет радость сына, что он «оплел» Брюхова, ведь и его кругом обманывают, вполне возможно, его приятель тоже.

За *Косолапова* и *Перемяткина* главный герой предлагает сестре выйти замуж. Фамилия *Косолапов* указывает на физический недостаток. Вообще в русской ономастике большое внимание уделяется ногам и походке (*Косолапов*,

Долгоногов, Доброноженко, Куценогий, Толстоногов, Тонконогих, Кривошапов, Косоногов, Косолапов, Колченогов, Кривоногов, Дробноходов, Скороходов и т.д.) Семантика фамилии *Перепяткин* совершенно другая. Фамилия *Пяткин* образована от нецерковного имени *Пятка*, т.е. пятый ребенок в семье, от него образовывалось отчество – *Пяткин сын*. С задней частью стопы имя никак не связано. Однако в пьесе фамилия переосмысливается. Здесь все определяет контекст: сначала звучит фамилия с прозрачной семантикой *Косолапов, Перепяткин* осмысливается в паре с ней – на первый план выходит ассоциация с ногами. Приставка *пере-* широко распространена в ономастике и часто имеет значение «очень». Таким образом, зритель / читатель воспринимает ее как говорящую: у персонажа, вероятно, широкие, большие пятки. Фамилии с близкой семантикой существуют в языке, например *Толстопятов, Долгопятов* и др. Однако в языке у приставки *пере-* совершенно иные значения: «преодолеть препятствие» или «переделать». Кроме того, приставка *пере-* встречается преимущественно в глаголах¹³ и также отсылает к процессу, что позволяет соотнести фамилию с походкой (а не формой стопы). Таким образом, фамилия *Перепяткин* оказывается семантически близкой к фамилии *Косолапов*. Вряд ли случайно, что фамилии обоих незадачливых женихов относятся к одному семантическому полю, указывают на дефект походки. Здесь, вероятно, прослеживается ассоциативная связь с выражением «выходить замуж», которая нарочито подчеркивается драматургом, обыгрывается:

Степанида Трофимовна. Полно модничать-то, сударыня! Я по четырнадцатому году замуж шла; а тебе ведь – стыдно при людях сказать – двадцать лет.

Антип Антипыч. Хочешь, Маша, Косолапова посватаю?

Марья Антиповна. Ах, братец, да от него и в мясо-ед всегда луком пахнет, а в пост-то так просто ужасть.

Антип Антипыч. Ну, Перепяткина: чем не жених? (*Смеется.*)

Марья Антиповна. Да вы, братец, это нарочно мне все уродов навязываете.

Очевидно, что сам Пузатов не рассматривает это сватовство всерьез, о чем свидетельствует ремарка «смеется», он заведомо предлагает «плохих» женихов. Маше не хочется *идти* замуж за того, кто сам «плохо ходит». Аллюзия усиливается благодаря реплике Степаниды Трофимовны «замуж шла». Во-первых, фигурирует глагол *шла*, а не *вышла*, который представляется здесь более уместным. Выражение *замуж шла* во второй половине XIX века было уже не очень распространенным, видимо, имело оттенок архаичности и просторечия¹⁴. Драматург очевидно акцентирует слово *шла* также за счет инверсии. Итак, Маша не хочет *идти* замуж за человека, у которого «некрасивая походка». Таким образом, в основе фамилий персонажей лежит словесная игра – прием, характерный не только для творчества Островского, но и для русской драматургии XIX века¹⁵. Таким образом, фамилии *Косолапов – Перепяткин* составляют ономастическую пару, как и *Пузатов – Брюхов*. Парность подчеркивается тем, что Маша не хочет замуж ни за одного из них, они ей представляются уродами. И хотя недостатки женихов совершенно другие, важно само их наличие. Кроме того, такие фамилии могут восприниматься как указание на дополнительный физический недостаток каждого персонажа. Важно, что фамилии всех персонажей, которые связаны с Пузатовым (скорее всего, это его приятели), указывают на неказистую внешность этих героев¹⁶.

В семантике *имен* персонажей также можно увидеть переключки: *Матрена – Степанида*. *Матрена* в переводе с латыни означает *почтенная замужняя дама*¹⁷, *Степанида* – от греч. *венок*¹⁸. Жена Пузатова не выносит поучений свекрови, подчеркивает, что является купчихой первой гильдии, поэтому никому не уступит. Для нее особенно важен социальный статус. Семантика имени *Степанида* явно близкая: *венок* – знак почестей¹⁹. Героиня уверена, что именно ее жизненная позиция правильная, поэтому она хочет, чтобы и сын, и сноха делали то, что она считает правильным, однако в семье героиню не уважают. Таким

образом, этимология имен Матрена и Степанида намекает на то, что обе героини хотят чувствовать себя хозяйками в доме, ни одна не приемлет другую позицию.

Известная старинная дворянская фамилия *Остолопов* в пьесе, видимо, переосмысливается так же, как и фамилия *Брюхов*: ее носит купец, приятель *Ширялова*; фамилия перестает восприниматься как дворянская за счет обыгрывания своей семантики: *остолоп* – «глупец; застывший от удивления человек»²⁰. Об этом персонаже зритель / читатель фактически ничего не знает, но все же можно предположить, что для драматурга было важнее второе значение, поскольку оно, в первую очередь, составляет контрастную пару к фамилии *Ширялов*: один активный, другой – пассивный. Кроме того, в пьесе всячески подчеркивается хитрость *Ширялова*, умение плести интриги, насколько изобретателен *Остолопов*, неизвестно, но вряд ли он может сравниться с таким плутом, как *Ширялов*. Итак, обе трактовки фамилии возможны, и в любом случае складывается антропонимическая пара, в основе которой лежит контраст. *Ширялов* – плут, поэтому, скорее всего, его будут притягивать не такие же плуты, как он, а простоватые люди. *Пузатов*, вероятно, выбирает себе приятелей, с которыми можно было бы вместе проводить время, т.е. таких же, как сам он. В этой связи показательно, что *Пузатов* говорит, что *ходил* с *Брюховым*, а *Ширялов* отмечает, что *приходил* к *Остолопову*; в первом случае подразумевается длительность и многократность действия, во втором – однократность.

Принцип парности проявляется также в **способах именования персонажей**. У возлюбленных *Матрены Савишны* и *Марьи Антиповны* отсутствуют фамилии, но есть имена-отчества: *Иван Петрович* и *Василий Гаврилыч*. Отсутствие фамилий объясняется, в первую очередь, близкими отношениями между персонажами. По имени-отчеству называет своих знакомых и *Пузатов*, но потом обязательно появляется фамилия, т.е. персонажи по-разному вводятся в пьесу. Отсутствие фамилии может быть объяснено тем, что они из другого, дворянского, мира, поэтому должны

выделяться на общем фоне. Кроме того, отсутствие фамилии может восприниматься как отсутствие яркой черты, типичность. Так *Островский* подчеркивает, что неважно, как именно выглядят герои, неважно, какие у них характеры, важно, что они из другого мира, в этом их главная привлекательность. Антропонимы *Иван Петрович* и *Василий Гаврилыч* нейтральные, могут встречаться у представителей всех сословий, имена всех остальных персонажей простые, характерные для купеческой среды. Таким образом, имена персонажей не очень выразительны.

Своеобразную пару составляют антропонимы *Лопатиха* и *Максимовна* (речь идет об одном персонаже – знакомой *Степаниды Трофимовны*). Оба антропонима подчеркивают пренебрежительное отношение *Пузатова*, который явно ощущает свое превосходство. Разумеется, за глаза знакомую можно назвать и *Лопатихой* (форма фамилии на грани прозвища), обратиться так все же невозможно, потому героиня называет ее только по отчеству, что придает фразе фамильно-сниженный оттенок. Для сравнения: в пьесе «В чужом пиру похмелье» героини обращаются друг к другу по имени-отчеству.

Принцип парности проявляется в созвучии имен и отчеств, в данном случае правильнее говорить об удвоении²¹, которое может проявляться по-разному. Во-первых, у двух героев имя и отчество одинаковое: *Антип Антипыч Пузатов*, *Савва Савич Брюхов*. Во-вторых, имя и отчество могут быть фонетически близки: *Парамон Феропонтыч*. Вряд ли случайно, что повторяются двусложные имена, а фонетически сближаются – трехсложные, и ударные слоги в обоих случаях одинаковые (вторые и третьи²²). В имени и отчестве *Ширялова* повторяются звуки, т.е. они представляют собой почти усеченную рифму (суффикс отчества не учитываем): *Парамон Феропонтыч*. Не совпадает только один согласный, однако они оба губные, а звук *п* есть в имени персонажа. Но это разные имена, и семантика каждого из них вполне может быть соотнесена с характером персонажа²³. Фонетически близки также имена *Матрена* – *Мария*, оба

трехсложные с ударением на втором слоге, в них много повторяющихся звуков, т.е. здесь также можно увидеть рифму, а именно предударную: *Матр'ена* – *Мар'ия*, не совпадает также только один звук.

Антропонимические пары обнаруживаются в разных пьесах Островского. Могут перекликаться фамилии персонажей: *Счастливец* – *Несчастливец* («Лес»), *Недоносков* – *Недоростков* («Шутники»). Причем именно в паре они получают дополнительный смысл. Например, Аркадий Счастливец фигурирует в двух пьесах, но в «Бесприданнице» семантика его имени и фамилии гораздо менее глубокая. Перекликаться и даже представлять собой рифму могут имена персонажей, часто такой прием является средством комизма, причем даже в тех случаях, когда имена нейтральные: *Анфиса* – *Раиса* («За чем пойдешь, то и найдешь»). Персонажи, которые всегда вместе появляются на сцене, могут носить контрастные фамилии: *Бодаев* – *Милов* («Лес»).

Принцип удвоения проявляется в совпадении имени и отчества, но также встречаются фонетические переклички *Лазарь Елизарыч* («Свои люди – сочтемся!»). Однако нет ни одной пьесы, где бы почти все антропонимы входили бы какую-либо пару. Видимо, в пьесе «Семейная картина» Островский еще проверяет возможности такого приема, а также ищет различные способы ее создания. В дальнейшем этот прием сохранится, но уже не будет таким нарочитым.

Примечания

¹ Подробнее об этом см., напр.: *Васильева Н.В.* Собственное имя в мире текста. М., 2009. С. 172–191.

² *Добролюбов Н.А.* Темное царство // А.Н. Островский в русской критике. М., 1953. С. 81.

³ Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1996. Т. 1. С. 175. Т. 3. С. 1065.

⁴ *Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А.* Словарь языка к пьесам А.Н. Островского. М., 1993. С. 202.

⁵ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1996. Т. 4. С. 635.

⁶ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 541.

⁷ Там же. С. 242.

⁸ Там же. С. 84.

⁹ Выражение «охулки на руку не положить» означает «не упустить своей выгоды». // *Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А.* Словарь языка к пьесам А.Н. Островского. С. 143.

¹⁰ Архив «Москва – 1917». С. 59.

¹¹ Адрес-календарь служащих в Казанской губернии лиц 1871 год. С. 13.

¹² Русский биографический словарь. Сетевая версия. <http://rulex.ru/01020795.htm>

¹³ *Кузнецова А.И., Ефремова Т.Ф.* Словарь морфем русского языка. М., 1986. С. 521–526.

¹⁴ Национальный корпус русского языка. <http://www.ruscorpora.ru/>

¹⁵ Об этом см., напр., *Купцова О.Н., Михайлова Т.В.* Игры с именами в драматургии А.Н. Островского // Шельковские чтения 2005. А.Н. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова / науч.ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2006. С. 277–294.

¹⁶ Фамилия *Брюхов* в целом нейтральная, но в контексте пьесы очевидно воспринимается как указание на полноту героя. Кроме того, у слова *брюхо* в отличие от слова *живот* просматривается разговорно-просторечный оттенок.

¹⁷ *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. М., 2005. С. 193.

¹⁸ Там же. С. 261.

¹⁹ Понятие *венки* как в греческой, так и в мировой культуре имеет очень широкий спектр значений, в том числе и символических. В данном случае говорить о них не имеет смысла, поскольку это никак не будет прояснять семантику имени персонажа.

²⁰ *Даль В.И.* Словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 704.

²¹ Об удвоении как одном из принципов выбора антропонимов у А.Н. Островского см.: *Купцова О.Н., Михайлова Т.В.* Игры с именами в драматургии А.Н. Островского. С. 286.

²² Это, конечно, можно считать и чисто языковым явлением, ударение в русских именах тяготеет к концу. Но если двусложные имена с ударением на первом слоге довольно редко встречаются, то в трехсложных именах ударение вполне может быть и на втором слоге.

²³ *Парамон* (греч.) – «прочный, надежный» (*Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. С. 221.); у героя большое состояние,

которое он старается приумножить. *Ферапонт* (греч.) – «слуга» (*Петровский Н.А.* Там же. С. 221.), при том слово *therapontos* первоначально обозначало не раба, а человека, который добровольно служит более сильному (*Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь, М., 1991. С. 603.). Слово происходит от глагола *therapeuo* «служить, прислуживать, ухаживать; почитать, уважать; иметь уход, ухаживать за кем» (Там же. С. 602–603). Таким образом, в отчестве можно увидеть намек на то, что герой собирается жениться на Марье Антиповне, но очевидно, что он не будет ей хорошим мужем, семантика отчества контрастирует с характером героя.

Н.С. ГАНЦОВСКАЯ

**Крестьянский след
в языке пьесы
А.Н. Островского
«Бедность не порок»**

Речевая ткань пьесы «Бедность не порок» А.Н. Островского богата и стилистически многослойна, хотя в ней, казалось бы, представлено небольшое количество персонажей в ограниченное время действия – день праздника Святка – на ограниченной территории купеческого дома одного уездного города, по-видимому, недалеко от Москвы. Язык персонажей пьесы – это образец формирующегося на базе среднего стиля нового литературного языка демократического направления, где на фоне нейтральных книжных и разговорных элементов умело и разносторонне поданы экспрессивные «сигналы разговорности». В целом язык персонажей пьесы воспринимается как мещанско-городское просторечие, органичное для всех действующих лиц и вместе с тем изобилующее разными индивидуальными стилистическими оттенками, в котором можно при желании выделить, как это принято было в словарях XVIII века, элементы *простого*, собственно *просторечного*, т. е. разговорно-бытового, нейтрального, и *простонародного* стилей. *Простой* стиль, как отмечается в Проекте Словаря XVIII века, а это прежде всего касается лексики, связан с разговорным

употреблением и противопоставлен книжным синонимам. Он лишен «резкой экспрессии сниженного, грубого или фамильярного характера»¹. «В известном отношении к этим пометам (*Прост.* и *Простореч.* – Н.Г.) примыкает помета *Простонар.* (простонародное)»². Простонародное, т. е. речевые средства, характерные для «простого» народа, представителей непривилегированных социальных групп. Для периода XVIII – начала XIX века «наиболее исторически существенным расслоением в социальном плане было... расслоение между словоупотреблением образованных слоев общества (прежде всего дворян) и словоупотреблением большинства представителей непривилегированных сословий, классов и социальных групп (крестьян, дворовых, посадских, мещан, купцов и т. д.»³

В рассматриваемом нами произведении определенную стилистическую окраску приобретает тот языковой феномен, который можно назвать «деревенским» компонентом, или же крестьянским следом городской речи представителей непривилегированных сословий. Безусловно, его можно считать составляющей такой стилистической черты речи героев, многие из которых, а, может быть, и все, имеют крестьянское происхождение, которую можно характеризовать как *простонародную*. Она легко выявляется в речи персонажей, и ее можно наблюдать в ряде этнокультурных моментов композиционной структуры пьесы.

– Таковы, например, наименования действующих лиц пьесы (в списке «лиц» и в ходе пьесы). Это русифицированные варианты в основном греческих прототипов антропонимов, характерные для непринужденной народно-разговорной, в первую очередь, деревенской речи: *Арина*, *Аринушка* (Ирина), *Егорушка* (Георгий), *Митя* – *Митрий* (Дмитрий), *Аннушка* (Анна Ивановна), *Любушка* (Любовь Гордеевна), Гордей *Карпыч* и Любим *Карпыч* в соответствии с официальными Гордей Карпович, Любим Карпович, или же еще более торжественно и по-старинному Любим Карпов сын Торцов.

– Изображение реалий народной русской духовной и материальной культуры.

Духовная культура

Фольклор. Пьесу характеризует обилие фольклорно-вставочных элементов: народных деревенских песен, часть которых при пении под гитару превратилась в городские романсы; чтение вслух Егорушкой любимого народного произведения про Бову-королевича. Петь песни по-народному Гордей Карпыч прямо назвал мужицким, т. е. крестьянским занятием: «Что распелись! Горланят, точно мужичье».

Праздник. Так, Митя, в самом начале пьесы, сидя у себя в приказчиной, сетует: «На улице праздник, у всякого в доме праздник, а ты сиди в четырех стенах». Речь идет о любимом народном празднике Святках, культ которого в деревне наряду с другими праздниками, церковными, полуцерковно-языческими, а затем и в провинциальных городах среди представителей низших сословий был велик. Это была единственная возможность провести время не только празднично, но и весело: *гулять* («Р а з л ю л я е в . Митя, а Митя, а я гуляю, брат ...право слово гуляю. Весь праздник буду гулять. А я не пьян... Нет, так гуляю... весело»). Видом праздничного, генетически деревенского времяпрепровождения является *беседа*. Гости на беседе – *молодцы*. Испокон веку и до самого последнего времени в русских деревнях парни и девушки в вечернее время или на праздники собиравшись для совместных игр, песен и плясок. Молодых же людей в этом случае именовали молодцами, так же называли женихов и молодых неженатых мужчин. Таковы примеры из недавнего прошлого костромской деревни (привожу собственные наблюдения в форме словарной статьи). **Мо'лодец**, м. 1. Ухажер, будущий жених. *Приходили на беседы молодцы. Их не кавалерам звали, а молодцам.* Галич. (Чёлсма). 2. Жених, молодожен, новобрачный. *Молодую окликали, приставали.*

*Молодая, благая,
Благая, хорошая,
Не подашь яйца,
Потеряешь молодца,
Во хлев запрем,
Помялом припррем.* Чухл. (Повалихино).

Ряженые. В святки в деревне на беседе принято было принимать ряженых. Эти порядки по аналогии были перенесены на почву уездного города, что мы видим у Островского в данной пьесе. Старик-ряженный, являясь на собрание молодежи в доме Торцова, говорит: «Всей честной беседе привет!» Гордей же Карпович, который хочет, по словам его жены, «модами заниматься» и которому «все ему наше русское не мило», подчеркивает светский характер своих приемов, в отличие от тех мест, где все «мужики», «сволочь» и где «живут-то по-мужицки»: «В другом месте за столом прислуживает молодец в поддевке либо девка, а у меня фициант в нитяных перчатках».

Материальная культура

Одежда. Истинно народное, деревенское – *платочек* («М и т я . А как вчера в собольем салопе, покрывшись платочком, идет от обедни, так это – ах, я так думаю, и не привидано такой красоты!»), городское, модное – *чепчик* («П е л а г е я Е г о р о в н а . Теперь ему все наше русское не мило; ладит одно – хочу жить по-нынешнему, модами заниматься. Да, да! Надень, говорит, чепчик»). Крестьянское *зипунишко* – городское *сертучишко*, *пальто*, *бурнус* («Л ю б и м К а р п ы ч . На улице в этом бурнусе немного натанцуешь. Морозы ... время крещенское – бррр!»), *салоп*. Разгневанный Гордей Петрович обвиняет Разлюляева в том, что он одевается бедно, не модно: «Отец-то, чай, деньги лопатой загребает, а тебя в этаким зипунишке водит». И Мите он советует сшить новую одежду, чтобы показать, что он живет «не у мужиков», а в богатом доме, поскольку хозяин готов «всякие новые моды подражать»: «Ты бы, вот, сертучишко-то новенький сшил!» Причем экспрессивно-ироническое употребление слов *сертучишко* в речи Гордея Карпыча, *пальто*, в интерпретации Разлюляева, *страм пальто* (одежда немца-аптекаря), *бурнус* в речи Любима Карпыча приравнивают эти европейские формы одежды к плохой, немодной, почти что мужицкой одежде.

Пища. Символом простой деревенской пищи у русского народа являются щи и каша: «Щи да каша – пища наша».

Для Любима Карпыча иметь «горшок щей» – значит иметь обеспеченную старость: «У меня будет свой горшок щей». В этом случае контрастом этой дешевой, но сытной, непритязательной пище и домашним *наливкам* и *вишневым* является то, что обозначается словами *мADERKA* и *шампанское*, *шампанья*, гастрономические излишества обеспеченной городской жизни, которые подаются в богатом доме Гордея Торцова. Об этом выразительно сказал Гордей Карпыч, имея в виду тех людей, которые «соберутся в кружок, песни запоют мужицкие», что, по его мнению, «низко, никакого тону нет. Да и пьют-то что по необразованию своему! Наливки там, вишневки разные... а и не понимают они того, что на это есть шампанское! Ох, если б мне жить в Москве али бы в Питербурхе, я бы, кажется, всякую моду подражал!»

Крестьянская работа. Гордей Карпыч упрекает Митю в излишней заботе о матери, которой этого не надо, поскольку она не изнежена и занималась в прошлом крестьянской работой: «чай, сама хлевы затворяла».

Наконец, наличие областных слов различных частей речи, чаще междиалектного характера или же с севернорусской окраской, представленное в речи всех персонажей пьесы, особенно богато в речи Мити и Разлюляева, убедительно свидетельствует о живучести крестьянской лексики в среде непривилегированных слоев городского населения. Приведем их список по алфавиту, указывая в скобках имя персонажа (или персонажей), их произнесшего, затем условное обозначение словарей, удостоверяющих их диалектный характер, том и страницу. В подавляющем большинстве случаев такой пометой оказывается СРНГ, условное обозначение сводного академического Словаря русских народных говоров⁴.

Аль (Митя): СРНГ 1, с. 234–237; *беседа* (Старик): СРНГ 2, с. 261–263; *вечор* (Митя): СРНГ 24, с. 219; *гулять* (Разлюляев): СРНГ 7, с. 224–263; *завсегда* (Арина, Митя): 9, 342; *кабы* (Любим Карпыч, Гордей Карпыч, Пелагея Егоровна, Любовь Гордеевна): СРНГ 12, с. 286; *как* (в соответствии с если, Митя): СРНГ 12, с. 328; *коли* (Митя, Разлюляев,

Гордей Карпыч, Любим Карпыч, Анна Ивановна, Любовь Гордеевна): СРНГ 14, с. 133–134; *маненько* (Гордей Карпыч): СРНГ 17, с. 358; *молодец* (Арина, Гордей Карпыч, старик): СРНГ 18, с. 222; *надоть* (Митя, Гуслин): СРНГ 19, с. 247; *нешто* (Митя): СРНГ 21, с. 210–211; *опосля* (Гордей Карпыч): СРНГ 23, с. 284; *останешний* (Любовь Гордеевна): СРНГ 24, с. 57; *отселева* (Гордей Карпыч): СРНГ 24, с. 314; *оченно* (Арина): СДГ, с.400⁵; *песельник* (Пелагея Егоровна): СРНГ 26, с. 30; *пОбытом* (Любим Карпыч): СРГК 4, с. 574⁶; *поди-ко-сь* (Разлюляев): СВГ 1977, с. 94⁷; *потому* (в соответствии с потому что, Митя, Гордей Карпыч): 30, 292; *пуцай* (Митя): 33, с. 177; *сбирать* (Коршунов, Любим Карпыч): СРНГ 36, с.174; *сговорить* (Пелагея Егоровна): СРНГ 37, с. 24–25; *супротив* (Любовь Гордеевна):СРНГ 42, с. 259–261; *теперича* (Митя): Деул., с. 557⁸; *ужо* (Пелагея Егоровна): СВГ 11, с. 111, *ужотко* (Митя): СВГ 11, с. 111; *хоша* (Митя) ЯОС 1991, с. 400; *чай* (Митя, Гордей Карпыч): СРГБ: 382⁹.

К этому надо прибавить фонетические и грамматические диалектизмы, частотные и географически более определенные, чем диалектная лексика. *Тосковавши*, *знавши*, *видевши*, *тяжельше* (Митя), *делов*, *нашему-то*, *живут-то*, *чай-то*, *братец-то*, *стариков-то*, *закружилася*, *через это* (Пелагея Егоровна), *отец-то*, *сам-то*, *полюбила-то*, *пьют-то* (Гордей Карпыч), *ночёвывать*, *беден-то*, *оконфузил-то* (Любим Карпыч), *Африкан-от* (девушки величают), *говоришь-то* (Любовь Гордеевна). Постпозитивная частица *-то*, которая употребляется со всеми частями речи и выявляется почти у всех персонажей, как известно, характерна для севернорусских (особенно в форме *-от*) и пограничных с ними среднерусских говоров, в том числе подмосковных. В песне Егорушки про паток встречается даже северное цоканье:

Сидит моя женка,
Ровно перепелка!
Я за то ее люблю,
За то *поцитаю*,
Что *цопорно* ходит,
Хорошо гуляет.

Обращает на себя внимание высокая частотность употребления в речи всех персонажей пьесы диалектных союзов *аль, кабы, коли, потому, потому как, хоша*, в основном наследия древнерусского языка, но уже архаических для стандартов нового литературного языка.

Известно, каким любителем и знатоком народного быта и народной речи был А.Н. Островский. Он собирал и записывал диалектную лексику и даже квалифицированно лексикографически обрабатывал ее. Неудивительно, что во многих пьесах драматурга подспудно выявляются крестьянские мотивы и диалектная лексика. Крестьянский след в языке пьесы А.Н. Островского «Бедность не порок» очевиден, создавая определенную композиционную нагрузку произведения, играет важную роль в образной характеристике его персонажей и выявлении стилистических особенностей их речи.

Примечания

¹ Проект – Словарь русского языка XVIII века / отв. ред. Ю.С. Сорокин. Л.: Наука, 1977. С. 111.

² Там же. С. 112.

³ Там же. С. 117.

⁴ Словарь русских народных говоров. М., Л.; СПб., 1965–2010. – СРНГ.

⁵ Словарь донских говоров Волгоградской области / под ред. проф. Р.И. Кудряшовой. Волгоград: Израель, 2011. 704 с. – СДГ.

⁶ Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей: В 5 вып. Вып. 4 / отв. ред. Л.В. Зубова, О.А. Черепанова; Гл. ред. А.С. Герд. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1999. – 688 с. – СРГК.

⁷ Словарь вологодских говоров. Вологда: Вологодский государственный университет, 1977. – 168 с. – СВГ.

⁸ Словарь современного народного говора (д. Деулино Рязанского района Рязанской области) / под. ред. И. А. Оссовецкого. М.: Наука, 1969. – Деул.

⁹ Словарь русских говоров Башкирии: А–Я / под ред. З.П. Здобновой. Уфа: Гилель, 2008. – 400 с. – СРГБ.

Е.В. ЦВЕТКОВА

Топонимы в пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»

Пьеса «Снегурочка», весенняя сказка, как определил ее жанровое своеобразие автор, привлекающая сказочным русским народным колоритом, являющаяся, по мнению П.М. Садовского, гордостью русской поэзии, одним из самых поэтических произведений А.Н. Островского, «по глубокой красоте своей, по русской шире размаха поэта, по удивительному соединению тонкого, добродушного и нежного юмора с местами, доходящими до трагического подъема, далеко выше того, как она обычно понимается и принимается»¹.

Переплетение сказочного и реального находит воплощение во всем, в том числе и в географических названиях, подбор которых драматургом, разумеется, не был случайным. Топонимическая система пьесы-сказки представлена как собственно топонимами, так и микротопонимами различного уровня и типа. Топонимы и выполняющие их роль географические термины занимают разное место в произведении в зависимости от их звучания в речи определенных героев, использования в авторских ремарках, в целом от их назначения в описании происходящих событий.

В плане пространственной параметризации это наименование, в основном содержащее характеристику дальний (в разной степени удаленности) – ближний (также в разной степени), соответственно «свой» – «чужой», которые относятся к топонимической системе, состоящей из отдельных микротопосистем, страны берендеев и к топонимии далеко за ее пределами. Одни являются реальными названиями широко известных крупных объектов (Сибирь, Ленкоранский залив, остров Гурмыз), а другие – в основном наименованиями небольших объектов, известных на ограниченной территории (следовательно, способных квалифицироваться и как микротопонимы), «относительно реальных», точно

не привязанных к конкретной местности. Такие названия, как Красная горка, Ярилиная гора, Ярилиная долина, Берендеевка, Берендеев посад, во многом символические, могут быть связаны не только с усадьбой Щелыково и ее окрестностями, но и с другими территориями. Работая над содержанием «Снегурочки», А.Н. Островский изучал народные обычаи, предания, сказки, песни, игры, в которых он находил неисчерпаемый источник вдохновения и подлинной красоты. Конечно, описание места действия в пьесе во многом соответствует тому, что видел каждый, кто побывал в Щелыкове. Есть здесь и Ярилиная долина (Ключевой лог), и заповедный лес, и гора, похожая на ту, где в конце пьесы показывается Ярило, и многое другое.

Известно, например, что Островский присутствовал на народных гуляньях, которые традиционно проводились в Семик и Духов день на поляне у Святого ключика, получившего названия Голубой ключик, Снегурочкин ключик, слушал песни, смотрел на игры и хороводы. Однако он был знаком и с другими местами, например, в ярославском крае. Недалеко от Переславля-Залесского есть поселок, болото, железнодорожная станция под названием Берендеево. Достоверно то, что Островский проезжал станцию Берендеево, когда ездил в 1868 – 1871 годах в Щелыково через Ярославль и мог слышать легенду о Берендеевом царстве. «Не мог не знать драматург и преданий о Ярилиной горе, а упоминания о берендеех в летописях и “Истории государства Российского” Н. Карамзина тем более были ему известны. Но остатки культа Ярилы были сильны и в Галиче, и в Кинешме, и во многих других местах Костромской губернии. Эти места указываются в описании празднования Ярилиного дня в книге “Быт русского народа”, изданной в 1848 году»². В работе над пьесой Островским были использованы и этнографические материалы, собранные им во время литературной экспедиции в 1856 году, и материалы, которые по его просьбе предоставляли ему друзья. Поэтому перечисленные названия можно считать в определенной степени условными.

В пьесе имеются практически все основные типы топонимов, однако собственно топонимия представлена только ойконимами – названиями поселений (заречная слобода Берендеевка – употребляется дважды и лишь в авторских ремарках; Берендеев Посад – три употребления, тоже только в авторских ремарках), ландшафтными наименованиями (рельеф: Красная горка – дважды в авторских ремарках и трижды в речи Купавы; Ярилиная гора – дважды, в авторских ремарках; Ярилиная долина – дважды в авторских ремарках и один раз в речи Весны; остров Гурмыз – один раз, в речи Мизгирия; водоемы: залив Ленкоранский – один раз, в речи Мороза) и одним названием обширной территории (Сибирь – один раз, в речи Мороза).

Основная часть собственно топонимов – наименования, представляющие пространство, в котором происходят описываемые действия: Берендеев посад, слобода Берендеевка, Ярилиная долина, Красная горка, Ярилиная гора. С одной стороны, широко известные, а с другой стороны, принадлежащие данной конкретной, ограниченной топонимической системе пьесы, они могут быть определены, как мы уже обратили внимание, одновременно и как собственно топонимы, и как микротопонимы. К микротопонимам и наименованиям, способным выполнять их роль (в тексте их функционирование не нашло полного проявления), можно отнести названия слободка, заповедный лес, гора, лужок, озеро, пчельник / пчельник Мураша, хмельник Мураша, изба Бобыля, изба Мураша, тропинка к реке, дворец царя Берендея, красные ворота, красный двор и др. Географическое пространство в пьесе создается также образами таких объектов, как лес (наиболее продуктивно), лесок, поляна, ельник, березник, кусты, болото, река, лядины, тропинка, поле, овины и др.

Почти в полном составе (исключение составляют наименования объектов, расположенных за пределами страны берендеев) и наиболее полно топонимы представлены в авторских ремарках. В начале пьесы дается основная, общая пространственная характеристика (Красная горка,

Берендеев посад, заречная слобода Берендеевка, заповедный лес, Ярилиная долина) каждого из ее действий: «Действие происходит в *стране берендеев*, в доисторическое время. Пролог на *Красной горке*, вблизи *Берендеева посада*, столицы царя Берендея. Первое действие в *заречной слободе Берендеевке*. Второе действие во *дворце царя Берендея*. Третье действие в *заповедном лесу*. Четвертое действие в *Ярилиной долине*»³. Пролог предваряется более подробным описанием местности: «Начало весны. Полночь. *Красная горка*, покрытая снегом. Направо кусты и редкий безлистный березник; налево сплошной частый лес больших сосен и елей с сучьями, повисшими от тяжести снега; в глубине, под горой, река; полыньи и проруби обсажены ельником. За рекой *Берендеев посад*, столица царя Берендея: дворцы, дома, избы – все деревянные, с причудливо раскрашенной резьбой; в окнах огни. Полная луна серебрит всю открытую местность. Вдали кричат пастухи» (329).

Подробно, зримо описывается и заречная слободка Берендеевка (первое действие): «*Заречная слободка Берендеевка*; с правой стороны бедная *изба Бобыля* с пошатнувшимся крыльцом; перед избой скамья; с левой стороны большая раскрашенная *изба Мураша*; в глубине улица, через улицу *хмельник* и *пчельник Мураша*, между ними *тропинка к реке*» (349). Пространство действия второго: «Открытые сени во *дворце Берендея*; в глубине, за точеными балясами переходов, видны вершины деревьев сада, деревянные резные башни и вышки» (381). Пространство действия третьего: «Просторная поляна в лесу; справа и слева сплошной лес стеной; перед лесом, по обе стороны, невысокие кусты. Вдали, меж кустами, видны богатые шатры. Вечерняя заря догорает» (408). Пространство действия четвертого: «*Ярилиная долина*: слева (от зрителей) отлогая покатость, покрытая невысокими кустами; справа – сплошной лес; в глубине *озеро*, поросшее осокой и водяными растениями с роскошными цветами; по берегам цветущие кусты с повисшими над водой ветвями; с правой стороны озера голая *Ярилина гора*, которая оканчивается острою вершиной. Утренняя заря» (428).

Наименование Берендеев посад дается также в перечне действующих лиц, при представлении Мизгиря, к действию второму: «Мизгирь, торговый гость из *посада Берендеева*» (348), Ярилина гора (а также потенциальный микро-топоним озеро) – в одной из последних ремарок пьесы (это также связано с Мизгирем). Мизгирь:

Снегурочка, обманщица не ты:
Обманут я богами; это шутка
Жестокая судьбы. Но если боги
Обманщики, не стоит жить на свете!
(Убегает на *Ярилину долину* и бросается в *озеро*.) (438)

Собственно топонимы звучат только в речи Мороза, Весны, Купавы, Мизгиря. Мороз произносит их только в разговоре с Весной (о противоположных краях – холодном, своем, и теплом, враждебном для него). Он говорит о месте своего владычества – Сибири:

Владычество мое в *Сибири* вечно,
Конца ему не будет. Здесь Ярило
Мешает мне, и ты меня меняешь
На глупую породу празднюльцев (335).

И далее, переживая за Снегурочку, – о подслушанном разговоре вернувшейся из-за моря, из теплых краев, птицы бабы с дикими утками (залив Ленкоранский – залив в Каспийском море и наименование Гилянские озера – озера в прикаспийской провинции Гиляна):

И что же я подслушал! Между сплетен
Такую речь сболтнула птица баба, –
Что, плавая в *заливе Ленкоранском*,
В *гилянских* ли *озерах*, уж не помню,
У пьяного оборвыша факира
И солнышка горячий разговор
Услышала о том, что будто Солнце
Сбирается сгубить Снегурку; только
И ждет того, чтоб заронить ей в сердце
Лучом своим огонь любви; тогда
Спасенья нет Снегурочке, Ярило
Сожжет ее, испепелит, растопит,
Не знаю как, но умертвит (338).

Это только наименования, не принадлежащие топонимической системе страны берендеев, которая чужда Морозу. «Чужое» для нее название произносит и «чужой-чуженин», по словам Брусылы (368), Мизгирь, предлагающий Снегурочке в обмен на ее любовь «бесценный жемчуг», что «полцарства стоит», (как «средство желанного достичь») – жемчуг с острова Гурмыза (Гурмыз / Ормуз / Хурмыз – небольшой остров Средиземного моря, известный богатыми месторождениями жемчуга) (420). Это единственный топоним, звучащий в его речи.

В речи Весны звучат собственно топоним Ярилиной долина и микротопоним озеро (в разговоре со Снегурочкой):

Снегурочка, когда тебе взгрустнется,
Иль нужда в чем, – девицы прихотливы,
О ленточке, о перстечке плакать
Серебряном готовы, – ты приди
На озеро, в Ярилин долину,
Покличь меня. Чего б ни попросила,
Отказу нет тебе (342).

Купава, переполненная радостными и счастливыми мыслями о предстоящем замужестве, трижды упоминает Красную горку. Именно здесь она повстречала своего любимого, о чем и рассказывает Снегурочке, когда делится с нею своей радостью:

Сбирала я цветы на *Красной горке*,
Навстречу мне из лесу молодец,
Хорош-пригож, румяный, круглолицый,
Красен, кудряв, что маковый цветок (365).

И когда зовет Снегурочку порадоваться за нее, повеселиться вместе со всеми (а где же, как не на Красной горке!):

Порадуйся со мной. Повеселимся,
Круги водить пойдем на *Красной горке* (365 – 366).
Снегурочка, потешь свою подружку
В последний раз, в останешний, пойдем
Круги водить, играть на *Красной горке*.
Не долго мне резвиться-веселиться,
Последний день моей девичьей воли,
Снегурочка, последний (371).

Именно она говорит Снегурочке о царском посаде, мечтая о прекрасной, счастливой жизни в нем:

Ну что и как... уж долго ль, коротку ли,
А только мы сдружились. Он богатый
Отецкий сын, по имени Мизгирь,
Торговый гость из *царского посада*.
Родители мои, конечно, рады
Моей судьбе; а он уж так-то клялся
В Ярилин день, на солнечном восходе,
В глазах царя венками обменяться
И взять меня женой; тогда прощайте,
В его дому, в *большом посаде царском*,
На всем виду, богатою хозяйкой
Забарствую (365).

Ярилина гора называется и просто горой, Ярилиной долина – долиной. Заречная слобода Берендеевка в речи героев чаще именуется просто слободкой. Так, Мороз вспоминает о ней, когда предлагает Весне помириться и подумать о спасении Снегурочки:

Для девушки присмотр всего нужнее
И строгий глаз, да не один, а десять.
И некогда тебе и неохота
За дочерью приглядывать, так лучше
Отдать ее в *слободку*, Бобылю
Бездетному, наместо дочки. Будет
Заботы ей по горло, да и парням
Корысти нет на Бобылеву дочку
Закидывать глаза. Согласна ты? (338).

Снегурочка Бобылю в ответ на его вопрос «К царю отведи прикажешь, к Берендею Премудрому в палаты?» произносит: «Нет, у вас в *слободке* я пожить хочу». Заречной слободой называет ее Бермята: «Какая-то в заречной слободе Снегурочка недавно объявилась» (390). Слободкой называют свою слободу и ее жители. Купава Снегурочке: «Сегодня мой Мизгирь приедет к нам в *слободку* спознаваться с девицами и парнями» (365) и Мизгирию, когда зовет его на Красную горку: «Девицы за *слободкой* полком стоят и ждут» (372). Брусило (с обидой на «грубость» Мизгирия):

«Попотчую, небитым из *слободки* не выпущу» (369); «Не порядок – чужих ребят пускать в *слободку*» (371). Малыш Мизгирю во время обряда выкупа невесты – Купавы: «Не вдруг возьмешь Купаву, без выкупа не отдадим. Ребята, горой стоять! Не выдавайте даром! А то у нас всех девок поберут, а нам самим в *слободке* не достача» (367).

Основная часть микротопонимов, в том числе и потенциальных, разумеется, связана со слободкой (как внутри селения, так и в его окрестностях): изба Мураша, изба Бобыля, тропинка к реке, лужок и др. Это наименования наиболее значимых для слобожан мест. Например, Купава: «Запевайте, подруженьки, веселую погромче! Пойдем в *лужок* да заведем кружок!» (371)

Таинственное, во многом закрытое от людского глаза пространство, которым владеет Мороз, представлено в основном географическими терминами-апеллятивами, да и то по большей части общими с системой наименований, известных берендеям. Потенциальным микротопонимом является лишь неизвестная тропинка между озером и болотом, что леший протоптал, по которой одна лишь Снегурочка бродила (432).

К разряду микротопонимов можно отнести и наименование государев заповедный лес / заповедный лес/лес. О царском приказе бирюч слободским берендеям:

По царскому наказу,
Государеву приказанью,
Старому, исконному обычю,
Собиратися вам на завтрее
На вечерней на зорюшке,
Теплой, тихой, погодливой,
В *государев заповедный лес*,
На гульбище, на игрище, на позорище,
Венки завивать,
Круги водить, играть-тешиться
До ранней зорьки до утренней (350).

Царь, решивший соединить в Ярилинь день с первыми лучами Солнца «девиц-невест и парней-женихов» «всех раз союзом неразрывным»:

Мольбами лишь смягчают гнев богов
И жертвами. Бессонницей томимый,
Продумал я всю ночь, до утра вплоть,
И вот на чем остановился: завтра,
В Ярилинь день, в *заповедном лесу*,
К рассвету дня сойдутся берендеи (389).

Локальную функцию выполняют и наименования топонимической системы дворца царя Берендея. 1-й бирюч:

Слушайте-послушайте,
Государевы люди,
Государеву волю!
Идите в *красные ворота*
На *красный царский двор*!
Вереи точены,
Ворота золочены.
С *красного двора* в новы сени... (397)

Как видим, в речи Снегурочки, царя Берендея, ближнего боярина Бермяты, бирючей, некоторых слобожан звучат только микротопонимы.

Топонимы сказки «Снегурочка» не только напоминают об уже существовавших когда-то наименованиях, но и становятся основой для создания новых названий (например, щельковская Ярилина долина), существующих параллельно с теми, что возникли на основе ассоциаций с народными сказками и легендами. Это, например, имеющиеся в настоящее время в костромском крае такие наименования, как Берендеевка. *Часть села Юровка на берегу, где построены двухквартирные дома.* (Макарьевск.); Берендеевка. Улица в с. Павино. *Дома в Берендеевке построены по одному плану, но покрашены в разные цвета.* (Павинск.); Берендеевы поляны. Турбаза на Юбилейном озере в п. Судиславль. (Судиславск.); Берендеевка. Парк. (г. Кострома) и др. Издавна известен многим топонимическим системам ороним Красная горка (чаще по цвету глинистой почвы, наличию большого количества ягод или в значении 'солнечная', 'красивая')⁴. Во многих говорах, в том числе и костромских, ввиду отсутствия настоящих гор, горой, горкой, как известно, называют даже незначительное возвышение.

Являясь неотъемлемой частью онимического пространства, географического пространства пьесы-сказки, топонимия играет определенную роль в создании образов ее героев, в более точном, и не только в локальном отношении, описании происходящих событий.

Примечания

¹ Цит. из коммен. к пьесе «Снегурочка», подгот. Н.С. Гродской // *А.Н. Островский*. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. С. 474 – 485.

² Щелыково: Фотоальбом / составитель и автор текста Е.А. Петрова. М.: Советская Россия, 1982. С. 19.

³ *Островский А. Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. С. 329. Далее цитаты из пьесы А.Н. Островского «Снегурочка» даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁴ См., например, о слове «красный» в костромской топонимии: *Цветкова Е.В.* «Красные» костромские топонимы // *Русская речь*. №1. Москва: Наука, 2013. С. 105–111.

Л.А. ДМИТРУК

**Временной параметр
как средство дескрипции
наименования *девушка-
невеста*: А.О. Аблесимов
и А.Н. Островский**

Комическая опера А.О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват», впервые поставленная на сцене 20 января 1779 года, с тех пор не покидавшая на долгое время театральные репертуары, и корпус произведений А.Н. Островского – классика русской национальной драматургии XIX столетия, являют собой вехи развития не только отечественной литературы, но и русского литературного языка.

А.О. Аблесимов, уроженец Галичского уезда Костромской губернии, популярный драматург конца XVIII века, перенимавший лучшие наработки демократической литературы

того времени и воплотивший их в своем произведении, показывает на сцене героев-крестьян с их культурой, бытом, живым народным языком. В речи персонажей его пьесы, как в фокусе, показана необузданная стихия народно-разговорного языка конца XVIII столетия, где нейтральные языковые единицы гармонично сочетаются с разговорными, диалектно-этнографическими, фольклорными, жаргонными, просторечными словами и выражениями, тем самым как бы предвосхитив создание нового литературного языка, сложившегося в пушкинский период и продолжавшего развиваться в творчестве писателей-классиков XIX века, в том числе и А.Н. Островского.

В сценических произведениях А.Н. Островского – всемирно известного драматурга, имя которого тесно связано с костромской землей, родиной его предков, представлена живая разговорная речь городской купеческо-мещанской среды, вчерашних крестьян. Основу ее составляют общепотребительные языковые единицы с вкраплением просторечных, жаргонно-профессиональных, разговорных, диалектных лексем. Однако присутствие таких элементов в текстах Островского, в отличие от языка пьесы Аблесимова, определено четкой художественной задачей. А.Н. Островский был хорошо знаком с литературной деятельностью А.О. Аблесимова, высоко ценил его комическую оперу «Мельник-колдун, обманщик и сват» прежде всего за ее язык, пусть еще не до конца «ограниченный» и отшлифованный. М.И. Семевский вспоминает такие слова Островского: «Аблесимов был вполне народный писатель, в нем едва ли не более, чем у всех того времени авторов, заметно стремление к изображению действительного мира. Он не виноват, что в его время не было еще той формы истинного согласия с нашей народностью, коей он мог бы вполне художественно облечь свое талантливое произведение»¹.

Произведения Аблесимова и Островского имеют схожий языковой дискурс: в речи героев авторам удалось воплотить подлинный опыт общения с материальной и духовной народной культурой, языком, отразить национально

значимые этнолингвистические единицы, в том числе социального назначения (*большой (в дому), дедушка, девушка-невеста, колдун, красная девица, мельник, молодец, соседка* и др. – у Аблесимова; *ворожей, гадащица, девицы-невесты, парни-женихи, сиротинка-девушка, девушка-слобожанка, откупщик* и др. – у Островского). Комическая опера А.О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» и весенняя сказка А.Н. Островского «Снегурочка» имеют несколько общих черт: мифический сюжет, образы героев, социальный статус персонажей (крестьяне у Аблесимова и жители Берендеева посада, посадской слободы Берендеевки у Островского), значительная фольклорная составляющая, речевые характеристики героев, генетически связанные с народной речевой средой. Объединяет произведения драматургов и то, что главными героинями являются девушки «на выданье» – Анюта в «Мельнике...», Снегурочка и Купава в «Снегурочке». Говоря о них, авторы используют наименование *девушка-невеста* (Аблесимов), *девицы-невесты* (Островский), которые отражают не столько социальную роль героинь, сколько определенный временной отрезок в жизни девушки, когда в глазах окружающих она считается готовой к вступлению в брак. Рассмотрим номинации *девушка-невеста, девицы-невесты*, находящиеся в анализируемых пьесах в ряду кореферентных наименований, связанных в основном с фольклорной традицией.

Лексемы *девица, девушка*, образованные от слова *дева*, и лексема *невеста* издавна функционируют во многих славянских языках и являются общеславянскими словами, относящимися к родственной терминологии². В «Словаре русского языка XVIII века» (СРЯ XVIII) слова *девица* и *девушка* отмечены со значением ‘молодая незамужняя женщина’³. Однако лексема *девица* отражена без стилистических помет, в то время как в словарной статье к слову *девушка* даны пометы «Простонар. → Прост.», указывающие на сферу функционирования и означающие, что это слово в начале XVIII века оценивалось как простонародное, характерное для употребления в речи низших социальных слоев, простого народа. В конце столетия

слово *девушка* утратило экспрессию сниженности, стало функционировать в речи как простое общеупотребительное слово, хотя и противопоставлялось книжным синонимам⁴, таким как, например, *дева. Невеста* – это ‘девушка, достигшая брачного возраста’⁵. В СРЯ XVIII слово дано без помет, следовательно, во времена Аблесимова оно было стилистически нейтральным общенародным. В произведении Аблесимова слова *девушка* и *невеста* употребляются в контаминированной форме *девушка-невеста* дважды: «Анюта. Матушка меня не пускаетъ; говоритъ: ты, дескать, уж девушка-невеста, такъ женихи осудятъ: и я отъ этого иногда и плачу»⁶, «Анюта. <...> люблю ли, нетъ ли, до того дела нетъ, это вить девушке-невесте сказывать, кажется, стыдно»⁷. В разговорной речи XVIII века, судя по контексту «Мельника...», наименование *девушка-невеста* с общим значением ‘девушка, достигшая брачного возраста, девушка на выданье’ было достаточно распространено.

У Островского в речи царя Берендея, собирающегося устроить в угоду Яриле массовый свадебный обряд, куда приглашаются все незамужние девушки, а среди них Снегурочка и Купава, звучит похожее контаминированное наименование *девицы-невесты* (фиксация в форме мн. ч.): «Царь. <...> Велим собрать, что есть в моем народе, / Девиц-невест и парней-женихов / И всех зараз союзом неразрывным / Соединим <...>»⁸. В отличие от употребления у Аблесимова, здесь в качестве первой части номинации в устах царя Берендея звучит слово *девица* как более высокое, по сравнению с нейтральной лексемой *девушка*, которая также частотна в пьесе. Словари XIX века отмечают слово *девица* и уменьшительно-ласкательное к нему *девушка* в значении ‘каждая из женского пола от младенчества до замужества’⁹, вторую часть наименования *невеста* с семантикой ‘совершеннолетняя девица’¹⁰. В словаре В.И. Даля слово *девица* зафиксировано наряду с лексемой *девушка* как вариант употребления слова *дева* ‘всякая женщина до замужества своего’¹¹, лексема *невеста* отмечена со значением ‘вообще всякая взрослая девица, о которой

говорят, что она *заневести́лась*, вошла во все года'¹², то есть выросла, сложилась, готова к замужеству.

В рассматриваемых пьесах контаминации *девушка-невеста* у Аблесимова и *деви́ца-невеста* (в пьесе дано во мн. ч.) у Островского имеют значение 'девушка, достигшая брачного возраста, девушка на выданье'. Отмечаемое значение тесно связано с отображением в семантической структуре слова временного модального плана, мыслимого как реальный, когда наименование лица женского пола *девушка*, *деви́ца* (посессор), дополненное приложением *невеста* (коррелят), участвует в посессивных субъектно-объектных отношениях, к которым, как известно, принадлежат и слова-обозначения родства. В XVIII и XIX веках данные наименования, судя по контексту употребления у Аблесимова и Островского, часто функционировали в языке в контаминированной форме, указывающей на определенный временной отрезок жизненного цикла женщины, связанного с ритуальным переходом от девичества к жизни «за мужем». Данное сложное наименование несло в своей семантической структуре опосредованно выраженное грамматическое значение лица (девушка) и времени (возраст до наступления брака, когда будущее уже определено, закономерно, то есть время, понимаемое как настоящее-будущее). С этим явлением связано и содержание дефиниций у слов *девушка* и *деви́ца* в толковых словарях, где так или иначе присутствует указание на некое промежуточное состояние, скорый переход к жизни замужней женщины: в пояснении к словам *девушка* и *деви́ца* читаем «незамужняя женщина», «женщина до замужества» и др. Дополненные приложением *невеста*, слова *девушка* и *деви́ца*, приобретают еще больший акцент на деонтическую модальность, то есть обязанность, побуждение к определенным поступкам, в данном случае к замужеству.

В современном русском литературном языке слово *девушка* употребляется со значением 'лицо женского пола, достигшее физической зрелости, но не состоящее в браке'¹³, слово *деви́ца* имеет такую же семантику, но помечается

как «устар.», устаревшее. Лексема *невеста*, по данным современных толковых словарей, со значением 'о молодой девушке, достигшей брачного возраста' функционирует преимущественно в разговорной речи¹⁴. Со времен А.О. Аблесимова и А.Н. Островского компоненты рассматриваемых номинаций *деви́ца*, *девушка*, *невеста* не изменили своего значения, несколько поменялась лишь стилистическая характеристика лексем. Однако на современном синхронном срезе, в отличие от традиции употребления в XVIII – XIX веках, контаминированное употребление *девушка-невеста*, *деви́ца-невеста* отсутствует.

Таким образом, рассматриваемые наименования *девушка-невеста* и *деви́ца-невеста*, а также их составные компоненты *девушка*, *деви́ца*, *невеста*, несмотря на ряд функционально-стилистических и семантических особенностей в предшествующие эпохи и наши дни, остаются характерным явлением русского менталитета, составляющим базу сложившегося в XIX веке литературного языка, а также средством представления ряда грамматических категорий (время, лицо), выраженных семантически.

Примечания

¹ Семевский М. И. Встречи с А.Н. Островским в Москве // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / под ред. В.В. Григоренко, С.А. Макшина, Л.И. Машинского, Б.С. Рюрикова. М., 1966. Режим доступа (свободный): <http://author-ostrovsky.ru>.

² Трубачев О.Н. История славянских терминов родства. М., 1959. С. 93, 114.

³ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 6. СПб., 1991. С. 65, 67.

⁴ Словарь русского языка XVIII века. Правила пользования словарем. Указатель источников / под ред. Ю.С. Сорокина. Л., 1984. С. 36.

⁵ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 14. СПб., 2004. С. 138.

⁶ Аблесимов А.О. Мельник-колдун, обманщик и сват. СПб., 1887. С. 24.

⁷ Там же. С. 33.

⁸ *Островский А.Н.* Сочинения: В 3 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. В.Я. Лакшина. Т.3. М., 1987. С. 60.

⁹ Словарь церковно-славянского и русского языка: В 4 т. Т. I. СПб., 1847. С. 384.

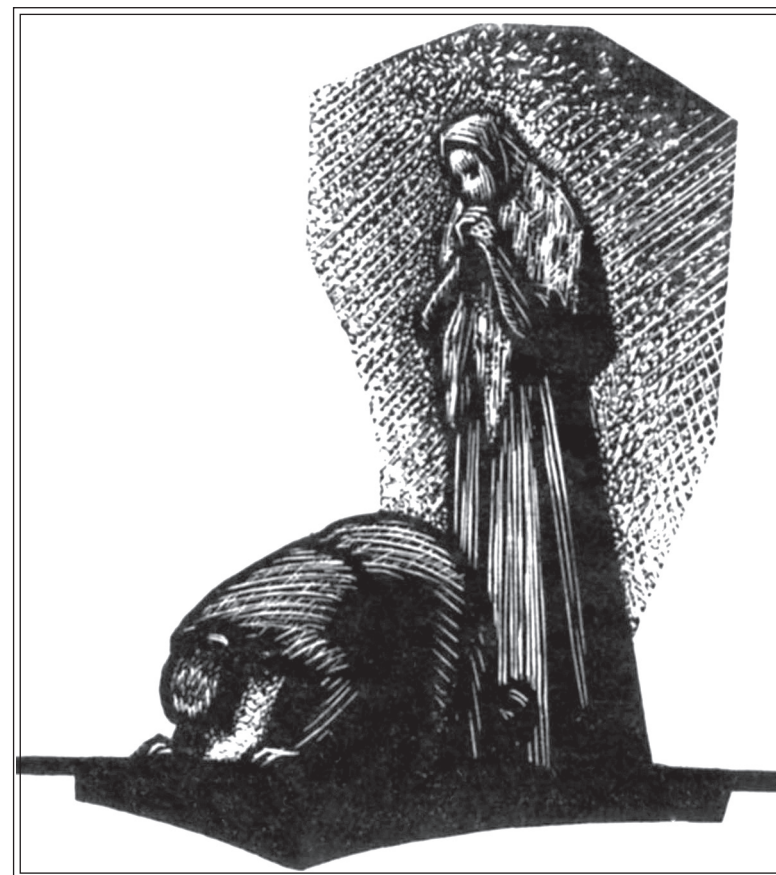
¹⁰ Там же. Т. II. С. 429.

¹¹ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. I. М., 2003. С. 391.

¹² Там же. Т. II. С. 419.

¹³ Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 1. М., 1985. С. 375.

¹⁴ Там же. Т. 2. С. 426.



**А.Н. ОСТРОВСКИЙ:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ**



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

Александр Островский.

Н.А. МУРАВЬЕВА

**Документы
Государственного архива
Ивановской области,
связанные с А.Н.Островским
и членами его семьи**

Государственный архив Ивановской области (ГАИО) ведет свою историю с 1919 года. За 94 года существования он стал крупнейшим в области хранилищем ретроспективной информации. В архиве хранится шесть тысяч архивных фондов, один миллион девятьсот двадцать тысяч единиц хранения со 2-й половины XVI века по 2012 год, из которых – двадцать шесть тысяч дел отнесены к разряду особо ценных.

Своеобразие состава документов архива объясняется спецификой исторического развития региона: до революции Иваново-Вознесенск был безуездным городом, а Иваново-Вознесенская губерния образовалась только в 1918 году из частей территорий губерний Владимирской, Костромской, и документы по их истории поступили в Ивановский архив. В числе этих территорий был Кинешемский уезд Костромской губернии.

Именно в этот уезд до революции входила усадьба Щельково. Великий русский драматург Александр Николаевич Островский (1823–1886) не только жил и работал в Щелькове, он часто бывал в Кинешме, являлся почетным мировым судьей, гласным Кинешемского земства. Из архивных документов известно, что в начале 1820 годов сотрудники выезжали в Щельково для обследования архива драматурга, но обнаружили лишь его остатки, которые привезли в Иваново-Вознесенск, а затем по приказу свыше все было отправлено в Москву. Тем не менее, в документах ГАИО выявлены многочисленные автографы великого драматурга, документы, связанные с его жизнью и жизнью членов его семьи. Отложились они, в основном, в фондах судебных учреждений.

В фонде Кинешемского уездного суда фамилия Островских впервые встречается в документах за 1847 года, именно тогда отец драматурга Н.Ф. Островский приобрел имение в Кинешемском уезде¹. «В купленном мною в Московском опекуном совете имении бывшего губернского секретаря Александра Сипягина: в Кинешемском уезде в сельце Щелыкове и селе Твердово с деревнями, находятся, кроме купленных мною крестьян и дворовых людей в числе 127 душ, лишние крестьяне, мне не принадлежащие»² – вот основной смысл прошений и жалоб Н.Ф. Островского в Кинешемский уездный суд. Чужие двадцать три души принадлежали малолетним помещикам Сипягиным, и они не просто проживали на землях Островского, но вели хозяйство, пахали, сеяли, косили и т.д. Выяснение обстоятельств дела показало, что бывший владделец усадьбы разжалованный Александр Егорович Сипягин владел не всем имением, седьмая его часть по наследству от его отца Егора Сипягина – мужа прежней владелицы имения Варвары Кутузовой – перешла внукам – малолетним детям Александра Сипягина Егору и Варваре.

При оформлении покупки имения почему-то эта чужая седьмая часть учтена не была. Мы не будем вдаваться в юридические тонкости этого дела, понятно, что при решении спорных имущественных вопросов закон встает на сторону несовершеннолетних детей. Поэтому первые жалобы и прошения Н.Ф. Островского просто откладывались, крестьяне решением суда оставались на месте и продолжали вести хозяйство на земле, которую Островский считал своей. На долгие годы растянулась тяжба с Сипягиными и их опекуном, дело чуть не кончилось кровопролитием, так как крестьяне, отстаивая свои посевы, взялись за вилы и колья. «Я опасаюсь явного грабежа, и причину этого буйства и самоволия сипягинских крестьян я нахожу в вашем послаблении им. Но отвращать насилие силой я не решаюсь, опасаюсь могущего последовать при том от буйства сипягинских крестьян смертоубийства»³, – пишет Н.Ф. Островский 4 августа 1852 года становому приставу, а уже 6

августа с его земли вновь украдены 200 снопов⁴. И опять он пишет о «насильном завладении пашенной землей моей крестьянами малолетних Сипягиных деревень Маркушево, Кутузовка, Василево и Лобаново»⁵.

Хранящиеся в архивном фонде Кинешемского уездного суда дела «О выводе крестьян, принадлежащих малолетним помещикам Сипягиным из имения Н.Ф. Островского. 1847–1853 гг.»⁶ и «По размежеванию земель между помещиками Сипягиными и Островским. 1847–1853»⁷, по двести листов каждое, содержат большое количество прошений и жалоб Николая Федоровича, целиком написанных им или только подписанных. А подписывал он обычно так: «К прошению надворный советник и кавалер Николай Федоров сын Островский руку приложил. Жительство имею временное в сельце Щелыково, а постоянное в Москве, Юзенной части 3-его квартала в собственном доме»⁸.

Какая-то мистика есть в том, что летом 2013-го юбилейного года в данных делах были выявлены прошения, написанные не писарем и не самим истцом, а его сыновьями. В прошениях от 14 июля 1848 года, 21 июня 1849 года читаем: «Писал императорского московского университета студент Сергей Николаев сын Островский»⁹, а два прошения от [26] мая, 2 июня 1848 года, написаны рукой Александра Николаевича¹⁰. Заканчиваются они так: «прошение писал из дворян коллежский регистратор Александр Николаев сын Островский», а далее рукой отца – «сочинял надворный советник и кавалер Николай Федоров сын Островский. К прошению надворный советник и кавалер Николай Федоров сын Островский руку приложил. Жительство имею в Кинешемском уезде в селе Щелыково. А подать прошение велю дворовому моему человеку Петру Антипову»¹¹.

Все эти многочисленные прошения, на нескольких листах каждое, говорят о том, что Н.Ф. Островский занимался написанием прошений с удовольствием, не случайно он каждый раз подчеркивал «писал и сочинял». И поэтому нам странно, почему он возражал против занятий сына сочинительством, заставлял Александра – уже к тому

времени автора опубликованной пьесы «Картины семейного счастья» – писать под свою диктовку. После смерти Н.Ф. Островского в 1853 году судебные споры продолжила его жена Эмилия Андреевна. Имеется дело по спору между Островскими и Сипягиными о мельнице, датированное 1853 – 1856 годами¹².

А из дела «Прощение вдовы надворного советника Э. Островской о вводе во владение земель»¹³ узнаем, что в 1864 году она приобрела по трем купчим крепостям новые земельные участки – пустоши. Под прощением подпись – «Вдова надворного советника Эмилия Андреевна Островская руку приложила... Жительство имею Кинешемского уезда в усадьбе Щелыкове»¹⁴.

В 1867 году А.Н. Островский вместе с братом Михаилом выкупил усадьбу Щелыково у мачехи, теперь драматург стал помещиком Кинешемского уезда. Он проводит здесь по несколько месяцев в году, занимается общественной деятельностью. Документы архива рассказывают об этом.

По судебной реформе 1864 года в России был создан институт мировых судей, просуществовавший до 1889 года. На территории страны были введены мировые округа, разделяемые на участки, в каждом из которых имелся участковый мировой судья. Мировые судьи избирались на три года органами городского и земского самоуправления из лиц, имеющих определенный образовательный, возрастной, служебный и имущественный цензы. Кроме участковых, были почетные мировые судьи, которые жалования не получали, в судах первой инстанции участвовали на добровольной основе или по просьбе граждан, но в случае отсутствия участкового судьи должны были его замещать. Все судьи принимали участие в работе съезда мировых судей. Такие съезды собирались один раз в месяц. Съезд играл роль окончательной апелляционной инстанции в судебном округе, осуществлял надзор за деятельностью участковых судей, рассматривал жалобы на их решения.

Известно, что драматург Островский в течение 1872–1884 годов являлся почетным мировым судьей, и в списке

почетных мировых судей Кинешемского уезда за 1875 год читаем: «Островский Александр Николаевич, губернский секретарь. Воспитывался в Московском университете, где не окончил полного курса наук»¹⁵. Архивный фонд Кинешемского съезда мировых судей¹⁶, хранящийся в госархиве Ивановской области, невелик – всего шестьдесят восемь дел за 1871–1890 годы. Такое количество осталось после выделения к уничтожению в 1946 году двухсот сорока четырех гражданских дел за 1864–1913 годы, как не представляющих научной и практической ценности. Поэтому мы не можем провести анализ всех тех дел, в рассмотрении которых А.Н. Островский принимал участие. Среди сохранившихся – «об обязанности отставного поручика П.С. Черкудинова рассчитать плотника Е.Н. Тарабина сполна по окончании работ»¹⁷, о тяжбе княгини Е.В. Урусовой с крестьянами д. Большое Шишкино и д. Малое Шишкино из-за самовольной пастьбы скота в ее угодьях¹⁸. В этих делах имеются подписи судьи Островского, что является документальным подтверждением того факта, что Островский не просто числился почетным судьей, как утверждают некоторые исследователи, а участвовал в целом ряде процессов.

Как уже отмечено, дел, рассмотренных съездом, сохранилось немного, однако имеющийся акт на списание 1946 года дает представление о том, какие дела рассматривали мировые судьи, а значит и Островский – дела по обвинению в самовольной порубке леса, в оскорблении словами и действием, о кражах, о взыскании долгов¹⁹.

Участковые мировые судьи, кроме названных, рассматривали дела о нанесении побоев, о пастьбе скота в неуказанном месте, по обвинению в клевете, растрате, мошенничестве, в самовольной охоте, в самоуправстве, в беспатентной торговле, в продаже вина ниже установленной крепости и в неуказанное время, в нарушении тишины и спокойствия, в самовольном скосе травы²⁰. Сколько жизненных историй, каждая из которых могла стать источником для театрального сюжета! И как не вспомнить слова дворцового Павлина из пьесы «Волки и овцы»: «Только и

знаем, что судимся»²¹.

Из сохранившихся дел особенно интересно «Дело по обвинению бывшего управляющего имением в усадьбе Рогозиниха Комаровской волости Кузьмы Степановича Аленева и крестьянина Василия Трофимовича Коробова в растрате имущества вице-адмирала Геннадия Ивановича Невельского в указанной усадьбе и неисполнении условий по устройству мельницы» за 1873–1874 годы²². На листах этого дела соединились имена двух великих наших соотечественников и земляков, которые были соседями по усадьбам в Кинешемском уезде. Суть дела заключалась в том, что летом 1873 года Невельской приехал в свое имение и обнаружил «целый ряд злоупотреблений, принесших много убытков»²³. В судебных заседаниях Г.И. Невельской выступает в качестве истца, А.Н. Островский – в роли почетного мирового судьи.

И, хотя дело дважды рассматривалось съездом, на заседаниях они не встретились, интересы Невельского представляли доверенные лица, Островский присутствовал только на одном. 15 сентября 1873 года под председательством А. Евреинова состоялось заседание съезда мировых судей, в составе которого значится А.Н. Островский. Съезд увидел в деле нарушение юридических норм, взял сторону ответчиков, отменил приговор мирового участкового судьи «за смешение двух порядков судопроизводства – уголовного и гражданского»²⁴ и передал дело мировому судье второго участка на пересмотр. Под приговором среди прочих подпись «Мировой судья А. Островский»²⁵. Второе заседание съезда по данному вопросу состоялось в феврале, когда Островский был в Москве.

Не вдаваясь в юридические тонкости дела, скажу только, что благодаря опытному адвокату обнаружились юридические ошибки в договорах, представленных истцом, и многие обвинения с ответчиков были сняты, нашлись также свидетели защиты и т.д. Как это ни печально, но дело знаменитый исследователь Дальнего Востока адмирал Геннадий Иванович Невельской (1813–1876), 200-летие со дня

рождения которого мы тоже отмечаем в этом году, проиграл и даже заплатил двадцать рублей в пользу ответчиков. Свою лепту в такое решение внес и А.Н. Островский.

Одновременно в документах архивного фонда «Мировой судья 3 участка Кинешемского округа Костромской губернии» Островский предстает перед нами как истец. Имеются два дела за 1871 и 1873 годы по искам помещика Островского к своим работникам «бессрочно отпускному рядовому» Евплу Ферапонтову²⁶, и крестьянину д. Лобаново Ивашевской волости Василию Семенову²⁷. Оба нанялись к Островскому в работники, а потом до окончания срока договора ушли из усадьбы, не отработав полученных денег. Данные дела Островский выиграл: Ферапонтов возместил ему неустойку в размере четырех рублей пятидесяти копеек, Семенов – семи рублями пятидесяти копеек.

Оба дела интересны и бесценны, так как показывают Островского в роли помещика, а среди документов имеются его автографы. В деле Семенова истцом от лица Островского выступал управляющий Николай Алексеевич Любимов, и только на повестке в суд рукой Островского написано «Получил для доставления Николаю Алексееву. А. Островский. Сентября 2 дня 1873 г.»²⁸

В деле Ферапонтова сразу несколько автографов драматурга. Это прошение от [26] сентября 1871 года на трех страницах в адрес мирового судьи Г.Н. Вишневого с объяснением сути дела, в котором он пишет: «Находящийся в работниках при усадьбе Щельково бессрочно-отпускной рядовой Евпл Ферапонтов 14 сентября сего года объявил мне, что его требуют на службу и просил меня выдать за прожитое время причитающееся ему жалованье. Требование Ферапонтова было мною немедленно исполнено... При получении расчета Ферапонтов обязался по окончании своих служебных обязанностей... немедленно явиться в Щельково, чтобы дослужить до означенного в его расписке срока... Теперь я имею сведения, что Ферапонтов на службе не находится, а нанимается в работники к другим лицам. Признавая такой поступок нарушением обязательства и обманом,

я покорнейше прошу Ваше Высокоблагородие поступить с рядовым Ферапонтовым по законам. Место жительства Ферапонтова в деревне Маркове Ивашевской волости. Сентября дня 1871 года. Губернский секретарь Александр Николаев Островский»²⁹. Число в документе не проставлено, как впрочем, и во многих других прошениях, очевидно, не было точно известно, когда его доставят в Кинешму. Зарегистрировано мировым судьей оно 26 сентября. К прошению приложена расчетная книжка Ферапонтова, ежемесячные записи о выплатах в которой сделаны рукой Островского. После записи о выдаче 14 сентября девяти рублей шестидесяти пяти копеек, им написано: «По 14 сентября расчет произведен сполна по случаю требования Евпла Ферапонтова на службу. В случае отпуска обязан явиться немедленно и доживать до срока своей службы; с учетом за отлучку по расчету жалованья по одному рублю 10 коп. в неделю»³⁰.

Имеется в деле написанная Островским доверенность, следующего содержания: «Милостивый государь Николай Алексеевич! Я не имею возможности по нездоровью явиться в мировой суд к назначенному Господином мировым судьей 3 участка Кинешемского уезда 29 сентября сего года разбирательству по делу о нарушении обязательства нанятого мною в работники рядовым Евплом Ферапонтовым; потому поручаю вам явиться вместо меня в мировой суд истцом по означенному делу. 29 сентября 1871 года. Губернский секретарь Александр Николаев Островский. Доверенность эта принадлежит служащему у меня крестьянину Николаю Алексееву Любимову»³¹. Подтверждение того, что этот документ написан рукой Островского – резолюция мирового судьи Н. Рылеева: «Подпись руки губернского секретаря Островского свидетельствую»³². Кроме того, в деле имеется собственноручная подпись Островского на судебной повестке³³.

Фамилия Островских встречается и в других судебных делах. «Ведь с лесом, сударыня, поверите ли, только грех один; крестьянишки воруют – судись с ними», – эти слова купца Восмибратова из пьесы «Лес»³⁴ были основаны на

личном опыте драматурга. Из книги А. Ревякина «Островский в Щельково»³⁵ известно, что крестьяне пользовались лесом Островского очень широко, не только на дрова, но и на строй, за самовольную порубку леса он не наказывал. Тем не менее, в архиве хранятся уголовные дела в связи с самовольной порубкой леса в имении Островского. В 1882 году бдительный управляющий Островского Исидор Михайлович Бандык выявил факт самовольной порубки двадцати пяти деревьев и заявил об этом полицейскому уряднику. Было возбуждено дело в отношении лесника мещанина Андрея Кузьмича Куликова. Конкретную вину Куликова доказать не смогли, но мировой судья приговорил его к уплате стоимости деревьев – двадцать пять рублей девяносто шесть копеек за «сокрытие им самовольной порубки»³⁶.

Уже после смерти Островского, в 1889 году, мировой судья рассматривал новое дело о порубке леса. В это время у вдовы драматурга Марьи Васильевны уже новый лесник – отставной рядовой Василий Гаврилов. Он не только установил факт увоза дров, но самостоятельно затеял расследование и обыск, во время которых его избили подозреваемые – жена крестьянина Константина Павлова Ефросинья и его сын Осип³⁷.

Судя по рассматриваемым делам, после смерти драматурга усадьба Щельково стала не столь гостеприимной и мирной. В этом же 1889 году рассматриваются два дела, связанные со злыми собаками Островских. Хозяйские собаки загрызли теленка крестьянина Константина Павлова, другие – набросились на проезжавшую по селу крестьянку Аграфену Трофимову. В этих делах ответчицей должна была выступать Марья Васильевна Островская, но ответчиком в одном стал управляющий Любимов, которому пришлось заплатить штраф в один рубль, а другое дело вообще сумели повернуть так, что ответчиком стал кинешемский мещанин Василий Андреевич Звездин, которого обвинили в самовольном уводе собак из усадьбы господ Островских и натравливании их на теленка³⁸.

В архивном фонде Кинешемской уездной земской управы имеется «Дело по описанию и оценке водяной мукомольной мельницы дворянки М.В. Островской. 1900 г.» Из него узнаем, что мельница на речке Куекше со всеми сооружениями и машинами оценена в три с половиной тысячи рублей, арендована на три года унтер-офицером Голубевым И.Е., при мельнице работает маслобойное производство³⁹.

Я представила вам документы Государственного архива Ивановской области, связанные с Островским и членами его семьи. К сожалению, пока не выявлены документы о его деятельности в качестве гласного земского собрания, их поиски впереди. Автографы А.Н. Островского отнесены в архиве к категории особо ценных. Из них мы узнаем, что великий русский драматург был рачительным и принципиальным помещиком, берег каждую копейку, достававшуюся ему нелегким писательским трудом. Живя в Щелыкове, он занимался общественной деятельностью на благо Кинешемского края, ставшего для него второй родиной, кладзем ценной информации о быте и нравах провинциального общества, источником вдохновения для сочинения многих пьес.

В научно-справочной библиотеке архива хранятся два местных издания 1923 года: Александр Николаевич Островский. 1823–1923. Сборник статей к 100-летию со дня рождения. Иваново-Вознесенск: «Основа», 1923 и Киселев Н.Ф. А.Н. Островский. Биографический очерк. Кинешма: Книга и кооперация, 1923⁴⁰.

Примечания

¹ Государственный архив Ивановской области (ГАИО). Ф. 903. Оп.1. Д. 2698. Л.19.

² Там же. Д. 2327. Л. 204.

³ Там же. Л. 126 об.

⁴ Там же. Л. 127.

⁵ Там же. Л. 126.

⁶ ГАИО. Ф. 903. Оп.1. Д. 2327.

⁷ Там же. Д. 2698.

⁸ Там же. Л.19 об.

⁹ Там же. Д. 2327. Л. 24–24 об, 208–209. уккк

¹⁰ Там же. Д. 2327. Л. 204–205. Д. 2698. Л. 32–33 об.

¹¹ Там же. Д. 2327. Л. 205.

¹² Там же. Д. 2792.

¹³ Там же. Д. 4297-г

¹⁴ Там же. Л. 2 об.

¹⁵ Там же. Ф.550. Оп. 1. Д. 14. Л. 3 об.

¹⁶ Там же. Ф. 550.

¹⁷ Там же. Ф. 550 Оп. 1. Д. 18.

¹⁸ Там же. Ф. 550 Оп. 1. Д. 19, 20.

¹⁹ ГАИО. Ф. 550. Дело фонда.

²⁰ ГАИО. Ф. 555. Дело фонда.

²¹ Островский А.Н. Пьесы: В 2 ч. Ч.2. М.: Просвещение, 1985.

С. 81.

²² ГАИО. Ф. 550 Оп. 1. Д. 12.

²³ Там же. Л. 60–об.

²⁴ Там же. Л. 97 об.

²⁵ Там же. Л. 81 об, 82.

²⁶ Там же. Ф.555. Оп.1. Д.18

²⁷ Там же. Д. 27

²⁸ Там же. Д. 27. Л. 6.

²⁹ Там же. Д.18. Л. 1–2.

³⁰ Там же. Л.5–5 об.

³¹ Там же. Л.10.

³² Там же. Л. 10 об.

³³ Там же. Л. 8.

³⁴ Островский А.Н. Пьесы: В 2 ч. Ч.2. С. 13.

³⁵ Ревякин А.И. А.Н. Островский в Щелыкове. М., ВТО, 1978.

³⁶ ГАИО. Ф. 555. Оп. 1. Д. 41. Л. 1–12.

³⁷ Там же. Д. 55. Л. 1–10.

³⁸ Там же. Д. 54. Л. 1–11. Д. 56. Л. 1–7.

³⁹ Ф. 17. Оп. 1. Д. 184.

⁴⁰ ГАИО. СИФ. № 951, 1123.

В.В. ОЖИМКОВА

Кинешма и Кинешемский уезд в почтовых открытках в фондах музея «Щеélyково»

Вряд ли найдется человек, который бы не отправлял или не получал по почте письмо или открытку к какому-нибудь празднику или событию, а то и просто как знак внимания. Это нехитрое произведение эпистолярного искусства, стандартного размера, с оборотом для письма, имеет свою историю.

Первая в мире почтовая открытка (CARTE POSTALE) с отпечатанной маркой для пересылки ее по почте без конверта была выпущена в 1869 году австрийским правительством по предложению преподавателя экономики Венской военной академии Эммануэля Германа. В 1870 году книготорговец Шварц из Ольденбурга выпустил первую иллюстрированную почтовую открытку. Размер открытки не имел единого стандарта. Почтовая карточка, завоевав признание, стала быстро распространяться по Европе. Так «карточка для корреспонденции» попала в Россию, и в 1871 году, по «Временному постановлению по почтовой части» министра МВД Российской Империи, открытое письмо было узаконено и в России. После вступления России во Всемирный почтовый союз (1872) на открытых письмах появились надписи на двух языках – русском и французском (официальном): «Всемирный почтовый союз. Россия. Union postale Uniwerelle. Russie».

На всемирном почтовом конгрессе в Берне (1874) почтовая открытка получила официальное признание, тогда же был установлен международный стандарт открытки – 90x140 мм. Он сохранялся вплоть до 1925 года. Со времени Бернского конгресса резко увеличивается издание открытых писем. Это объясняется тем, что в Европе XIX века быстро росла промышленность, ширились международные торговые связи. Появилась необходимость в большой и спешной переписке. Этого требовала растущая конкуренция, меняющаяся ситуация на международном рынке.

Можно представить, какие требования предъявляли к почте XIX века промышленники и купцы, судьба которых часто зависела от своевременно полученного сообщения. Закрытое письмо требовало более обстоятельного текста, нужны были бумага, конверт, марка. То ли дело – несколько строк на маленькой открытке¹.

В России на первом бланке открытки на специальной бумаге были отпечатаны российский герб и марка. Здесь также оставалось место для почтового адреса, а оборот был предназначен для письма.

В 1894 году Министром внутренних дел России были разрешены «бланки открытых писем частного изготовления» (до этого монопольное право на выпуск почтовых открыток принадлежало почтовому ведомству). Большим спросом стали пользоваться иллюстрированные открытки, в том числе и с видами городов. Появляется целая серия открыток с видами волжских городов. Выпуск открыток с видами волжских городов, прежде всего, был ориентирован на путешествующих по Волге – главной водной магистрали России.

В этих открытках представлены не только губернские, но и мелкие уездные города, села, поселки и т.д. Видовые фотооткрытки запечатлели центральные части городов, наиболее выдающиеся памятники старины, храмы, соборы, а также отдельные здания, мосты, фабрики, учебные и дошкольные учреждения. Такие открытки стали своего рода рекламой.

Не стал исключением и город Кинешма. В фондах музея «Щеélyково» в отделе «Фотографии» собраны почтовые открытки с видами волжских городов: Костромы, Нижнего Новгорода, Ярославля, Углича, в том числе открытки с видами Кинешмы и Кинешемского уезда. Коллекция почтовых открыток с видами Кинешмы и Кинешемского



Угльская центральная телефонная станция



Покровская богадельня Адичево

Семеновское входило в состав Кинешемского уезда Костромской губернии.

С большим спросом на бланки открытых писем появляется целая отрасль полиграфической промышленности по их изданию. Наряду с мелкими издателями, число которых значительно увеличивается, создаются и крупные фирмы. Печатались открытки всеми известными в то время способами тиражирования: от литографии до фотопечати с негативов². С середины 1890-х в России стал применяться новый способ плоской печати – фототипия. **Фототипия** – типография, где печатались иллюстрации особым методом с использованием светочувствительных свойств желатина. При большой трудоемкости и весьма малой производительности этот метод имел и ряд достоинств: позволял добиваться высокого качества изображения, четкой передачи мельчайших деталей и гаммы полутонов³. В выполненных способом фототипии photographиях четко прорисовывались многие любопытные детали, приковывающие к себе внимание, будь то вывеска купца Синебрюхова или пожарная каланча с выезжающей пожарной командой. Не трудно представить, что такие открытки расходились в огромном количестве. Недостатком фототипии была дороговизна этого способа печати и низкий тираж фототипной печатной формы. Для заказчика в провинции это было не столь существенно. Подавляющее большинство рассматриваемых открыток Кинешмы и Кинешемского уезда выполнены в этом виде печати, они являются бесспорным документом эпохи и стали предметом коллекционирования – **филокартия**.

уезда насчитывает 89 единиц, из них Кинешма – 42 ед., Кинешемский уезд – 45 ед., в т.ч. с. Семеновское (ныне Островское) – 15, поскольку на рассматриваемый период времени село

Издателями почтовых открыток с видами городов были, как правило, владельцы фотографий, что приносило им большую прибыль. А если город располагался на транспортных и торговых путях – доход вдвойне. Торговля открытками оказалась очень выгодной.

До 1917 года открытки с видами Кинешмы издавали: Кинешемское уездное земство, фотограф Л.М. Голдфейн (владелец магазина «Труд» в Кинешме), В. Грибунин, Т-во «Контрагент печати» Д.П. Ефимова (Москва), Северское издательство.

Первым, кто начал издавать открытки с видами Кинешмы, был фотограф Л.М. Голдфейн. Фотография Л.М. Голдфейна располагалась в Кинешме на пересечении улиц Московской и Овражной (ныне улицы Ленина и Фрунзе). Фотография существовала и после 1917 года⁴. Голдфейн известен также своим участием в издании альбома «Варшава» (издание В. Карновича). Свои открытки он издавал в фототипии «Шеррера, Набгольца и К°» в Москве. Фототипия «Шеррера, Набгольца и К°» выполняла заказы не только многих издателей, но и сама выпускала большое количество открыток. Размещалась в Москве, в Кузнецком переулке, близ Кузнецкого моста.

В фототипии «Шеррера, Набгольца и К°» издавали открытки с видами Кинешмы издательство Т-ва «Контрагент печати», Северское издательство, кинешемское уездное земство. Среди других фототипий, выпускавших видовые открытки Кинешмы, была и фототипия Карла Фишера в Москве. К. Фишер имел монопольное право на изготовление почтовых карточек с портретами артистов и сценами из спектаклей, кроме того, выпускал открытки с репродукциями картин и видами городов. В последнем случае фототипия Фишера выполняла только коммерческий заказ – печать открыток. Располагалась фототипия в Москве на Кузнецком мосту.

Издавал открытки с видами городов, в том числе и Кинешмы, Алексей Сергеевич Суворин (1834–1912), известный петербургский журналист, владелец газеты «Новое

время», журнала «Исторический вестник». Суворин имел одну из крупнейших фирм России – Контрагентство А.С. и К° (СПБ.). По договору с Министерством железных дорог он получил монопольное право продажи своих открыток на всех железнодорожных станциях России.

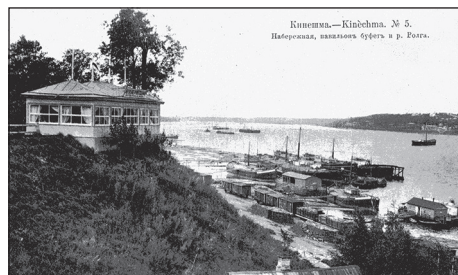
Так, в коллекции музея есть одна открытка издательства Суворина, издательства Т-ва «Контрагент печати» – одна открытка, В. Грибунина – одна открытка, Северское издательство – одна открытка, цветная, остальные открытки коллекции (85) изданы Кинешемским уездным земством. Организовано земство в 1865 году, располагалось на ул. Спасской (ныне Юрьевецкая), в 2-х этажном здании, рядом с мельзаводом⁵. Вело большую работу по развитию уезда: строительство, ремонт дорог, открытие школ, больниц и т.д., в т.ч. издавало открытки с видами города, что давало дополнительный доход, поскольку открытки пользовались спросом.

На всех открытках коллекции, выпускаемых разными издателями, не указывалось никаких выходных данных, тираж и год издания. Исключением из этого является открытка издательства Суворина – на ней есть типографская мета с годом выпуска – 1913. На открытке издательства Т-ва «Контрагент печати» имеется почтовый штамп – 1910 год. Открытка издания В. Грибунина тоже имеет почтовый штамп – декабрь 1905 года.

Все открытки издания Кинешемского уездного земства пронумерованы (№№ 2 – 93 с небольшими пропусками). Открытки В. Грибунина и Северского издательства нумерации не имеют. Все

виды открыток кинешемского уездного земства представляют собой отдельные почтовые открытки: «почтовые карточки», «открытые письма».

Одной из важнейших тем открыток



Набережная, павильон буфета и р. Волга

была Волга: панорама реки, пароходы, пристани пароходств (чаще всего Об-ва «Самолет»). На двух фотографиях, очень похожих на открытки, как раз изображена кинешемская пристань пароходного Общества «Самолет» и вид на Волгу с Кинешемского бульвара. Фотографии эти ценны тем, что они сделаны М.М. Шателен, внучкой Островского (датированы 1912 годом).



Базарная площадь у Благовещенской церкви

Виды города и отдельных строений были еще одной темой на открытках с видами Кинешмы. Часть открыток относится к общим видам города, например, «Вид бульвара с птичьего полета» издания В. Грибунина. На другой части открыток – издание Кинешемского уездного земства – изображались отдельные улицы и площади города: «Часть базарной площади у Крестовоздвиженской и Воскресенской церквей» и др. Достаточно хорошо отображена центральная часть города. Выпускались открытки с изображением храмов, учебных заведений, предприятий города: «Троицкий собор», «Сретенская кладбищенская церковь», «Сооружение гавани в устье реки Кинешемки» и т.д.

Открытки с видами города, изданные до 1917 года, позволяют в достаточной мере воссоздать облик дореволюционной Кинешмы.

Примечания

¹ См.: Файнштейн Э.Б. В мире открытки. «Планета», М., 1976. С. 5–9.

² Подробнее: Баренбаум И. Книжный Петербург. М.: Книга, 1980, С. 122–124.

³ Белицкий Я.М., Глезер Г.Н. Рассказы об открытках. М.: Радио и связь, 1986, С. 91.

⁴ Данные получены от краеведов г. Кинешмы.

⁵ То же.

Л.А. ЧЕРНОВА

Фотографии с автографами из коллекции А.А. Яблочкиной



Г.Н. Федотова. 1912 г.

Музей-заповедник «Щелково» обладает богатым и разнообразным собранием вещей и документов актрисы Александры Александровны Яблочкиной, поступившим в 1986 году из московского Дома ветеранов сцены. Это предметы декоративно-прикладного искусства, театральный костюм и его атрибуты, гримировальные принадлежности, фотографии, документы и награды, имеющие отношение к ее творческой и общественной деятельности. Всего более 150 единиц хранения.

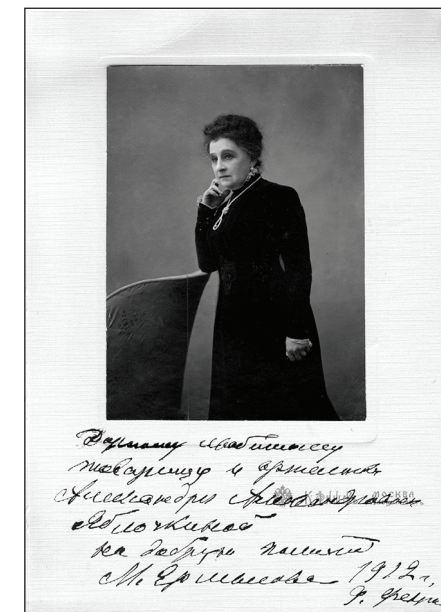
Вся жизнь А.А. Яблочкиной была связана с московским Малым театром. На его сцене она отыграла более семидесяти лет, создав сотни образов, двадцать три из них – в спектаклях по произведениям А.Н. Островского. В своей молодости А.А. Яблочкина встречалась с драматургом. Она сдавала вступительные экзамены на открываемые им драматические курсы при Театральном училище.

В 2001 году в антресольном этаже Дома А.Н. Островского в Щелково открылась выставка под названием «Гостиная А.А. Яблочкиной», где представлена значительная часть коллекции. Однако за рамками выставки остались многочисленные фотографии актеров и театральных деятелей, бывших партнерами, учителями, друзьями актрисы. Фотографии представляют несомненный интерес, тем более что почти все они с автографами.

С Гликерией Николаевной Федотовой Яблочкина была знакома с детства: актриса общалась с родителями Александры Александровны, гостила у них в семье. Федотова была первой, кому открыла юная Яблочкина свою мечту стать актрисой. Хотя в классах Федотовой Яблочкина занималась недолго, она считала ее своей учительницей и наставницей до конца жизни. Федотова опекала Яблочкину, давала советы, следила за ее успехами. В коллекции две фотографии знаменитой актрисы с ее автографом. Надпись на одной из них: «Милая моя Санечка. Вы не перестаете радовать Вашего старого товарища своимъ серьезнымъ отношениемъ къ дорожному намъ искусству... Вы не зарыли Вашего таланта, – пусть же Ваша плодотворная деятельность послужитъ примеромъ всемъ молодымъ артистамъ. Любящая Васъ Гликерія Федотова. 6 ноября 1910 г.»¹ Автограф на второй фотографии следующий: «Дорогому другу и товарищу А.А. Яблочкиной сердечно благодарная за неизмѣнную любовь и ласку Гликерія Федотова. 8 января 1912 г.»²

Вероятно, у Г.Н. Федотовой, собиравшей вокруг себя людей искусства, познакомилась Яблочкина и с великим русским певцом **Ф.И. Шаляпиным**. На его портрете надпись: «На добрую память милой Александрѣ Яблочкиной въ знакъ искренняго расположенія отъ одного артиста». Федор Шаляпин. СПб. 6 февр 907»³.

Недосыгаемым идеалом для Яблочкиной была Мария Николаевна Ермолова. Когда в 1888 году начинающая



М.Н. Ермолова. 1912 г.



Н.А. Никулина. 1911 г.

актриса вступила на сцену Малого театра, Ермолова играла на ней уже восемнадцать лет. Яблочкина вспоминала, что каждый спектакль с участием великой актрисы был для нее праздником и она была счастлива, когда им доводилось играть вместе. О своем восприятии игры Ермоловой актриса пишет так: «Стоило мне услышать звуки ее голоса – и по спине пробегал как бы электрический ток, горло сжималось»⁴. Игру Ермоловой Яблочкина характеризует как «одно из редчайших явлений, когда зритель забывал во время действия, что находится в театре, и принимал происходящее на сцене за подлинную жизнь»⁵. Яблочкина с благодарностью вспоминала, что некоторые свои роли Ермолова великодушно передавала молодой актрисе, увидев, что та успешно справлялась с ними во время ее болезни. Так случилось, например, с ролью Реневой в «Светит, да не греет». В последние годы жизни Ермоловой Яблочкина сблизилась с великой актрисой, часто навещая ее и «сделавшись как бы связью между ней и Малым театром»⁶.

На фото автограф М.Н. Ермоловой: «Дорогому любимому товарищу и артисткѣ Александрѣ Александровнѣ Яблочкиной на добрую память. М. Ермолова. 1912 г. 9. февраля»⁷.

Надежда Алексеевна Никулина известна как замечательная исполнительница амплуа инженерю. В день дебюта Яблочкиной в Малом театре в спектакле «Горе от ума» она в последний раз выступала в роли Лизы, готовя себя к переходу на новое амплуа. Об особенно теплом отношении

актриса вступила на сцену Малого театра, Ермолова играла на ней уже восемнадцать лет. Яблочкина вспоминала, что каждый спектакль с участием великой актрисы был для нее праздником и она была счастлива, когда им доводилось играть вместе. О своем восприятии игры Ермоловой актриса пишет так: «Стоило мне услышать звуки ее голоса – и по спине пробегал как бы электрический ток, горло сжималось»⁴.

Игру Ермоловой Яблоч-

Никулиной к Яблочкиной говорит автограф на паспарту: «Моей милой любимой божественной Саничкѣ дорогому другу и товарищу отъ преданнаго старин. товарища Н. Никулиной. 1911 г. 12 декабря»⁸.

Николай Капитонович Яковлев отдал Малому театру пятьдесят шесть лет своей жизни. В обширном репертуаре актера главное место занимал Островский: Тихон в «Грозе», Разлюляев и Любим Торцов в «Бедность не порок», Карандышев в «Бесприданнице», Белогубов в «Доходном месте», Аркашка в «Лесе», унтер Грознов в «Правда хорошо, а счастье лучше», Васильков в «Бешеных деньгах». Яблочкина была партнершей Яковлева как на сцене Малого театра, так и в гастрольных поездках. В своих воспоминаниях она отмечает «его безукоризненное ведение дел ... гастрольных товариществ и его кристальную чистоту и честность»⁹. Вспоминала она и о прекрасных вокальных данных актера: тембр его голоса напоминал Собинова. Актриса выступала с Яковлевым также на радио, в частности, в спектакле «Бешеные деньги». Надпись на фото следующая: «Дорогая Александра Александровна люблю Васъ, какъ свою родную сестру! Глубоко уважаю как высоко талантливую артистку и чуткаго прекраснаго и отыччиваго человека. Вашъ неизменный другъ Н. Яковлев. 1917 г. 24 г.»¹⁰

Александр Алексеевич Остужев, знаменитый актер героико-романтического плана, также бывал партнером актрисы. В спектакле по пьесе «Без вины виноватые» Остужев играл Незнамова,



А.А. Остужев. 1914 г.



М.Г. Савина. 1890-е гг.

ринского, позднее – Малого театра, и питала уважение к ее отцу, актеру и режиссеру Александринского театра. Именно Савина уговорила Яблочкину вступить в Театральное общество. После смерти Савиной актриса сменила ее на посту Председателя Русского (впоследствии Всероссийского) театрального общества. В коллекции Яблочкиной две фотографии с автографом Савиной. На одной надпись: «Милой А.А. Яблочкиной с полной симпатией оригинала М. Савина. 18 22/IX 99.»¹², на другой: «Александръ Александровнѣ Яблочкиной бывшая Савина» (без даты)¹³.

Еще в годы работы в театре Корша судьба свела Яблочкину с Владимиром Николаевичем Давыдовым, по-отечески опекавшим ее. По собственному признанию актрисы, играть с ним было праздником. Именно по совету Давыдова, Яблочкина покинула театр Корша, прослужив в нем два года, после того как из него ушли лучшие актеры и театр стал переходить на легкий репертуар. Вновь встречаются они уже на сцене Малого театра, куда Давыдов приходит в 1924 году из Александринского театра.

Яблочкина – Коринкину. Надпись на фото – свидетель добрых отношений двух актеров: «Пылкому благородному отзывчивому сердцу дорогой милой А.А. Яблочкиной от любящего ее всей душой А. Остужева на добрую и долгую память. 914»¹¹.

Творческий и жизненный пути актрисы пересекались и с актерами Александринского театра.

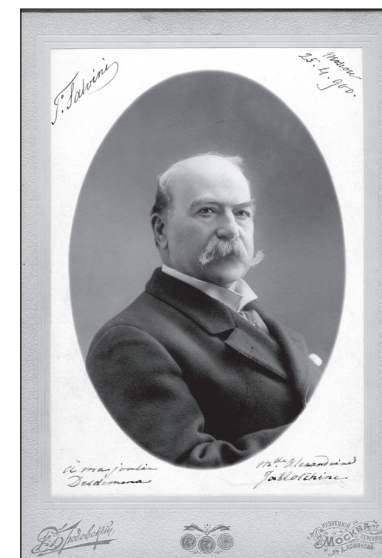
С детских лет была знакома Яблочкина с Марией Гавриловной Савиной, которая состояла в дружеских отношениях с ее матерью, актрисой Александринского,

Лучшие роли актера в спектаклях по пьесам Островского: Каркунов («Сердце не камень»), Хлынов («Горячее сердце»), Бальзаминов («Праздничный сон – до обеда»), Подхалюзин («Свои люди – сочтемся!»), Милонов («Лес»), Мамаев («На всякого мудреца довольно простоты»).

Надпись на фото актера свидетельствует о неоднократном пересечении их творческих путей: «Дорогому, милому, уважаемому, сердечно любимому – доброму – старому другу Александрѣ Александровнѣ Яблочкиной на добрыя воспоминанія о совмѣстномъ служеніи въ С. Петербургѣ, въ Москвѣ – в театрѣ Ф.А. Корша и сейчасъ въ Славномъ, мною любимомъ, дорогомъ “Маломъ театрѣ” – домѣ незабвеннаго – великаго художника М.С. Щепкина! <...> Искренно преданный – истинный (?) другъ Вашъ – дѣдушка русской сцены В. Давыдовъ. Москва 6-го Января 1925 г.»¹⁴

Константин Александрович Варламов – один из «великих стариков» Александринского театра в Петербурге, актер русского классического репертуара, сын композитора А.Е. Варламова. Особенно близок был ему А.Н. Островский: Чугунов («Волки и овцы»), Юсов («Доходное место»), Большов («Свои люди – сочтемся!»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Ахов («Не все коту масленица») и др. Под изображением актера автограф: «Очаровательному человеку, доброму товарищу, обаятельной артистке Александре Александровне Яблочкиной. Глубоко ей преданный друг Дядя Костя Варламов. СПб. 7/XI – 1913 г.»¹⁵

Василий Пантелеймонович Далматов – актер Александринского театра,



Т. Сальвини. 1900 г.



А.М. Кондратьев. 1902 г.

Томазо Сальвини во время его гастролей в России, в 1901 и 1902 годах. Оба раза они играли в пьесах «Ингомар» и «Отелло». У великого трагика актриса училась умению управлять своими чувствами, технической стороне актерской профессии. На фотографии актера, подаренной им партнерше, надпись на итальянском языке: «*T. Salvini Moscou 25/4/900, a maijortia Desdemonia M^{lle} Alexandrine Jablotchine*»¹⁷.

С Константином Сергеевичем Станиславским Яблочкина не раз встречалась еще у своих учителей, Н.М. Медведовой и Г.Н. Федотовой. В дальнейшем они, разумеется, также общались. Являясь председателем ВТО, Яблочкина проявляла искренний интерес к искусству молодого Художественного театра, за что была награждена званием его почетного члена. Случалось актрисе оказаться со Станиславским и на одних сценических подмостках. Так, в Кисловодске, где Яблочкина отдыхала совместно со Станиславским и Качаловым, актеры разыграли сцены из пьесы «На всякого мудреца...», где Константин Сергеевич выступал

директор театральной школы А.С. Суворина, автор пьес, фельетонов, рассказов и повестей из театральной жизни. Его роли в спектаклях по пьесам А.Н. Островского немногочисленны: Агишин («Женитьба Белугина»), Телятев («Бешеные деньги»). На паспорту автограф: «*Превосходной артисткѣ и женщинѣ – человекѣ А.А. Яблочкиной отъ душевно признательнаго В. Далматова. Либава – С. Петербургъ. 1905 г.*»¹⁶

Дважды встречалась Яблочкина на сценических подмостках со знаменитым итальянским трагическим актером

в роли генерала Крутицкого, Яблочкина – Мамаевой. Автограф на фото: «*Милому давнишнему другу и товарищу Александр[е] Александро[вне] Яблочкино[й] отъ сердечно преданного К.С. Алексѣев[а] (Станислав...).* 1918 г. 11/14 до[м] (?) Москв[а]»¹⁸.

Алексей Михайлович Кондратьев – артист балетной, позднее драматической труппы Малого театра, с 1877 года помощник режиссера, впоследствии режиссер и главный режиссер Малого театра. Соприкасался с А.Н. Островским, сохранились письма драматурга к нему. Автограф на фото сделан в бытность Кондратьева главным режиссером: «*Глубоко уважаемой и любимой мной А.А. Яблочкиной отъ стараго друга А. Кондратьева на память. 1902 г. Января 28.*»¹⁹

Изучение этих фотографий позволяет дополнить интересными деталями сведения о творческой биографии и окружении актрисы театра А.Н. Островского – А.А. Яблочкиной.

Примечания

¹ ЩКП-8357.

² ЩКП-8359.

³ ЩКП-8370.

⁴ Яблочкина А.А. 75 лет в театре. М.: Всероссийское театральное общество, 1960. С. 142.

⁵ Там же. С. 156.

⁶ Там же. С. 159.

⁷ ЩКП-8355.

⁸ ЩКП-8365.

⁹ Яблочкина А.А. 75 лет в театре. С. 230.

¹⁰ ЩКП-8369.

¹¹ ЩКП-8367.

¹² ЩКП-8371.

¹³ ЩКП-8366.

¹⁴ ЩКП-8361.

¹⁵ ЩКП-8373.

¹⁶ ЩКП-8382.

¹⁷ ЩКП-8383.

¹⁸ ЩКП-8363.

¹⁹ ЩКП-8364.

Н.Ф. БАСОВА

А.Н. Островский
и Костромской край:
библиография

Библиография А.Н. Островского разработана недостаточно. Нет полной библиографии текстов и литературы о нем. Рассмотрение данной темы целесообразно начать с книг Евсея Исааковича Рыскина. В библиографическом указателе «Основные издания сочинений русских писателей. XIX век» (М.: Госкультпросветиздат, 1948. – 358 с.) имеется персональный раздел, посвященный А.Н. Островскому, где представлены все издания его произведений с 1859 по 1947 год. Другая книга данного автора «Библиографические указатели русской литературы XIX века» / под ред. Б.П. Козьмина (М.: Изд-во Всесоюзной кн. палаты, 1949. – 260 с.) содержит сведения о наиболее важных общих указателях, словарях и справочниках по русской литературе, а также персональный раздел, посвященный библиографии А.Н. Островского.

Среди первых авторов, занявшихся библиографией А.Н. Островского, значится имя библиографа и историка литературы Дмитрия Дмитриевича Языкова, опубликовавшего в «Вестнике Европы» (1886, № 7) краткий список произведений драматурга и литературы о нем, который в дальнейшем в дополненном варианте увидел свет в VI выпуске «Обзора жизни и трудов покойных русских писателей», составленного все тем же Д.Д. Языковым. Это были привычные для него биобиблиографические справки, состоящие из краткой биографии писателя, нескольких десятков названий литературы о нем – главным образом, биографической и хронологического перечня публикаций.

Следует заметить, что на момент составления Д.Д. Языковым данного труда еще не были изданы лучшие собрания сочинений драматурга и не увидели свет ряд его произведений. В последующие выпуски своих «Обзоров» (VII, VIII, IX, XI, XII) он внес существенные дополнения. Многие

литературоведы и критики считают большим недостатком «Обзоров» излишнее сосредоточение составителя на библиографических материалах и недостаточное внимание к статьям, характеризующим творчество А.Н. Островского.

В течение долгого времени чуть ли не единственным источником по истории русской литературы был капитальный библиографический указатель Августы Владимировны Мезьер «Русская словесность с XI по XIX столетие включительно. Библиогр. указ. Ч. 2. (XVIII – XIX века)». СПб., 1902. – 650 с. В нем есть раздел, посвященный А.Н. Островскому и исследующий источники с 50-х годов XIX века до 1900 года.

Библиография произведений А.Н. Островского и критической литературы о нем, помещенная в X-м томе его «Сочинений», изданных под редакцией М.И. Писарева в 1905 году, также как и фрагментарные «Справочные сведения по биобиблиографии А.Н. Островского» М., 1922, составленные М.К. Комаровым, оказались поглощенными более капитальными указателями:

Линин А.М. Литература по А.Н. Островскому. Владикавказ, 1924. – 136 с.

Пиксанов Н.К. Островский. Литературно-театральный семинарий. Иваново-Вознесенск: «Основа», 1923. – 104 с.

Ревакин А.И. Островский и его современники. Островский в воспоминаниях современников. Библиография. Внутреннее описание. М.-Л.: «Academia», 1931. – 136 с.

Петровская В.И. Александр Николаевич Островский. 1823 – 1886. Рек. указ. лит. М.: Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1956. – 127 с.

История русской литературы XIX века. Библиогр. указ. /под ред. К.Д. Муратовой. М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 966 с.

Библиография литературы об А.Н. Островском. 1847–1917 /сост. К.Д. Муратова. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. – 286 с.

Русские писатели: биобиблиогр. Словарь. [Справочник для учителя] /редкол.: Д.С. Лихачев [и др.]. М.: Просвещение, 1971. – 728 с.

К нынешней юбилейной дате – 190-летию со дня рождения А.Н. Островского Костромской областной универсальной научной библиотекой был подготовлен рекомендательный список литературы, раскрывающий связь драматурга с Костромским краем. Основой для его составления послужили фонды и каталоги библиотеки, вышеперечисленные библиографические источники, которые представлены лишь частично в нашем фонде, библиографические пособия, указанные в заключительном разделе списка, а также различные монографии, учебные пособия, «семинарии» и другие издания, посвященные творчеству драматурга. Список не претендует на исчерпывающую полноту. Отбор материала завершён в январе 2013 года.

В него вошли пьесы А.Н. Островского, изданные в Костроме; публикации, посвященные жизни и творчеству великого русского драматурга, в том числе, рассказывающие о годах пребывания его в родовой усадьбе «Щелыково»; сведения о театральном фестивале «Дни Островского в Костроме» и Костромском государственном драматическом театре имени А.Н. Островского. Завершает список раздел «Библиография».

Принцип расположения материала обратнотронологический. В начале каждого раздела указаны книги, затем статьи из периодических изданий.

А. Н. Островский и Костромской край (Рекомендательный список литературы)

Пьесы А.Н. Островского, изданные в Костроме

Островский А.Н. Бедность не порок: комедия в 3-х действиях. Кострома: Костром. обл. изд-во, 1948. – 48 с.

Островский А.Н. Беспреданница: драма в 4-х действиях. Кострома: ОГИЗ Костром. обл. изд-во, 1948. – 75 с.

Островский А.Н. Гроза. Кострома: Костром. изд-во, 1948. – 56 с.

Островский А.Н. Свои люди – сочтемся! Кострома: Костром. обл. изд-во, 1948. – 67с.

Публикации о жизни и творчестве А.Н. Островского

А.Н. Островский. Энциклопедия / Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд – во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. – 660 с.: ил.

Дни Островского в Костроме: 10-й Всероссийский театральный фестиваль. Кострома: [б.и.], 2011. 24 с.: ил.

Щелыковские чтения. 2010: А.Н. Островский в контексте культуры: сб. ст. / М-во культуры РФ [и др.]; [ред. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. – 240 с.: ил. Библиогр. в конце ст.

А.Н. Островский в новом тысячелетии: сб. статей / Департамент культуры Костром. обл., Костром. гос. ист. – архит. и худож. музей – заповедник; [сост., науч. ред. И.А. Едошина]. Вып. 2. Кострома: Костромаиздат, 2010. – 120 с. Библиогр. в подстроч. примеч.

Щелыковские чтения. 2009: А.Н. Островский и русская драматургия: сб. ст. /М-во образования и науки РФ [и др.]; [ред. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова. 2011. – 276 с.: ил. Библиогр. в конце ст.

Едошина И.А. Сквозь плен времен... Из истории театральной жизни в Костроме. Кострома: [Линия График], 2009. – 226 с.: ил.

Щелыковские чтения. 2008: А.Н. Островский и драматургия его времени (1840-е – 1880-е годы): сб. ст. /М-во культуры РФ [и др.]; [науч. ред., сост. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2008. – 254 с.: ил.

Костромской государственный драматический театр имени А.Н. Островского / [авт. вступит. ст. И.А. Едошина]. [Кострома]: [б. и.], [2008]. – 40 с.: цв. ил.

Костромской государственный драматический театр имени А.Н. Островского. 200 лет. Кострома: [б. и.], [2008]. – 40 с.: цв. ил., фото.

Дни Островского в Костроме: 7-й международный театральный фестиваль /Костромской гос. драм. театр имени А.Н. Островского. Кострома: [б. и.], 2008. – 24 с.: ил.

Степаненко Е.Т. Наш театр провинциальный: очерки и воспоминания / Деп. культуры Костром. обл., Костром. гос. драм. театр им. А.Н. Островского. Кострома: Костромаиздат, 2008. – 256 с.: ил.

«А.Н. Островский и театр», областная филателистическая выставка (10–18 декабря 2008 г.; Кострома: каталог / Союз филателистов России. Костром. обл. отд-ние. Кострома: [б. и.], 2008. – 12 с.: ил.

Кострома и ее театр в 1950-х годах / Деп. культ. наследия Костром. обл., Гос. архив Костром. обл. Кострома: Костромаиздат., 2007. – 96 с.: ил., фото.

Щелыковские чтения. 2007: А.Н. Островский в контексте мировой культуры: сб. ст. / М-во культуры РФ [и др.]; [науч. ред., сост. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2007. – 335 с.: ил. Библиогр. в конце ст.

Щелыковские чтения. 2006: В мире А.Н. Островского: сб. ст. / М-во культуры РФ [и др.]; [науч. ред., сост. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2007. – 312 с.: ил. Библиогр. в конце ст.

Щелыковские чтения. 2005: А.Н. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова: сб. ст. / Федер. агенство по культуре и кинематографии [и др.]; / [науч. ред., сост. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. – 363 с.: ил.

Сапрыгина Е. Двойной портрет: Островский и Писемский // Сапрыгина Е. Стражи времени. Кострома, 2005. С. 126–136: ил.

Щелыковские чтения. 2004: Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени: сб. ст. / Федер. агенство по культуре и кинематографии [и др.]; [науч. ред., сост. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. – 266 с.: ил.

Щелыковские чтения. 2003: А.Н. Островский в современном мире: сб. ст. / М-во культуры РФ [и др.]; [науч. ред., сост. И.А. Едошина]. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. – 376 с.

Дни А.Н. Островского в Костромской области, 19–20 апр. 2003 г. / Департамент культуры и туризма адм. Костром. обл. Кострома: [б. и.], 2003. – 21 с.

Щелыковские чтения. 2002: Проблемы эстетики и поэтики творчества Островского: сб. ст. / М-во культуры РФ [и др.]; [науч. ред., сост. И.А. Едошина]. Кострома: [б. и.], 2003. – 228 с.

Щелыковские чтения. 2001: А.Н. Островский. Новые материалы и исследования / М-во культуры РФ [и др.]. Кострома: [б. и.], 2001. – 123 с.

Щелыковские чтения. 2000: А.Н. Островский и современная культура / М-во культуры РФ [и др.]; под ред. И.А. Едошиной. Кострома: [б. и.], 2000. – 128 с.

Степаненко Е.Т. Хозяин русской сцены. Кострома. Российский театр. А.Н. Островский: очерки истории. Кострома: [б. и.], 1999. – 220 с. (Спец. вып. журн. «Губ. дом»).

Дни А.Н. Островского в Костроме. 1998 год: программа науч. – практич. конф.; репертуар Кинешемского драматического театра имени А.Н. Островского; программа мероприятий, посвященных А.Н. Островскому. Кострома: [б. и.], [б. г.] [4 л., сложенные в буклеты].

Национальный характер и русская культурная традиция в творчестве А.Н. Островского: материалы науч.- практич. конф. (27 – 28 марта 1998 г., г. Кострома). В 2-х частях / отв. ред. Ю.В. Лебедев. Кострома: [б. и.], 1998.

Ч. 1. – 73 с.

Ч. 2. – 99 с.

Государственный мемориальный и природный музей-заповедник «Щелыково»: мемориальный дом – музей А.Н. Островского [Буклет]. Кострома: б.и., 1998. 1 л.

Бочков В.Н. Старая Кострома. Рассказы об улицах, домах и людях. Кострома: [б.и.], 1997. – 230 с.: ил.

Об А.Н. Островском см. по указ имен: с. 225.

Сапрыгина Е.В. Путеводитель по литературной Костроме. (Музей «Литературная Кострома») / Е.В. Сапрыгина, П.Б. Корнилов. М.-Кострома, 1997. С. 73–76: ил.

Бочков В.Н. Ханжа // Бочков В.Н. «Скажи: которая Татьяна?»: образы и прототипы в русской лит. М., 1990. С. 178–185.

О щельковских мотивах в творчестве А.Н. Островского.

Первая поездка в Щельково. 1848 г. Щельково. 1867 г. // А.Н. Островский. Вся жизнь – театру. М., 1989. С. 31–41; 109–117.

Лобанов М.П. Александр Островский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мол. гвардия, 1989. 400 с.: ил.

Есть сведения о жизни А. Н. Островского в усадьбе «Щельково».

Бочков В.Н. Заповедная сторона (Вокруг Щелькова). Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1988. – 96 с.

Мионов А.В. Костромской край – край А.Н. Островского // Вечные всходы: сб. очерков о писателях Костромского края. Ярославль, 1986. С. 31–42.

Костромской драматический / сост. Е.Т. Степаненко. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1984. – 128 с.

Костромской государственный драматический театр имени А.Н. Островского

Мионов А.В. Там, где родилась Снегурочка // Костромская быль. М., 1984. С. 355 – 366: ил.

Кондаков Н. Щельково – мастерская Островского // Памятники Отечества: альм. Всерос. о-ва охраны памятников истории и культуры. М., 1983. Вып. 1 (7). С. 96–99.

Щельково: Государственный музей-заповедник А.Н. Островского: [фотоальбом / фот. В. Салеева; сост. и авт. текста Е. Петрова]. М.: Сов. Россия, 1982. – 50 с.: ил., 55 л. цв. ил.

Осетров Е. Глазами Островского // Осетров Е. Книга о русской поэзии. М., 1982. С. 178–186.

Ревякин А.И. А.Н. Островский в Щелькове. 2-е изд., испр. и доп. М.: Всерос. театр. о-во, 1978. – 304 с.: ил.

Сергеев Б. Щельково / Б. Сергеев, В. Королева. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1975. – 16 с.: ил.

Шателен М.М. Мемориальный музей-усадьба А.Н. Островского / М.М. Шателен, Е.А. Петрова. [М.]: Сов. Россия, 1974. – 36 с.: ил.

Щельковский сборник: материалы и сообщ. по фондам Государственного музея-заповедника А.Н. Островского. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1973. – 175 с.

Мионов А.В. Великий чародей в стране берендеев: очерк жизни и творчества А.Н. Островского в Щелькове. Ярославль: Верх.-Волж. кн. Изд-во, 1973. – 160 с.

Бочков В.Н. Вокруг Щелькова: путеводитель по ист.-мемориальным местам / В.Н. Бочков, А.А. Григоров. Ярославль: Верх.-Волж. кн. Изд-во, 1972. – 96 с.: ил.

Иванов В. Пьесы Островского на сцене Костромского театра // А.Н. Островский: сборник статей и материалов. М., 1962. С. 427–450.

Петрова Е.А. Щельково. Усадьба-музей А. Н. Островского. М.: ВТО, 1960. 36 с: ил.

Куликов В. Там, где жил А.Н. Островский. Кострома: Кн. изд-во, 1958. – 64 с.

А.Н. Островский и Костромской край: метод. материал для проведения лит. вечера. Кострома: [б.и.], 1956. 23 с.

Ревякин А.И. А.Н. Островский в Щелькове. Кострома: Кн. изд-во, 1957. – 304 с.: ил. Библиогр. в подстрочных примеч.

Орлов А.И. А.Н. Островский и фольклор Ивановской области. Иваново: Огиз, 1948. – 54 с.

Лебедев В. Островский: драматическая поэма / Кострома: лит. сб. Кострома, 1952. [Вып.] 4. С. 107–169.

Вишневецкий Ю. Образ великого драматурга: спектакль «Островский» в Костромском областном драматическом театре // Кострома: лит. сб. Кострома, 1952. [Вып.] 4. С. 201–204.

А.Н. Островский. 1823–1948. Кострома: Кн. изд-во, 1948. 79 с. : ил.

Переписка А.Н. Островского с Н.Я. Соловьевым / вступ. ст. Д.И. Малинина // Кострома: лит. сборник. Кострома, 1928. [Вып.] 1. С. 17 – 122.

Губернский дом. 2013. № 1.

Номер посвящен 205-летию Костромского государственного драматического театра имени А.Н. Островского и 190-летию со дня рождения драматурга.

Губернский дом. 2008. № 1 – 2.

Номер посвящен 200-летию Костромского государственного драматического театра имени А.Н. Островского и 185-летию со дня рождения драматурга.

Грачева И. «Прекрасный тип Кулигина, тип не вымышленный...» // Наука и жизнь. 2005. № 11. С. 74 – 80.

Прототипы героев произведений А.Н. Островского, в том числе и из Костромской губернии.

Мосина Т.А. Литературными маршрутами мира // Мир библиографии. 2005. № 3. С. 35–40.

О связях А.Н. Островского с Костромским краем.

Губернский дом. 2003. № 1–2.

Номер посвящен 195-летию Костромского государственного драматического театра имени А.Н. Островского и 180-летию со дня рождения драматурга.

Шалимова Н. Чтения в Щелькове // Современная драматургия. 2001. № 2. С. 117–118.

Первые Щельковские чтения, посвященные А.Н. Островскому.

Губернский дом. 1998. № 1 – 2.

Номер посвящен 190-летию Костромского государственного драматического театра имени А.Н. Островского и 175-летию со дня рождения драматурга.

Островские в Костроме: краткий путеводитель /авторизовано В.Н. Бочковым // Костромской Вертоград. Кострома, 1995. № 1. С. 5–7.

Бочков В. Великолепное Щельково / фот. И. Стин, А. Фирсова, Н. Рахманов // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 63–71: ил.

Губернский дом. 1993. № 3.

Номер посвящен 185-летию Костромского государственного драматического театра имени А.Н. Островского и 170-летию со дня рождения драматурга.

Зонтиков Н. Благовещенский храм в Костроме и род Островских // Московский журнал. 1993. № 4. С. 5–10: ил.

2013 год объявлен годом Островского // Новые костром. ведомости. 2011. 17 дек. (№ 44). С. 2.

Коваева А. Путешествие в «костромскую Швейцарию»: земля А.Н. Островского: Щельково, Кинешма, Кострома / фото Л. Бурмистрова // Культура. 2011. 27 окт.–9 нояб. (№ 39). С. 11.

Поездка журналистов по местам, связанным с жизнью и творчеством А.Н. Островского.

Март Е. Где жила знаменитая Кабаниха? // Новые костром. ведомости. 2009. 21 окт. (№ 34). С. 12.

Об улицах Овражной (бывшей Дворянской) и Чайковского (бывшей Ильинской) в г. Костроме, описанных А.Н. Островским в пьесе «Гроза».

Зонтиков Н. Не потерять бы ... // Сев. правда. 2006. 12 янв. С. 4.

О Благовещенском храме в г. Костроме, где свыше 30 лет служил дед драматурга – протоиерей Ф.И. Островский.

Степаненко Е. Репертуарный автор навсегда: дни Островского в Костроме // СП – Культура. 2003. 21 апр. С. 5.

Летопись фестиваля «Дни Островского в Костроме»: 1973, 1979, 1983, 1993, 2003 гг. Программа фестивальных мероприятий и театральная афиша на 12–20 апреля 2003 года.

Корнилов П. Островский в быту // Московский комсомолец в Костроме. 2003. 9–16 апр. С. 22.

А.Н. Островский в усадьбе Щельково.

Дружнев В. Островский и Кострома // Костром. ведомости. 2003. 2 апр. С. 8: ил.

Памятные места в Костроме, связанные с А.Н. Островским и персонажами его пьес.

Соколов-Карташов К. Луч света в темном деле // Семья. 2002. № 12. С. 15.

О прототипах пьесы «Гроза», жителях г. Костромы.

Алексеева Т. Род Островских и Костромской край: [беседа с историком Н.А. Зонтиковым] // Сев. правда. 2000. 11 авг. С. 7.

Зонтиков Н. Родовой храм // Сев. правда. 1998. 22 апр. С.1; 7.

О родовом храме Островских – церкви Благовещения в г. Костроме (ул. Свердлова, 24).

Калашников А. Народная читальня – библиотека имени А.Н. Островского / Сев. правда. 1996. 19 сент.

Бочков В. Усадьба – музей Щелыково // Сев. правда. 1989. 13 июня.

Бочков В. Внучка драматурга // Сев. правда. 1989. 10 июня, 13 июня.

М.М. Шателен – хранительница усадьбы «Щелыково».

Найдены документы А.Н. Островского // Сов. Россия. 1987. 18 нояб. С. 6.

Об избрании А.Н. Островского почетным мировым судьей по Кинешемскому уезду Костромской губернии.

Лебедев Ю. А.Н. Островский (1823 – 1886): антология костром. поэзии // Сев. правда. 1986. 26 июня.

Из дневников А.Н. Островского // Сев. правда. 1986. 14 июня.

Бочков В. Год Щелыкова // Сев. правда. 1976. 13 июня.

О музее-усадьбе.

Бочков В. Откуда началось Щелыково: к истории усадьбы // Сев. правда. 1974. 15 февр.

Бочков В. Строила вся Россия: к 150-летию А.Н. Островского // Лит. Россия. 1973. 6 апр. (№ 14). С. 16.

О народной читальне имени А.Н. Островского в г. Костроме.

Библиография

Образ Снегурочки в искусстве: рек. указ. лит. / КОУНБ, Отд. лит. по искусству; сост. Л.С. Зубарева. Кострома: Линия График Кострома, 2012. – 20с.

Костромской драматический театр им. А.Н. Островского: библиогр. указ. / Костром. обл. универс. науч. б-ка им. Н.К. Крупской, Отдел лит. по искусству. Вып. 2. (1979 – 2006 гг.) / с ост. [Л. С. Зубарева]. Кострома: Линия График, 2008. – 96 с.

А.Н. Островский и Костромской край: рек. список лит. / Сост. Н.Ф. Басова. Кострома: КОУНБ, 2003. – 10 с.

А.Н. Островский и искусство: рек. список лит. / Сост. Л.С. Зубарева. Кострома: КОУНБ, 2003. – 20 с.

Костромской ордена Трудового Красного Знамени государственный драматический театр имени А.Н. Островского (основан в 1808 году): аннотир. библиогр. указ. спектаклей. Сезон 1985/86 гг. / [Отв. за вып. Е. Степаненко]. Кострома: [б. и.], 1985. – 24 с.

Костромской драматический театр имени А.Н. Островского: библиогр. указ. / Костром. обл. универс. науч. б-ка им. Н.К. Крупской, Отдел лит. по искусству. [1808 – 1978 гг.] / сост. К. Прохорова. Кострома: [б.и.], 1982. – 122 с.

А.Н. Островский и Костромской край: библиогр. указ. Кострома: КОУНБ, 1973. – 28 с. [Машинопись].

Александр Николаевич Островский (1823 – 1886). Метод. и библиогр. материалы для б-к. К 150-летию со дня рождения драматурга / Сост. В.И. Петровская. М.: [Гос. б-ка СССР имени В.И. Ленина], 1973. – 61 с.

А.Н. Островский и Костромской театр: библиография / Подгот. Л.С. Зубарева // Губ. дом. 2008. № 1–2. С. 125–128.

Холодов Е. Вокруг Островского: обзор лит., опубликованной в связи со 150-летием со дня рождения драматурга // Вопр. лит. 1976. № 4. С. 226 – 260.

Л.П. РАТНИКОВА

**«Снегурочка» А.Н. Островского
в культурно-образовательных
программах музея-заповедника
«Щелыково»**

В основе культурно-образовательной деятельности музея-заповедника «Щелыково» – актуализация творческого наследия А.Н. Островского. Особое место в творчестве драматурга занимает пьеса-сказка «Снегурочка». В этой пьесе в полной мере проявилась поэтическая сторона его души. В «Снегурочку» вошло многое, что волновало Островского. Об этом говорил и сам автор, и многие исследователи его творчества.

Обращение к сказке Островского «Снегурочка», произведению глубоко народному, национальному и высоко художественному, способствует более близкому знакомству с личностью драматурга, воспитывает чувство национального самосознания, приобщает к подлинному искусству.

В настоящее время музей располагает целым рядом программ, адресованных различным категориям посетителей. Используются как традиционные (экскурсия, лекция, кинолекторий, конкурс), так и нетрадиционные формы музейной работы.

Говоря о нетрадиционных формах работы, необходимо прежде сказать о музее в современном мире.

В конце XX – начале XXI века музей, как один из ключевых институтов культуры, встал перед необходимостью изменения стратегий своего поведения и развития. В музейной практике появляются новые формы работы с посетителем, «которые преимущественно опираются на непредметные формы бытования культурного наследия. Сегодня учитывается потребность людей в рекреации, общении, утверждается приоритет эмоционального воздействия музея на человека»¹. Примером этому служит множество интерактивных проектов – проведение праздников, музейных (ролевых) игр, программ непосредственно в экспозиции и т.д.

Музеи стали все чаще включаться в развитие культурного туризма регионов. Теперь главное в досуге – раскрепощение творческой энергии, никто не хочет быть «пассивным просвещаемым», а если обучаться, то в процессе игры².

Среди такого рода отечественных проектов – Детский литературный «Музей Деда Мазая» в Карабихе; в Муроме, на родине былинного богатыря посетителям предлагается программа «В гости к Илье Муромцу»; детский музей «Дом сказок “Жили-были”» в Москве позиционирует себя как «единственный в мире музей, посвященный сказкам», один из его филиалов посвящен Буратино-Пиноккио. Большое значение здесь имеет интерактивная экспозиция.

Сегодня особенно востребованы такие культурные и туристические программы, в основе которых сказка, миф. Миф всегда играл и будет играть огромную роль в жизни человечества, на сегодняшний день миф новогодний является наиболее популярным.

Процесс формирования в русской культуре образа Снегурочки и трансформации его в популярный новогодний персонаж исследовала Е.В. Душечкина. Автор приходит к следующему заключению: «Прежде чем превратиться в современную Снегурочку, героине “весенней сказки” пришлось пройти долгий и сложный путь. Однако сомнений в том, что именно текст Островского явился первейшим и определяющим толчком к формированию этого образа – как в литературе и в других видах искусства, так и в городском новогоднем обряде – конечно, быть не может. Его влияние в этом процессе значительно, если не решающее»³.

Особое наше внимание к «Снегурочке» появилось с конца 90-х годов. В 1997 году правительство Москвы и Вологодской области разработало программу «Великий Устюг – родина Деда Мороза». Костромская область присоединилась к этому проекту как родина Снегурочки, и в 1999 году Снегурочка впервые уехала из Щелыкова «зажигать» Кремлевскую елку.

С 2003 года в Костроме начинает активно разрабатываться бренд «Сказочная Кострома – родина Снегурочки».

На «Щелыковских чтениях» в 2003 году была представлена концепция проекта «Сказочная Кострома – родина Снегурочки» (авторы И.Б. Горланова, И.В. Басова).

Сейчас Снегурочка уже прочно ассоциируется с Костромской областью, привлекая множество туристов. Бренд Костромы как родины Снегурочки теперь закреплен на законодательном уровне. Ежегодно проходит межрегиональная выставка-ярмарка товаров отечественных производителей «Костромская Снегурочка». В городе открыты Гостиная Снегурочки, Терем Снегурочки, Гостиничный комплекс «Снегурочка». С 2009 года ежегодно 4 апреля празднуется официальный день рождения Снегурочки. Департамент культуры Костромской области на протяжении нескольких лет проводит Открытый областной конкурс «Костромская Снегурочка», во главе жюри которого – Всероссийский Дед Мороз. Каждый раз один из этапов этого конкурса проходит в Щелыкове.

В Программе комплексного развития Государственного и природного музея-заповедника «Щелыково» на 2003–2007 годы одним из приоритетных направлений развития музея был обозначен проект «Щелыково – родина Снегурочки». В основе этого проекта лежит «освоение национальной русской культуры и фольклорных традиций русской литературы на основе весенней сказки А.Н. Островского “Снегурочка”, знакомство с творчеством драматурга, и как специальная задача – организация досуга посетителей музея»⁴.

«Щелыково – родина Снегурочки» – оригинальное направление, которое отличает наш музей-заповедник от других музеев. Оно способствует развитию привлекательности Щелыкова как места постоянной прописки Снегурочки. Работая с аудиторией по принципам музейной педагогики, сотрудники ставят своей целью использование воспитательных возможностей популярного сказочного персонажа. Общение со Снегурочкой наполняет сердца людей верой в чудеса, в сказку, вселяет надежду в победу добра и торжество справедливости. В музее разработан и реализуется блок взаимосвязанных между собой программ и проектов.

В рамках этого направления в течение нескольких лет музей осуществляет следующие виды работы и предлагает своим посетителям:

– **лекции и занятия:** «Снегурочка» в фольклорной традиции», «Снегурочка глазами художников», «Истоки “Снегурочки” Островского», «История создания “Снегурочки”»;

– **кинолекторий по пьесе «Снегурочка»** на выбор: художественный фильм «Снегурочка» (реж. П. Кадочников, 1968), мультфильм-опера «Снегурочка» (реж. Иванов-Вано, 1952), мультфильм «Снегурочка» (реж. М. Муат, худ. М. Курчевская, 2006); детям – мультфильм по народной сказке;

– **экскурсию по выставке «Сказочный мир Снегурочки»** (выставка расположена в здании Литературно-театрального музея с 1 декабря 2008 года). Здесь можно узнать, как героиня сказки Островского сыграла решающую роль в появлении всеми любимой празднично-новогодней Снегурочки, проследить истоки сказки Островского, ее сценическую судьбу, увидеть работы выдающихся художников, а также узнать, как воплощается «Снегурочка» в кинематографе и мультипликации.

Проект «Почта Снегурочки» удовлетворяет желание каждого ребенка подружиться со сказочным персонажем, дает возможность общения со Снегурочкой посредством переписки. Ответы Снегурочки на детские письма наполнены добротой, отзывчивостью, вниманием к детям, что способствует стремлению подражать положительному персонажу. Проект реагирует на проблему, возникшую в современном обществе: исчезновение культуры речи и общения, сведения к минимуму употребления образного русского слова, утрата традиций писать письма.

Конкурс Снегурочки. С целью выявления активности детской аудитории, ее объединения и приобщения к музею в 2003 году было решено в рамках работы «Почты Снегурочки» проводить ежегодные творческие конкурсы среди школьников. Тематика и формы проведения конкурса ежегодно меняются. Конкурс на лучшее письмо Снегурочке

(сезон 2003–2004 годов), Конкурс на лучший подарок Снегурочке (сезон 2004–2005 годов), театральный Конкурс (сезон 2005–2006 годов) и т.д. В завершении каждого конкурса – праздник, на котором призы и подарки победители получают из рук Снегурочки.

Мастерская Снегурочки. (Впервые проведена зимой 2004–2005 годов). Есть два варианта программы: зимний и летний. В летнем варианте Снегурочка, согласно замыслу А.Н. Островского, представлена в пространстве народной культуры. В зимнем – новогодний персонаж. Это образ девушки-рукодельницы, которая хочет поделиться с детьми своими умениями. Помогают ей подружки-берендейки. Результатом каждой программы является выставка детских работ.

Благодаря Почте, Конкурсам и Мастерским стал формироваться фонд Снегурочки (письма, поделки, рисунки), возникла идея создания **Резиденции Снегурочки**. Резиденция – место встреч Снегурочки с друзьями (посетителями), чтения детских писем и составления ответов на них, проведения занятий с детьми и взрослыми. Здесь гостям приготовлена развлекательная программа.

На зимнее, новогоднее время разработаны коммерческие программы «Встреча со Снегурочкой» и «В гостях у берендеев», которые соотносятся с задачами развития регионального туризма (проект «Костромская земля – родина Снегурочки»).

Программа «В гостях у берендеев» реализуется с 2003 года. Это театрализованное действо в сказочной Берендеевой слободе с персонажами из пьесы-сказки А.Н. Островского «Снегурочка», которые вовлекают гостей в старинные игры и развлечения. Участники награждаются Снегурочкой памятными сувенирами, грамотами от царя Берендея, а в заключение предлагается чаепитие в избе берендеев.

Программа «Встреча со Снегурочкой» реализуется с 2004 года, проходит в Голубом доме, который воспринимается гостями, особенно в зимнее время, сказочным теремом. В интерьере Резиденции – интерактивная экспозиция, где разыгрывается сказка.

Благодаря театрализации, игре, непосредственному общению со сказочным персонажем, применению особой атрибутики создается неформальная атмосфера праздничности и эффект личной причастности, соучастия в происходящем. Программа удовлетворяет потребностям широкого круга посетителей (в первую очередь, туристов) во встрече со Снегурочкой, которая из существа мифического, сказочного превращается в реальное, наделенное определенным характером. Снегурочка предстает девушкой милой, красивой, обаятельной, трудолюбивой, чуткой к природе и к людям.

Работа в направлении «Щелыково – родина Снегурочки» последовательно развивалась и продолжает развиваться. Сцена из Пролога «Снегурочки» Островского включена в народный праздник Масленица, который проходит в Щелыкове ежегодно много лет подряд.

Для молодоженов разработан и подготовлен к реализации Свадебный обряд, где тоже участвует Снегурочка. Снегурочка не может играть активную роль на свадьбе: она стыдлива, горячие поцелуи и шумное свадебное веселье – не для нее. Поэтому, по сценарию, она появляется перед гостями, когда невеста прощается с девичьей красотой. Красоту надо передать другой девушке. И тут вспоминают о Снегурочке. Именно она – олицетворение наивной чистоты и девственности. Поэтому и вручают ей девью красоту, символ которой – зеленая елочка.

Сегодня Снегурочка как сказочный символ может привлекать разные возрастные категории туристов: детей, которым легче общаться с себе подобным, излагать свои желания; молодежь, для которой она является любимым образом с детства и дает возможность отдохнуть от своих проблем, а также взрослых туристов, ностальгирующих по прошлому.

Поддерживая миф Новогодья и популяризируя Снегурочку как новогодний и литературно-сказочный персонаж, современный, открытый для общества музей принимает активное участие в гармонизации отношений между людьми.

При этом Снегурочка выполняет коммуникативную, развлекательную, воспитательную, образовательно-просветительскую, и, что немаловажно, экономическую функции.

Примечания

¹ Юхневич М.Ю. Я поведу тебя в музей. М., 2001. С. 71.

² Абанкина Т. Социальный маркетинг в «цивилизации досуга» // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. Практическое пособие. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 35.

³ Душечкина Е.В. Снегурочка и ее лики в русской культуре // «Снегурочка» в контексте драматургии А.Н. Островского. Материалы научно-практической конференции. Кострома, 2001. С. 138.

⁴ Программа комплексного развития Государственного и природного музея-заповедника «Щелыково» 2003–2007 гг. С. 63.

П.Б. КОРНИЛОВ

**Наследие А.Н. Островского
в деятельности Костромской
областной универсальной
научной библиотеки
на современном этапе
(обзор публикаций и мероприятий)**

Имя А.Н. Островского широко представлено на карте достопримечательностей Костромы и Костромской области, в панораме культурной жизни областного центра и муниципальных образований, даже в топонимике региона. Достаточно сказать, что целый муниципальный район Костромской области назван «Островским» в честь выдающегося деятеля культуры. Областной драматический театр с 1923 года носит имя драматурга. В Островском районе работает Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково»; в Костроме одна из улиц названа его именем.

Такое пронизывание Островским жизненного уклада и пространства костромичей не могло не найти отражения в повседневной деятельности Костромской областной универсальной научной библиотеки (КОУНБ), главного книгохранилища нашего региона. На протяжении многих лет в библиотеке шло целенаправленное комплектование фонда книжными изданиями произведений драматурга. Датировка книг простирается от прижизненных изданий до сборников пьес 2000-х годов. Фонд ценной и редкой книги хранит экземпляр текста пьесы «Доходное место» (1857) с автографом драматурга. На бумажной обложке книги в верхнем правом углу надпись: «Александру Ивановичу Григорьеву от автора». На экземпляре пьесы «Не от мира сего», которая представляет собой страницы из первой журнальной публикации этой пьесы, также имеется автограф-посвящение А.Н. Островского. Адресат посвящения, переписчик пьес и ролей Малого театра, а также актер театра Михаил Андреевич Адамов собственноручно переплел извлеченные из журнала страницы пьесы. История взаимоотношений с обоими адресатами является материалом для будущего исследования. По мере осмысления наследия драматурга театральным сообществом, появления сценически воплощенных пьес библиотека накапливала публикации театроведов и литературоведов, материалы театральных и литературных критиков, популяризаторов наследия классика.

Костромская областная универсальная научная библиотека возникла в 1918 году. Этап ее становления пришелся на исторически тяжелое время: коллективизацию и индустриализацию, репрессии 1920–1930-х годов, наконец, на самое тяжелое время в жизни государства – Великую Отечественную войну и послевоенное восстановление. Наследие драматурга по понятным причинам в 1920-х – 1960-х годах находилось несколько в тени. Актуализация классика приходится на юбилейный 1973 год, когда вся театральная общественность Советского Союза широко отметила 150-летие со дня рождения А.Н. Островского. Именно в 1970-е годы областная научная библиотека подготовила к изданию

первый библиографический указатель краеведческого характера, связанный с именем А.Н. Островского¹¹. Заведующая справочно-библиографическим отделом в 1970-е годы Полина Лазаревна Шик собрала все доступные материалы (337 позиций) из каталогов и картотек областной научной библиотеки, библиографического кабинета научной Центральной библиотеки Всероссийского театрального общества. Библиография, распределенная по 16 рубрикам, включила в себя публикации дореволюционного и советского периодов, отбор литературы был закончен в январе 1973 года. Это была первая работа в области библиографии связей драматурга с Костромской землей. Уже спустя пять лет появилась возможность варьирования тем библиографических указателей, посвященных творчеству А.Н. Островского. Библиограф отдела литературы по искусству Клара Сергеевна Прохорова составила достаточно значительный по объему и содержанию указатель (насчитывает 1113 позиций), посвященный Костромскому драматическому театру имени А.Н. Островского²². Издание включило в себя многоплановые материалы о театре, опубликованные в книгах и сборниках, а также в периодических изданиях с 1808 года (даты основания драматического театра в Костроме) по 1978 год. Отбор литературы был закончен в декабре 1978 года. Особенностью указателя стало привлечение печатных материалов о театре не только из каталогов и картотек Костромской областной библиотеки и документов областного государственного архива (ГАКО). Был задействован справочный аппарат Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, Ленинградской Государственной театральной библиотеки, Ленинградской библиотеки института театра, музыки и кинематографии, Московской государственной Центральной театральной библиотеки. Указатель был построен по историческим периодам, что позволяет проследить становление областного драматического театра, помогает ощутить атмосферу жизни театра на каждом этапе его развития, воссоздать сценические истории отдельных спектаклей. Обращение к театру в связи с

именем А.Н. Островского не является для КОУНБ случайным. Все пьесы драматурга, за исключением «Пучины», поставлены на костромской сцене. Несколько поколений режиссеров, актеров, других работников облдрамтеатра являлись и продолжают быть читателями библиотеки.

Научная библиотека, прежде всего ее библиографическая служба, превыше всего ставит профессиональную преемственность поколений в своей деятельности. В 2008 году, к 185-летию со дня рождения Островского и 200-му юбилейному сезону, в театре из печати вышел второй выпуск библиографического указателя, посвященный истории Костромского драматического театра имени А.Н. Островского. Он был подготовлен главным библиотекарем отдела литературы по искусству Любовью Сергеевной Зубаревой³³. Указатель, являясь прямым продолжением первого выпуска, включил в себя материалы о костромском драмтеатре за период с 1979 по 2006 годы. Отбор источников шел по каталогам, картотекам, библиографическим ежегодникам «Костромской край за ...год», прикнижным и пристатейным спискам. Указатель имеет четыре основных раздела: «Театр: история, репертуар, гастролы»; «Дни А.Н. Островского в Костроме»; «Островский в доме Островского (театральные фестивали)»; «Спектакли», «Персоналия». «Материал расположен в прямом хронологическом порядке. В каждом разделе и подразделе сначала представлены книги, затем изоматериалы, статьи из периодической печати. В разделе «Спектакли», расположенном в алфавите названий спектакля, в аннотации на первую публикацию указывается автор пьесы и режиссер-постановщик... В разделе «Персоналия» сначала представлены источники общего характера, а затем в алфавите персон материалы о работниках театра: актерах, режиссерах, художниках, композиторах, работниках технических цехов и администрации»⁴⁴. Выход этого достаточно специализированного издания получил отклик в российской и местной прессе. Московский журнал «Мир библиографии» в статье «Летопись театральной жизни» рассказал о выходе этого издания в Костроме⁵⁵.

Был ряд заметок с положительными отзывами в костромских газетах⁶⁶. Библиотекой был предпринят ряд усилий для того чтобы о выходе указателя узнали в областном центре и регионе. На презентацию издания в КОУНБ пришли актеры областного драматического театра, преподаватели вузов, коллеги-библиотекари. Кроме предметного разговора об указателе, звучали романсы в исполнении актрисы театра Марии Кирилкиной. Монолог Чацкого и отрывки из «Евгения Онегина» читали актеры Дмитрий Рябов и Руслан Джурабеков.

В библиотеке давно вошло в традицию выпускать в свет библиографические указатели или рекомендательные списки литературы к юбилейным датам. Этот обычай не обошел стороной и имя драматурга. К 180-летию со дня рождения А.Н. Островского библиотекой был издан рекомендательный список литературы «А.Н. Островский и Костромской край»⁷⁷, подготовленный заведующей сектором краеведческой литературы информационно-библиографического отдела КОУНБ Ниной Федоровной Басовой. Впервые в обзор публикаций о роли Костромского края в жизни и творчестве драматурга был включен раздел «Библиография». Тем самым это свидетельствовало о накопленной информационно-библиографической базе вопроса, когда внимание заинтересованного читателя представляли не только публикации разных лет о связях Островского и Костромы, но также сводные библиографии уже этих сборников.

Серьезной творческой работой библиографической службы библиотеки стал выход в свет в 2012 году рекомендательного указателя литературы «Образ Снегурочки в искусстве»⁸⁸. Выход указателя был продиктован той серьезной и активной работой, которая была развернута в нашем регионе вокруг весенней сказки, написанной Островским в 1873 году. В центре внимания оказался главный образ сказки – Снегурочка. Выяснилось, что в XXI веке для Костромы это не только сказка, но – экономика, политика и туризм. В Костроме успешно развивается бренд «Сказочная Кострома – родина Снегурочки». В течение календарного

года сказочная героиня становится ключевой фигурой многих десятков самых разнообразных мероприятий, главными из которых можно назвать такие акции, как «Подари ребенку Новый год», «Дорогою добра», «Дорогие мои старики». В Костроме возрождена традиция празднования Дня рождения Снегурочки. С 2008 года проводится открытый областной конкурс «Костромская Снегурочка», на него приезжают «Снегурочки» со всей России. В городе открыт «Терем Снегурочки», принимающий посетителей круглый год. Работает гостиничный комплекс «Снегурочка». Новая ситуация в сфере культуры и туризма требует от главной библиотеки области адекватного отклика; он выразился в предоставлении соответствующей информации.

Уже изначально предполагалось, что в указателе «Образ Снегурочки в искусстве» особое внимание будет уделено иллюстративному материалу. Его труднее всего найти в огромном массиве литературы и он как никогда востребован сегодня, в особенности в Костроме. Основой указателя послужил весь информационный ресурс библиотеки, представленный на большинстве типов современных носителей. Разделы указателя охватывают декоративно-прикладное искусство, живопись и графику, сценографию, музыку, драматический, оперный, балетный театр, а также киноискусство. Внутри каждого из разделов читатель найдет ссылки на книги, статьи из периодической печати, изоматериалы. К достижению указателя следует отнести представленную в нем информацию о нотах, звукозаписях и видеопрограммах, связанных с образом Снегурочки. Тираж указателя (200 экземпляров) практически весь разошелся сразу после выхода из печати. Это является прямым свидетельством его необходимости, прежде всего, для театральных, концертно-зрелищных учреждений и коллективов, профессиональных и самодеятельных, а также, конечно, для всех типов учебных заведений. К указателю было изготовлено приложение – диск с иллюстративными материалами. Он имеет 60 страниц иллюстраций по всем видам и жанрам искусства, представленным в указателе.

С 2000 года библиотека собирает в электронном виде материалы о присуждении областной премии в сфере театрального искусства имени А.Н. Островского. Премия присуждается ежегодно по восьми номинациям работникам государственных театров Костромской области – областного драматического театра и областного театра кукол – в день закрытия очередного театрального сезона (июнь – июль). Сотрудники библиотеки разработали свою форму размещения материала в электронном виде. Информирова о награжденных в каждой номинации, демонстрируется фотография конкретного работника театра, если это актер, то представляется фото в роли, краткая биографическая справка и библиография. Вся информация по присуждению областной премии имени А.Н. Островского за более чем десятилетний период представлена на сайте библиотеки и доступна всем пользователям Интернета. Таким образом, библиотека стремится соответствовать современным представлениям о библиотечном учреждении, готовом предоставлять информацию для своего пользователя в максимально удобном для него виде.

Особое место в деятельности библиотеки по популяризации наследия драматурга занимают книжно-иллюстративные выставки.

За последние пять лет библиотека организовала более двенадцати таких выставок. Пять из них были открыты в юбилейном 2008 году (185 лет со дня рождения А.Н. Островского). Весьма показательно название главной выставки-просмотра литературы того года – «А.Н. Островский в новом тысячелетии». Начиная с 2000-х годов отношение к творчеству драматурга в каких-то существенных чертах претерпело изменение по сравнению с предыдущим временем. В частности, выросла интенсивность изучения наследия драматурга научным сообществом России. Достаточно сказать, что «Щелыковские чтения» стали проводиться музеем-заповедником А.Н. Островского с 2000 года, первого года нового тысячелетия. Сложившаяся ситуация, зафиксированная в книжных и журнальных публикациях, получила отражение в выставочной деятельности областной

научной библиотеки. Благодаря изданию новой литературы появилась возможность делать тематические выставки об А.Н. Островском, вычлняя отдельные пьесы или приурочивая к общественно-значимым мероприятиям, например к IX Всероссийскому фестивалю «Дни Островского в Костроме» (2010 год). В 2010 и 2011 годах библиотека открывала выставки, рассказывающие о разнообразных гранях пьесы «Снегурочка» («Кострома – родина Снегурочки» и «На родине А.Н. Островского и Снегурочки»). Наконец, юбилейный 2013 год ознаменовался открытием масштабной (более 100 книг) книжно-иллюстративной выставки-просмотра «А.Н. Островский. К 190-летию со дня рождения». Для реализации данного выставочного проекта были привлечены наиболее авторитетные издания пьес драматурга и самые значительные публикации, связанные с изучением его жизни и творчества, в том числе мемуаристика, литературоведение, краеведение, литература, посвященная отображению наследия А.Н. Островского различными видами и жанрами искусства, в частности, в Костроме. 2012 и 2013-й годы ознаменовались плодотворным сотрудничеством библиотеки с музеем-заповедником А.Н. Островского «Щелыково». Поэтапно были развернуты выставки из фондов музея «Волга в жизни А.Н. Островского» (2012), а затем «Волга в творчестве А.Н. Островского» (2013). Сотрудничество с музеем-заповедником «Щелыково» в выставочной работе является весьма перспективным для областной научной библиотеки, так как переводит всю выставочную деятельность учреждения на новый качественный уровень. Теперь пользователи библиотеки имеют возможность познакомиться не только с книжно-газетно-журнальными публикациями из библиотечных фондов, но увидеть артефакты музейного статуса, что создает многомерную картину жизни и творчества драматурга. Элементы музеефикации библиотечного пространства весьма актуальны сегодня, активно обсуждаются библиотечным сообществом, каждое подобное событие является в определенной степени новым словом в развитии библиотек на современном этапе.

Сверхзадачей, которую ставит перед собой библиотека, является сообщение о новых публикациях, посвященных А.Н. Островскому и в целом всем деятелям культуры Костромской земли как можно большему числу потенциальных пользователей КОУНБ. С этой целью в стенах библиотечного учреждения проходят разноплановые массовые мероприятия. В 2010 году состоялись презентации монографии профессора КГУ, доктора культурологии И.А. Едошиной «Сквозь плен времен... Из истории театральной жизни в Костроме»⁹⁹ и книги театроведа, члена СП России Е.Т. Степаненко «Наш театр провинциальный: очерки и воспоминания»¹⁰¹⁰. Имя Островского звучит в самых разных контекстах библиотечной жизни, порой достаточно оригинальных. В 2013-м юбилейном году 19 апреля в областной научной библиотеке, как и во многих других библиотеках нашей страны, прошла Всероссийская акция в поддержку чтения «Библионочь 2013». Интригующее название объединило в себе серию встреч, концертов, выступлений, в основе которых лежал мотив побудить костромскую аудиторию (в акции участвовали десятки людей) к чтению, как осознанному акту, а также привлечь внимание к наиболее крупным авторам, связанным с Костромским краем. Характер акции принципиально отвергал сухость и академизм, приветствовались выдумка, вкус, новые подходы к раскрытию, может быть, старых тем. «Библионочь 2013» началась в библиотеке с выступления актеров областного драматического театра. Народный артист России Владислав Гостищев и заслуженный артист Костромской области Александр Кирпичев сыграли сцену из пьесы «На всякого мудреца довольно простоты». Кроме того, в тот вечер в библиотеке были представлены две выставки, посвященные творчеству драматурга: книжная и из фондов музея-заповедника «Щелыково». Они составили тот интерьер, в котором проходила Всероссийская акция в поддержку чтения. Тем самым можно говорить, что мероприятие, имеющее статус ежегодного, в текущем году в Костромской ОУНБ прошло под эгидой Островского.

Островский был и остается классиком такого масштаба, что его духовное присутствие на многие десятилетия задавало и продолжает задавать темп, ритм и качество культурного развития региона. В этом сложном и благодатном процессе деятельность областной научной библиотеки занимает свое не последнее место.

Примечания

¹ А.Н. Островский и Костромской край: указатель литературы / Костр. обл. науч. б-ка им. Н.К. Крупской, справочно-библиографический отдел; сост. П.Л. Шик. Кострома, 1973. – 28 с. [Машинопись].

² Костромской драматический театр им. А.Н. Островского: библиогр. указ. / Костр. обл. универ. науч. б-ка им. Н.К. Крупской, отд. лит. по искусству; сост. К.С. Прохорова. Кострома: [б.и.], 1982. – 121 с.

³ Костромской драматический театр им. А.Н. Островского. Вып.2 (1979 – 2006): библиогр. указ. / Костр. обл. универ. науч. б-ка им. Н.К. Крупской, отд. лит. по искусству; сост. Л.С. Зубарева. Кострома: Линия график Кострома, 2008. – 96 с.

⁴ Костромской драматический театр им. А.Н. Островского. Вып. 2... – с.3.

⁵ Мир библиографии. 2008. № 5. С. 14–17.

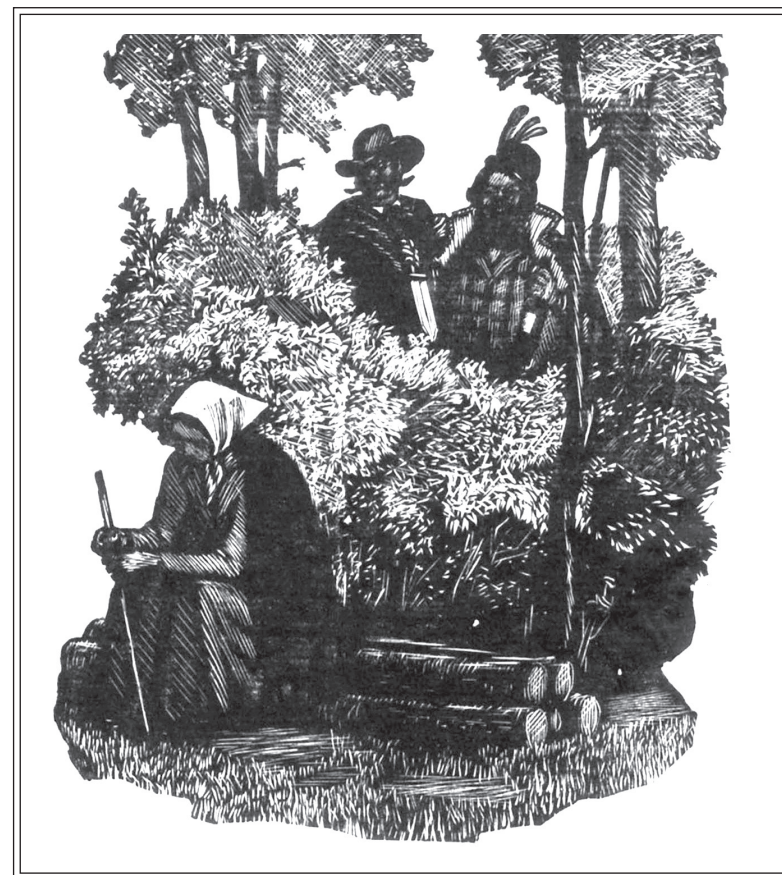
⁶ Костромские ведомости. 2008. 30 сентября / 6 октября; Северная правда. 2008. 3 октября.

⁷ А.Н. Островский и Костромской край: Рек. список лит. / Департ. культ. и туризма админ. Костром. обл.; Костром. обл. универ. науч. б-ка, инф-библиогр. отдел / сост. Н.Ф. Басова. Кострома: КОУНБ, 2003. – 10с.

⁸ Образ Снегурочки в искусстве: рек. указ. лит. / КОУНБ, отд. лит. по искусству; сост. Л.С. Зубарева. Кострома: Линия График Кострома, 2012. – 20 с.

⁹ Едошина И.А. Сквозь плен времен... Из истории театральной жизни в Костроме. Кострома: [Линия График], 2009. – 226 с.

¹⁰ Степаненко Е.Т. Наш театр провинциальный: очерки и воспоминания. Кострома: Костромаиздат, 2008. – 256 с.



НА ЗЕМЛЕ ОСТРОВСКОГО



*Великоленнее Щелыково: вот мне привёт...
Я не знаю меру той радости, друзья мои, какую
почувствовал бы я, если бы увидел вас в этих обетованных местах...*

Александр Островский.

П.П. РЕЗЕПИН

**А.Н. Островский и его
костромское окружение.**

**Материалы для биобиблио-
графического словаря.**

Литеры X-Ч

ХЕРСОНСКИЙ АНТОНИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ (1850, с. Дубакино Ковровского у. Владимирской губ. – 24.04.1897, пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ.) – священнослужитель. Сын дьячка. Выпускник Владимирской духовной семинарии (1871). Учитель Тишенского начального народного училища Вязниковского у. Владимирской губ. (1871). Священник Покровской церкви с. Чеганова (27.10.1874) и Никольской церкви пг. Бережков (1878) Кинешемского у. Корреспондент Костромских епархиальных ведомостей. Участник отпевания ОСТРОВСКОГО А.Н. (04.06.1886).

Продолжение. См. также: Резепин П.П. А.Н. Островский и его костромское окружение // Щелыковские чтения. 2000 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2001. С. 102-103; Щелыковские чтения. 2002 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2003. С. 218-223; Щелыковские чтения. 2003 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 357-366; Щелыковские чтения 2004 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 251-259; Щелыковские чтения 2005 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2006. С. 351-358; Щелыковские чтения 2006 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2007. С. 303-307; Щелыковские чтения 2007 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2008. С. 227-246; Щелыковские чтения 2008 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2008. С. 227-246; Щелыковские чтения 2009 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 251-263; Щелыковские чтения 2010 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 207-234; Щелыковские чтения 2011 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2012. С. 221-280; Щелыковские чтения 2012 / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2013. С. 255-306.

© П.П. Резепин, 2014

Жена – Агриппина Севастьянова (1850 – не ранее 1914). Из духовного сословия. Образования домашнего.

Дети: Владимир (10.07.1879 – ?), Анфиса (06.08.1881 – не ранее 1914), замужем за священником Никольской церкви пг. Бережки Ивашевской вол. Кинешемского у. (15.09.1897) Успенским Михаилом Петровичем (1869 – не ранее 1930), Михаил (04.11.1885 – ?) и Елена (16.04.1894 – ?).

Соч.: Заблудшие // Костромские епархиальные ведомости. Кострома, 1885. № 19. Часть неофициальная. С. 594–599; № 21. Часть неофициальная. С. 662–667; Заметка одного из читателей «Летописи Макариева Унженского монастыря» // Там же. 1891. № 9/10. Часть неофициальная. С. 220–224.

Лит.: Алфавитный список церквей Костромской епархии, с показанием имен, отчеств и фамилий священников и диаконов, состоящих при оных на лицо. Кострома, 1879. С. 10; Утвержденные Святейшим Правительствующим Синодом штаты приходских церквей Костромской епархии, с указанием положенного при них состава причтов и приложением руководственных правил по введению сих штатов в действие. Кострома, 1890. С. 134–135; *Кропачев Н.А.* А.Н. Островский на службе при Императорских театрах (С приложением его неизданного портрета с автографом, записок и ненапечатанных писем): воспоминания его секретаря Н.А. Кропачева. М., 1901. С. 104; *Малицкий Н.В.* История Владимирской духовной семинарии (1750–1869): в 3 вып. М., 1902. Вып. 3. С. 310; *Горохова О.В.* Книжные знаки костромских спутников А.Н. Островского // Губернский дом: историко-краеведческий и литературный журнал. Кострома, 2013. № 1 (90). С. 66; *Резепин П.П.* Щелыковский некрополь // Там же. 2003. № 1/2. С. 135.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 8. Л. 6 об.; Д. 9. Л. 141 об.-142; Ф. 130. Оп. 9. Д. 710. Л. 2 об.-3.

ХОМУТОВ ГРИГОРИЙ ФЕДОРОВИЧ (09.12.1858, ус. Соколово Кинешемского у. Костромской губ. – октябрь 1940) – земский деятель. Сын отставного майора Елисаветградского полка Хомутова Федора Васильевича (12.06.1809 – 30.05.1867) и Екатерины Павловны, урожденной Угречич-Требинской (? – ?). Брат ХОМУТОВЫХ Д.Ф.,

Н.Ф. и П.Ф. Выпускник нижегородского Аракчеевского кадетского корпуса (1875) и Санкт-петербургского Павловского военного училища (1877). Участник русско-турецкой войны (1877 – 1878) и взятия Плевны (28.11.1877). Земский начальник 5-го участка Кинешемского у. и гласный Кинешемского уездного земского собрания (1892 – 1917). Участник приемов в ус. Щелыково в дни именин ОСТРОВСКОЙ М.В. (22.07.1883) и ОСТРОВСКОГО А.Н. (30.08.1883).

Жена – Любовь Ивановна, урожденная Григорова (10.03.1864 – весна 1926). Дочь ГРИГОРОВА И.А.

Дети: Владимир (15.12.1891 – 1922), Иван (26.08.1895 – 1960), Александр (06.11.1897 – 1937), Мария (20.03.1904 – 19.03.1986), замужем (с 1924) за Григоровым Александром Александровичем (06.03.1904 – 08.10.1989), и Петр (? – ?).

Лит.: В колыбели у Волги. Прошлое и настоящее Кинешемского района. Альманах. Иваново, 1999. С. 44; *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелыкова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 74; *Григоров А.А.* Из истории костромского дворянства. Кострома, 1993. С. 390, 397, 398, 401, 404, 416; *Григоров А.И.* «Григоровы». М., 1999. С. 196–197; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелыкове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 112, 117; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 71; *Резепин П.П.* Вокруг Григорова // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал. Кострома, 2004. № 1/2. С. 79–82.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 8509 (†); Д. 9107 (†); Ф. 122. Оп. 2. Д. 4. Л. 3 об-4; Д. 15. Л. 30 об.-31, 71 об.

ХОМУТОВ ДМИТРИЙ ФЕДОРОВИЧ (30.04.1850, ус. Соколово Кинешемского у. Костромской губ. – 1933, г. Москва) – дворянский и земский деятель. Сын отставного майора Елисаветградского полка Хомутова Федора Васильевича (12.06.1809 – 30.05.1867) и Екатерины Павловны, урожденной Угречич-Требинской (? – ?). Брат ХОМУТОВЫХ Г.Ф., Н.Ф. и П.Ф. Отставной поручик 139-го Моршанского

пехотного полка (1875). Предводитель дворянства Кинешемского у. Костромской губ. (1876–1877). Гласный Кинешемского уездного и Костромского губернского земских собраний (1877–1894). Действительный член Костромской губернской ученой архивной комиссии (11.06.1891). Управляющий Астраханского (1892) и Воронежского (189?) управлений государственных имуществ. Участник приемов в ус. Щельково в дни именин ОСТРОВСКОЙ М.В. (22.07.1883) и ОСТРОВСКОГО А.Н. (30.08.1883).

Жена (с 1876) – Ольга Ивановна, урожденная Стрельцова (1860 – ?). Дочь надворного советника Стрельцова Ивана Гавриловича (? – ?).

Дети: Георгий (17.11.1877 – ?), Александр (22.08.1886 – ?) и Екатерина (17.10.1888 – 1975), замужем (с 1917) за доктором технических наук Баженовым Валерианом Ивановичем (27.12.1887 – 03.10.1938).

Соч.: Доходные паровые гряды / сост. Д. Хомутов; Искусство сеять / сост. П. Горский. Пг., 1917 (Бесплатное приложение к журналу Прогрессивное садоводство и огородничество за 1917 год); Изд. 2-е. Доходные паровые гряды. Руководство к получению ранних овощей наиболее дешевым способом. Л., 1925.

Лит.: В колыбели у Волги. Прошлое и настоящее Кинешемского района. Альманах. Иваново, 1999. С. 44; 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; Бочков В.Н., Григоров А.А. Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 73; Григоров А.А. Из истории костромского дворянства. Кострома, 1993. С. 390, 391, 392; Ревякин А.И. А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 68, 117, 118, 181, 285; Казанский М.К. 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 45, 49, 71; Резепин П.П. Вокруг Григорова // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал. Кострома, 2004. № 1/2. С. 79–82.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 6694. Л. 5; Д. 7304. Л. 2; Д. 7721. Л. 1-4; Ф. 122. Оп. 2. Д. 4. Л. 3 об-4; Д. 15. Л. 30 об.-31; Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 53. Л. 57, 71.

ХОМУТОВ НИКОЛАЙ ФЕДОРОВИЧ (18.01.1847, ус. Дуброво Гороховецкого у. Владимирской губ. – 08.10.1914, г. Кинешма Костромской губ.) – дворянский и земский деятель. Сын отставного майора Елисаветградского полка Хомутова Федора Васильевича (12.06.1809 – 30.05.1867) и Екатерины Павловны, урожденной Угречич-Требинской (? – ?). Брат ХОМУТОВЫХ Г.Ф., Д.Ф. и П.Ф. Ученик Костромской губернской гимназии (1859). Выпускник Елисаветградского кавалерийского училища (1868). Корнет 9-го Уланского полка (22.10.1868) в отставке (15.08.1870). Выпускник Санкт-Петербургского технологического института (1875). Депутат дворянства Кинешемского у. (1875). Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1877 – 1914). Секретарь съезда мировых судей Кинешемского у. (20.01.1877). Член (05.07.1877) и председатель (01.05.1883 – 08.11.1884) Кинешемской уездной земской управы. Мировой судья 3-го (09.12.1885) и 2-го (05.03.1887) участков Ветлужского у. и исправник Ветлужского (14.01.1888), Юрьевоцкого (20.01.1892) и Кинешемского (03.07.1907) у. Костромской губ., удостоенный благодарности Костромского губернатора (13.03.1890, 08.10.1890, 20.09.1901, 04.09.1906). Кавалер орденов Святой Анны II (15.07.1906) и III (26.06.1891) и Святого Станислава II (1896) и III (26.07.1888) степеней, золотого перстня из Кабинета Его Императорского Величества (09.04.1900), серебряной медали в память царствования Императора Александра III (1896), бронзовой медали за труды по I Всероссийской переписи населения (30.01.1897), медали Красного Креста (11.02.1909) и др. Автор проекта и руководитель строительства Кинешемской земской больницы (1884). Владелец 217 десятин земли в Воздвиженской вол. Кинешемского у. Участник приемов в ус. Щельково в дни именин ОСТРОВСКОЙ М.В. (22.07.1883) и ОСТРОВСКОГО А.Н. (30.08.1883).

Жена (с 19.04.1881) – Вера Ивановна, урожденная Филевская (30.03.1858 – ?), дочь коллежского советника.

Дети: Екатерина (12.04.1882 – ?), Владимир (17.11.1883 – ?), София (24.10.1884 – ?), Наталья (21.05.1886 – ?), Николай (22.05.1888 – ?), Борис (16.07.1891 – ?) и Мария (29.01.1896 – ?).

Лит.: В колыбели у Волги. Прошлое и настоящее Кинешемского района. Альманах. Иваново, 1999. С. 44; 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; *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 73; *Григоров А.А.* Из истории костромского дворянства. Кострома, 1993. С. 390, 391; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 68, 117, 118, 171, 181, 285, 288; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. П. Ежегодник. Отд. I. С. 40–41, фот., 45, 71; *Резепин П.П.* Вокруг Григорова // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал. Кострома, 2004. № 1/2. С. 79–82; Некролог // Вестник Кинешемского земства. Кинешма, 1914. № 1. С. 22.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 4. Л. 3 об-4; Д. 15. Л. 30 об.-31; Ф. 134. Оп. 7 (2 вн.). Д. 112. Л. 17 об.-29; Оп. 12. Д. 37. Л. 2 об.-7; Оп. 14. Д. 259. Л. 1-26; Ф. 429. Б/ш. Д. 31. Л. 80 об.

ХОМУТОВ ПАВЕЛ ФЕДОРОВИЧ (01.08.1856, ус. Соколово Кинешемского у. Костромской губ. – 1919, с. Требиновка Александровского у. Херсонской губ.) – государственный, дворянский и земский деятель. Сын отставного майора Елисаветградского полка Хомутова Федора Васильевича (12.06.1809 – 30.05.1867) и Екатерины Павловны, урожденной Угречич-Требиновской (? – ?). Брат ХОМУТОВЫХ Г.Ф., Д.Ф. и Н.Ф. Отставной штабс-капитан (1882). Гласный Кинешемского уездного (1883 – 1898, 1900) и Костромского губернского (1898 – 1900) земских собраний. Предводитель дворянства Кинешемского у. (1885 – 1890, 1892 – 1899). Председатель Кинешемской уездной земской управы (1892 – 1900).

Енисейский вице-губернатор (05.02.1900 – 19.10.1901) и Вятский (19.10.1901) и Казанский (23.12.1904 – 10.11.1905) гражданский губернатор. Действительный статский советник (1901). Холост. Участник приемов в ус. Щельково в дни именин ОСТРОВСКОЙ М.В. (22.07.1883) и ОСТРОВСКОГО А.Н. (30.08.1883) и похорон ОСТРОВСКОГО А.Н. (05.06.1886). Имя присвоено народной библиотеке-читальне Кинешемского музыкально-драматического кружка им. А.Н. ОСТРОВСКОГО (1900).

Лит.: В колыбели у Волги. Прошлое и настоящее Кинешемского района. Альманах. Иваново, 1999. С. 44; Губернии Российской империи. История и руководители. 1708–1917. М., 2003. С. 98, 112, 412, 416; Отчет бесплатной народной библиотеки-читальни им. П.Ф. Хомутова Кинешемского музыкально-драматического кружка им. А.Н. Островского за 1900 – 1901 год (1-й год действия). Кострома, 1902; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 14; *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 74; *Григоров А.А.* Из истории костромского дворянства. Кострома, 1993. С. 388, 390, 391; *Лысенко Л.М.* Губернаторы и генерал-губернаторы Российской Империи (XVIII – нач. XX вв.). Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. С. 283, 292; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 117, 171, 181, 222, 231, 285; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. П. Ежегодник. Отд. I. С. 45, 48–49, фот., 71; *Резепин П.П.* Вокруг Григорова // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал. Кострома, 2004. № 1/2. С. 79–82.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 3. Д. 56. Л. 26 об.-27; Ф. 122. Оп. 2. Д. 4. Л. 3 об-4; Д. 15. Л. 30 об.-31; Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 53. Л. 98, 112.

ХРУЩОВ ИВАН ФЕДОРОВИЧ (26.09.1842, ус. Терехово Елецкого у. Тульской губ. – ?) – государственный деятель. Сын землевладельца Хрущова Федора

Николаевича (30.06.1804 – ?). Костромской вице-губернатор (18.03.1886 – 30.04.1887) и представитель Костромского гражданского губернатора на похоронах ОСТРОВСКОГО А.Н. (05.06.1886). Коллежский советник.

Лит.: Губернии Российской империи. История и руководители. 1708–1917. М., 2003. С. 147; Руммель В.В., Голубцов В.В. Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. СПб., 1887. Т. 2. С. 636, 900; Из Костромы нам пишут // Московские ведомости. М., 1886. 8 июня. № 156.

ЧАЕВ НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (26.04.1824, с. Никольское на Стрельне Нерехтского у. Костромской губ. – 16.11.1914, г. Москва) – писатель и переводчик. Внебрачный сын отставного майора Казанского гарнизонного батальона (31.01.1802) и почетного смотрителя Нерехтских уездных училищ (15.04.1832 – 04.06.1843) Нечаева Александра Андреевича (1777 – 22.01.1851). Выпускник Костромской губернской гимназии (1842) и юридического факультета Императорского Московского университета (1850). Кандидат прав (1850). Заведующий московской Оружейной палатой (1860 – 1886). Действительный член (24.11.1864), член приговорительного собрания (03.01.1870 – 03.01.1872) и председатель (03.01.1872 – 09.11.1874, 1878 – 1884) Общества любителей российской словесности. Член комитета (21.10.1874), лауреат Грибоедовской премии (1884 – за пьесу «Царь Василий Иванович Шуйский») и председатель (1887 – 1888) Общества русских драматических писателей. Член репертуарного совета (22.01.1886) и заведующий репертуарной частью (22.09.1886) московских Императорских театров. Корреспондент «Библиотеки для чтения», «Грамотея», «Древней и Новой России», «Ежегодника Императорских театров», «Исторического вестника», «Московских ведомостей», «Пчелы», «Русских ведомостей», «Русского архива», «Русского обозрения», «Современных известий», «Эпохи» и др. Основатель церковно-приходской школы с. Павловского Нерехтского у. Костромской губ. (22.10.1902). Адресант 8 писем ОСТРОВСКОМУ А.Н., который был автором оперного либретто (1864 – 1866) по

его пьесе «Сват Фадееч» (1864) и его гостем в г. Москве (03.12.1865), подарил ему деревянный нож собственной работы для разрезания страниц с надписью «Николаю Александровичу Чаеву от А. Островского своей работы. 25 марта 1873 г.» и ввел его в состав репертуарного совета московских Императорских театров (22.01.1886).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – Дубровскому Н.А. (04.09.1873): «Как мне жалко и досадно, что ни Забелин, ни ЧАЕВ ко мне не заехали» (XI, 433).

Соч.: Наша старина по летописям и устному преданию. М., 1862; Грозный царь Иван Васильевич. Народная песня в лицах. [М., 1868]; Князь древней Руси. М., 1870; Любке В. История пластики с древнейших времен до нашего времени. СПб., 1870 (пер. с нем.); Подспудные силы. Роман в 2-х частях. М., 1870; Богатыри. Роман в 3-х частях. Из времени императора Павла. М., 1872 (обл. 1873); Дупель. Комедия в 5 действиях. М., 1874; Бирюк. Комедия в 5 действиях. СПб., 1875; Знай наших. Комедия в 4 действиях. СПб., 1876; Надя. Поэма. М., 1878; Царь и великий князь всея Руси Василий Иванович Шуйский. Летопись в лицах, в 5 действиях. М., 1886; Стихотворения. СПб., 1896; Богатыри. Из суворовского времени. 1799–1800. М., 1900; 1612 год и избрание на царство Михаила Феодоровича Романова: летопись в лицах, в 5-ти действиях. К представлению дозволено С.-Петербургу 26 апреля 1900 г. / Н. Чаев. М., 1900; Думки; Священной памяти Александра Сергеевича Пушкина; На рассвете: Три стихотворения. М., 1902; Новая погудка на старый лад; Из рассказов старого сокола: Два стихотворения. М., 1902; Одно стихотворение. (Полюбила). М., 1903; Избрание на царство царя Михаила Феодоровича Романова [Эпилог к трилогии Димитрий Самозванец, Царь Василий Иванович Шуйский и 1612 год]. М.: Изд. автора, 1912; 1613. Избрание на царство царя Михаила Феодоровича Романова. (Сказание в лицах). [Эпилог к трилогии Димитрий Самозванец, Царь Василий Иванович Шуйский и 1612 год]. М., 1913; Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском // Грамотей. М., 1869. № 10; Отд. отт. М., 1869; Ямщик // Московский вестник. М., 1859. № 6; Отд. отт. М., 1859; Сват Фадееч // Эпоха. СПб., 1864. № 11.

Лит.: Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. М., 1975. Т. 8.- Стб. 425; Обзор деятельности Общества русских драматических писателей и оперных композиторов за XXV-летие его существования. 1874–1899. М., 1899. С. 97; Русская интеллигенция. Автобиографии и биобиблиографические документы в собрании С.А. Венгерова: Аннотированный указатель: В 2 т. СПб., 2010. Т. 2. С. 543–544; Театральная энциклопедия: В 5 т. / гл. ред. С.С. Мокульский. М., 1967. Т. V. Стб. 717; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1903. Т. XXXVIII. С. 362; *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: В 2 т. / подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1965. Т. 1. С. 219; Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990. Т. 2. С. 397, 561; *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М., 1953. С. 137, 143, 148–153, 199–201, 216, 366; *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях / сост., вступ. ст. и комм. Г.М. Миронова и Л.Г. Миронова. М., 1989. С. 44, 90; *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятам: В 2-х т. М., 1984. Т. II. С. 363; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 509; *Мендельсон Н.М.* Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Московском Университете. Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. С. 306; Приложения. III. Бюро общества. С. 28, 33, 47; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XI. С. 188, 189, 222, 225, 232, 233, 234, 236–238, 242, 243, 244, 264, 335, 431, 433, 541, 542; М., 1980. Т. XII. С. 165, 284, 457, 468, 475; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 214, 335, 454, 576, 592; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: в 2 кн. М., 1974. Кн. 1. С. 214, 251, 309, 320, 478, 479; Кн. 2. С. 184; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянского. М.; Л., 1936. С. 518, 693, 748, 771, 802, 816; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. второе, испр. и доп. М., 1978. С. 57, 142; И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. / сост. и подгот. текста С.М. Петрова и В.Г. Фридлянд, комм.

В.Г. Фридлянд. М., 1983. Т. 2. С. 132; Юбилей // Поволжский вестник. Кострома, 1909. № 804; *Горохова О.В.* «На добрую память...»: инскрипты и экслибрисы театральных обществ и деятелей на книгах костромских библиотек // Губернский дом: историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал. Кострома, 2008. № 1/ 2 (82/83). С. 33; *Горохова О.В.* Книжные знаки учебных библиотек // Костромская старина: историко-краеведческий журнал. Кострома, 2006. № 19. С. 49; *Колюпанов Н.П.* Из прошлого. Посмертные записки // Русское обозрение. М., 1895. Т. I. Февраль. С. 489; Т. II. Апрель. С. 528, 529, 532, 545; *Ревякин А.И.* Пьеса «Сват Фадеич» Н.А. Чаева и оперное либретто «Сват Фадеич» А.Н. Островского // Ученые записки МГПИ им. В.П. Потемкина. М., 1955. Т. XLVIII. Вып. 5. С. 299–313; *Резепин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // Костромская старина: историко-краеведческий журнал. Кострома, 2006. № 19. С. 42; *Резепин П.П.* Костромское романоведение: темы и проблемы // Светоч: альманах. Кострома, 2008. № 4. С. 81; *Резепин П.П., Едошина И.А.* Костромская губернская гимназия // Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2008. С. 1571; *Росницкий Н.В.* Освящение обновленного храма и открытие церковно-приходской школы в с. Павловском Нерехтского у. // Костромские епархиальные ведомости. Кострома, 1902. № 22. Часть неофициальная. С. 624–625; Некролог // Театр и искусство. Пг., 1914. № 47. С. 898.

Арх.: ГАКО. Ф. 429. Оп. 1. Д. 64. Л. 153; Д. 85. Л. 185 об.-186; Д. 87. Л. 21 об.; ГЦТМ. Ф. 296 (252 е.х.); ЦГАЛИ СПб. Ф. 386 (16 е.х.).

ЧЕМОДАНОВ НИКОЛАЙ ГЕННАДИЕВИЧ (17.04.1849, ус. Копылово Буйского у. Костромской губ. – не ранее 1904) – общественный деятель. Сын отставного майора и смотрителя Костромской городской больницы (12.03.1846) Чемоданова Геннадия Ефимовича (1809 – 07.01.1874) и Веры Николаевны, урожденной NN. (1820? – 16.04.1899). Выпускник Костромской губернской гимназии (1867). Отставной подпоручик (1872). Агент Общества русских драматических писателей в г. Костроме (1879).

1-я жена – Мария Васильевна, урожденная NN. (? – ?).

2-я жена – Анастасия Андреевна, урожденная NN. (? – ?).

Дети: Николай (25.08.1873 – ?), Геннадий (22.09.1876 – ?), Владимир (07.08.1878 – 1930), Александр (03.10.1883 – ?), София (07.09.1885 – ?), Мария (20.06.1888 – ?), Виктор (23.01.1890 – ?), Надежда (28.08.1898 – ?), Лидия (16.10.1899 – ?), Антонина (24.10.1900 – ?), Вера (28.04.1903 – ?) и Екатерина (29.08.1904 – ?).

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. 655.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 3. Д. 66. Л. 85 об.-86; Ф. 121. Оп. 1. Д. 2044. Л. 1-7 об.; Д. 7254 (†); Д. 7846 (†); Д. 8118 (†); Д. 8888 (†); Оп. 2. Д. 12. Л. 2 об.-3; Д. 335. Л. 1-6; Ф. 429. Оп. 1. Д. 179. Л. 144 об.; Б/ш. Д. 31. Л. 85 об.; РГАЛИ. Ф. 2097. Оп. 2. Д. 519. Л. 47-50; РГИА. Ф. 1343. Оп. 32. Д. 1264.

ЧЕРТКОВ АЛЕКСАНДР ДМИТРИЕВИЧ (19.06.1789, г. Воронеж – 10.11.1858, г. Москва) – историк, писатель, коллекционер. Сын предводителя дворянства Воронежской губ. (1798 – 1824) действительного статского советника (26.06.1818) Черткова Дмитрия Васильевича (01.05.1758 – 01.04.1831) и Евдокии Степановны, урожденной Тевяшевой (? – ?). Образования домашнего. Коллегии юнкер департамента Министерства внутренних дел (24.08.1808). Эстандарт-юнкер (29.09.1809), корнет (29.10.1811), поручик (23.09.1813), казначей (18.07.1815), штабс-ротмистр (18.08.1816), ротмистр (25.10.1819) и полковник (14.06.1822) лейб-гвардии Конного полка в отставке (18.11.1822). Участник Отечественной войны (1812 – 1813) и Дрезденского (14-15.08.1813), Кульмского (17-18.05.1813), за отличие в котором был награжден орденом Святой Анны IV степени и прусским орденом Железного Креста, Лейпцигского (04-06.10.1813), Ла-Бриеннского (17.01.1814) и Фер-Шампенуазского (13.03.1814), за

отличие в котором был награжден орденом Святого Владимира IV степени с бантом, сражений и взятия Парижа (18.03.1814) и русско-турецкой войны (1828 – 1829). Член Санкт-Петербургских масонской ложи Трех добродетелей (1819-1820) и Английского собрания (1822 – 1825). Полковник и командир резервных эскадронов Гусарского эрцгерцога Фердинанда полка (04.03.1828) в отставке (22.07.1829). Член попечительного совета заведений общественного призрения и попечитель работного дома в г. Москве (14.10.1834 – 01.01.1840). Начальник контроля для отчетности по заведениям, подведомственным попечительному совету заведений общественного призрения в г. Москве (24.10.1834). Основатель и попечитель временного заведения для празднопатающихся и просящих милостыню в г. Москве (11.06.1835). Предводитель дворянства Московского у. (22.10.1835) и Московской губ. (1844 – 1856), по должности состоявший также председателем Московской губернской посреднической комиссии и членом высочайше утвержденной комиссии для построения в г. Москве храма во имя Христа Спасителя. Почетный попечитель московских губернских гимназий (26.05.1836 – 1856). Непременный член комитета, управляющего делами Императорского Московского общества испытателей природы (26.05.1836) и московских губернских статистического комитета (26.05.1836) и дорожной комиссии (28.10.1836). Статский (23.09.1841), действительный статский (08.10.1843) и тайный (08.04.1851) советник. Кавалер орденов Святого Станислава (13.01.1846) и Святой Анны (11.04.1848) I и Святого Владимира (1850) II степеней и др. Действительный член Императорского Московского общества сельского хозяйства (1833), Императорского Московского общества испытателей природы (1834), Общества любителей российской словесности (1838), Императорского Одесского общества истории и древностей (31.12.1841) и др. Действительный член (25.02.1833), вице-президент (24.04.1836) и президент и редактор Временника (27.11.1848) Императорского Московского общества истории и древностей Российских.

Соучредитель (1843), член совета (05.12.1843) и почетный член (1844) Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Член IV округа путей сообщения и публичных зданий (01.01.1844). Лауреат Демидовской премии (1834), член-корреспондент (03.12.1842) и действительный член (30.12.1842) Императорской Академии наук. Почетный член Императорского Московского общества испытателей природы (1834), Императорского Русского археологического общества (24.10.1847) и др. Корреспондент «Журнала Министерства народного просвещения», «Временника», «Записок и Трудов Императорского Московского общества истории и древностей Российских», «Записок Императорского Одесского общества истории и древностей», «Записок Императорского Русского археологического общества», «Московского наблюдателя», «Русского Исторического Сборника» и др. Основатель Чертковской библиотеки (1867 – 13412 названий книг в 21349 томах и 350 рукописей), пожертвованной сыном Императорскому Русскому Историческому музею (1878) и составившей основу Государственной исторической публичной библиотеки. Владелец свыше 8000 душ крестьян в Костромской, Московской и Ярославской губ. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

Жена (с мая 1828) – Елизавета Григорьевна, урожденная графиня Чернышева (1805 – 25.05.1858). Дочь обер-шенка (1816) и действительного тайного советника (1818) графа Чернышева Григория Ивановича (30.01.1762 – 02.01.1831) и Елизаветы Петровны, урожденной Квашниной-Самариной (29.03.1773 – 16.02.1828). Похоронена там же.

Дети: Елизавета (08.03.1829 – ?), в замужестве княгиня Голицына, Софья (07.07.1831 – ?), в замужестве Ермолова, Григорий (19.11.1832 – 24.04.1909) и Александра (07.05.1834 – ?), в замужестве Винтулова.

Соч.: Описание древних русских монет. М., 1834; Описание древних русских монет. Прибавление первое. М., 1837; Описание древних русских монет. Прибавление второе. М., 1838; Описание древних русских монет. Прибавление третье. М., 1843; Изд. 2-е. М., 1863–1864; Воспоминания о Сицилии: в 2 ч. М., 1835–1836; Всеобщая библиотека России, или

Каталог книг для изучения нашего Отечества во всех отношениях и подробностях: в 2 ч. М., 1838–1845; Грамота великого князя Витовта 1390 года // Временник Императорского Московского общества истории и древностей Российских. М., 1849. Кн. III. Смесь. С. 5–6; О переселении фракийских племен за Дунай и далее на север, к Балтийскому морю и к нам на Русь, т. е. очерк древнейшей истории Прото Словен // Там же. 1851. Кн. X. Исследования. С. 1–134, рис. I–VIII; Отд. отд. М., 1851; Сказание о начале Москвы, выписанное из одной Новгородской летописи, служащее объяснением происхождения сочинения Каменевича-Рвовского // Там же. 1851. Кн. XI. Смесь. С. 25–29; Фракийские племена, жившие в малой Азии // Там же. 1852. Кн. XIII. Исследования. Паг. 1. С. 1–140; Паг. 2. С. 1–40; Пелазго-фракийские племена, населявший Италию и оттуда перешедшие в Ретию, Венделикию и далее на север до реки Майна // Там же. 1853. Кн. XVI. Исследования. Паг. 1. С. 1–102; Паг. 2. С. 1–46; О языке Пелазгов, населивших Италию, и сравнение его с древнесловенским // Там же. 1857. Кн. XXIII. Исследования. С. 1–193; Продолжение опыта Пелазгийского словаря // Там же. Кн. XXV. Исследования. С. 1–50; Отд. отд. М., 1857; О Белобережье и Семи Островах, на которых, по словам Димемки, жили Руссы-разбойники, с картою Freduce d'Ancona, где назначены их притоны, в IX–XI столетиях, на Черном и Азовском морях // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1845. № 8–9; Отд. отд. СПб., 1845; Палермо и его окрестности // Московский наблюдатель. М., 1835. Ч. II. С. 521–564; О числе русского войска, завоевавшего Болгарию и сражавшегося с греками во Фронии и Македонии в 967–971 годах // Записки Императорского Одесского общества истории и древностей. Одесса, 1842. Т. I; Отд. отд. Одесса, 1842; Несколько слов вместо предисловия к описанию древних русских монет // Записки и Труды Императорского Московского общества истории и древностей Российских. М., 1837. Ч. VII. С. 1–56; О пяти русских деньгах XV века (с рисунком) // Там же. С. 208–213; О древних вещах, найденных в 1838 году в Звенигородском уезде в имении Н.А. Толстого (с рисунком) // Записки Императорского Русского археологического общества. СПб., 1849. Т. I. С. 234–250; То же // Русский Исторический Сборник. М., 1838. Т. III. С. 284–292; Отд. отд. М., 1838; Описание посольства, отправленного в 1659

году от царя Алексея Михайловича к Фридриху VI, великому герцогу Тосканскому // Там же. С. 311–369; Отд. отт. М., 1840; О переводе Манассиной летописи на славянский язык, по двум спискам: Ватиканскому и Патриаршей библиотеки, с очерком истории болгар // Там же. 1843. Т. VI. Кн. 1/2. С. 1–183; Отд. отт. М., 1842; Описание похода великого князя Святослава Игоревича на болгар и греков, в 967–971 годах // Там же. Кн. 3/4. С. 185–283; Отд. отт. М., 1843.

Лит.: Губернии Российской империи. История и руководители. 1708–1917. М., 2003. С. 91; Каталог выставки книжных знаков. Выставка Института художественно-научной экспертизы. Пг., 1919. С. 59; Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / РАН. Пушкинская комиссия. Изд. подгот. под рук. Н.А. Тарховой; сост. М.А. Цявловский (1799 – сент. 1826), Н.А. Тархова (сент. 1826–1837); отв. ред. (т. 2–4 науч. ред.) Я.Л. Левкович. М., 1999. Т. 4. С. 441, 444; Московский некрополь: В 3 т. СПб., 1907. Т. I. С. 208; СПб., 1908. Т. III. С. 316; Описание рукописей собрания Черткова А.Д. / сост. М.М. Черниловская, Э.В. Шульгина. Новосибирск, 1986; Отчет Российского исторического музея за XXV лет (1883–1908). М., 1916. С. 151–154; Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово / изд. подготовила Т.И. Орнатская. Л., 1989. С. 35, 305; Российская Академия наук. Персональный состав: В 3-х кн. М., 1999. Кн. 1. С. 135; Русские портреты XVIII и XIX вв.: В 5 т. М., 2000. Т. III. С. 457–460. № 130; Русский биографический словарь: В 25 т. СПб., 1905. Т. 22. С. 346–351; Список лиц, служивших по выборам дворянства Московской губернии. 1785–1885. М., 1885. С. 2, 4; Столетие Санкт-Петербургского Английского собрания. 1770–1870. Воспоминания. Список старшинам. Список почетным членам и членам. СПб., 1870. С. 99; Указатель книг с книжными знаками из собрания научной библиотеки Воронежского государственного университета / сост. Абакумов В.М. Воронеж, 1978. Вып. 2. С. 18, рис.; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1903. Т. XXXVIII а. С. 697–698; Энциклопедия «Москва». М., 1997. С. 897; Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1889. Т. II. С. 239, 324; СПб., 1891. Т. IV. С. 38–40, 166, 258, 398, 400; СПб., 1892. Т. V. С. 15, 79, 100,

406, 428, 431; СПб., 1892. Т. VI. С. 18, 19, 22, 128, 146, 154, 241, 320, 324, 326, 334, 359, 365, 390; СПб., 1893. Т. VII. С. 184, 185, 241, 245, 270, 294, 425; СПб., 1894. Т. VIII. С. 148, 150, 389, 466; СПб., 1895. Т. IX. С. 196, 209, 327, 335; СПб., 1896. Т. X. С. 159, 160, 176–180, 198, 438, 479, 480, 484, 545; СПб., 1897. Т. XI. С. 258; СПб., 1898. Т. XII. С. 73, 78, 441, 442, 466, 507; СПб., 1899. Т. XIII. С. 323; В.Г. Белинский в воспоминаниях современников / вступ. ст. К.И. Тюнькина, прим. А.А. Козловского и К.И. Тюнькина. М., 1977. С. 249; Богомолов С.И. Российский книжный знак. 1700–1918. Изд. второе, испр. и доп. М., 2010. С. 898; Бокачев Н.Ф. Описи русских библиотек и библиографические издания, находящиеся в исторической и археологической библиотеке Н. Бокачева. СПб., 1890. С. 155–158, 255; Веселовский Н.И. История Императорского Русского археологического общества за первое пятидесятилетие его существования, 1846–1986. СПб., 1900. С. 10, 268; Геннади Г.Н. Литература русской библиографии. СПб., 1858. С. 133–134; Геннади Г.Н. Указатель библиотек в России. СПб., 1864. С. 18; Иваск У.Г. Описание русских книжных знаков (Ex-Libris). М., 1905. С. 309–310, рис. 380; Иваск У.Г. Частные библиотеки в России. Опыт библиографического указателя: в 2 ч. СПб., 1912. Ч. II. С. 69–70; Иконников В.С. Опыт русской историографии. Киев, 1891. Т. I. Кн. I. С. 123*, 141*, 262*, 258, 298, 299, 307, 360, 627, 697, 863; 1892. Т. I. Кн. II. С. 1131, 1161, 1171, 1242–1244, 1246–1248, 1265, 1296, 1360, 1365, 1401, 1403, 1406, 1416, 1436, 1508, XLIII, CLXXXIII, CXXX; Карнович Е.П. Замечательные богатства частных лиц в России. СПб., 1874. С. 167; Лобанов-Ростовский А.Б., кн. Русская родословная книга: В 2 т. 2-е изд. СПб., 1895. Т. II. С. 364; Маслов С.И. Историческое обозрение действий и трудов Московского Общества сельского хозяйства со времен его основания до 1846 г. М., 1848. Приложения. С. 122, 181; Мендельсон Н.М. Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Московском Университете. Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. С. 308; Приложения. III. Бюро общества. С. 44; А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. М., 1974. Кн. 1. С. 310, 311; Панаев И.И. Литературные воспоминания / вступ. ст. и ком. И.Г. Ямпольского. М., 1988. С. 209; Савелов Л.М. Воронежское дворянство. Случайные заметки любителя-генеалога.

М., 1895. Вып. 1. С. 10; *Серков А.И.* Русское масонство. 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 874, 876, 1103; *Смирнов Н.П.* Библиографические материалы. СПб., 1898. С. 525–527; *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания / изд. подгот. С.В. Житомирская. М., 1989. С. 198; *Соллогуб В.А.* Повести. Воспоминания / сост., вступ. ст., комм. И.С. Чистовой. М., 1988. С. 566, 680; *Фролова М.М.* А.Д. Чертков. М., 2007; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Изд. второе, доп. и перераб. Л., 1988. С. 487; *Шилов Д.Н., Кузьмин Ю.А.* Члены Государственного Совета Российской Империи. 1801–1906: Биобиблиографический справочник. СПб., 2006. С. 520; *Бутурлин М.Д.* Записки графа М.Д. Бутурлина // Русский архив. М., 1897. № 6. С. 188, 189, 204, 209, 210, 223; № 8. С. 581, 591; 1898. № 9. С. 178; *Лебедев К.Н.* Из записок К.Н. Лебедева // Русский архив. М., 1888. № 11. Стб. 463; *Мурзакевич Н.Н.* Записки Н.Н. Мурзакевича // Русская старина. СПб., 1887. № 4. С. 133; № 7. С. 661, 662; 1892. № 2. С. 232, 251; *Немировский А.И.* Александр Дмитриевич Чертков (Опыт научной биографии) // Вопросы истории. М., 1988. № 10. С. 44–59; Некролог // Библиографические записки. СПб., 1859. С. 658–659; Записки Императорского Одесского общества истории и древностей. Одесса, 1860. Т. IV. Отделение II и III. С. 320–322; Известия Императорского Русского археологического общества. СПб., 1859. Т. I. Вып. 6. С. 392–394; Русский архив. М., 1863. Ч. I. Стб. 1–19; 1864. Ч. I. Стб. 1–11; 1865. Ч. I. Стб. 1–2.

Арх.: ГАКО. Ф. 90. Оп. 1. Д. 732. Л. 1–9; ГАРФ. Ф. 109. Оп. 229. Д. 28. Л. 26; Ф. 1165. Оп. 3. Д. 57. Л. 11 об.; НИОР РГБ. Ф. 147. Д. 64. Л. 9 об.10; ОПИ ГИМ. Ф. 445 (377 е.х.); РГАЛИ. Ф. 141. Оп. 1. Д. 443; РГВИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 2770 а. Л. 32 об.-33.

ЧИЖОВ ФЕДОР ВАСИЛЬЕВИЧ (27.02.1811, г. Кострома – 14.11.1877, г. Москва) – предприниматель, общественный деятель, писатель и переводчик. Сын учителя Костромской губернской гимназии (1786 – 1822) Чиждова Василия Васильевича (ок. 1766 – 1831) и Ульяны Дмитриевны, урожденной Ивановой (ок. 1785 – 184?). Ученик Костромской губернской гимназии (1820 – 1823). Выпускник

III Санкт-Петербургской гимназии (1828) и математического отделения физико-математического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета (1832). Лектор начертательной геометрии (1832) и адъюнкт (1833) и магистр (1836) математических наук физико-математического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета, уволенный в отпуск по нездоровью (1840). Заключенный Санкт-Петербургской Петропавловской крепости (06.05.–20.05.1847) и ссыльный в Киевскую губ. (1847 – 1857). Строитель Троицкой (1860 – 1863), Ярославско-Вологодской (1862 – 1872) и Донецкой (1874) железных дорог. Редактор Вестника промышленности (1858 – 1861) и Акционера (1860 – 1864). Издатель Москвы (1867 – 1868). Учредитель московских Купеческого банка (1867), Общества содействия русской промышленности (1868), Купеческого общества взаимного кредита (1869), железнодорожного училища им. А.И. Дельвига (1872), киевской Коллегии Павла Галагана (1870), Архангельско-Муромского пароходства (1875) и др. Почетный вольный общник Императорской Академии художеств (1857). Член-учредитель Славянского благотворительного комитета (1858). Действительный член Общества любителей российской словесности (04.03.1859), Московского общества любителей художеств (1870), Императорского Православного Миссионерского общества (1870) и др. Почетный член Московской Практической академии коммерческих наук (1864). Лауреат медали Императорского Московского общества сельского хозяйства (1870). Корреспондент «Библиотеки для чтения», «Вестника Европы», «Дня», «Журнала Министерства народного просвещения», «Журнала сельского хозяйства», «Молвы», «Москвитянина», «Московских ведомостей», «Московского литературного и ученого сборника», «Отечественных записок», «Русского архива», «Русского инвалида», «Русской беседы», «Санкт-Петербургских ведомостей», «Северной пчелы», «Сибирских ведомостей», «Современника», «Сына Отечества» и др. Владелец личных библиотеки (4000 т.), архива (30000 л.) и художественной коллекции (2000 л.),

завещанных московским Публичному и Румянцевскому музеям, каменного дома на Садово-Кудринской ул. в г. Москве и др. Персонаж портрета Коровина К.А. и бюста Мамонтова С.И. Похоронен в Свято-Даниловом монастыре. На завещанные им средства были открыты носившие его имя Макарьевское ремесленное (15.09.1892), Кологривское сельско-хозяйственно-техническое (01.10.1892), костромские низшее химико-техническое (14.09.1894) и среднее механико-техническое (21.08.1897) и Чухломское сельско-хозяйственно-ремесленное (25.09.1896) училища Костромской губ. Его имя было присвоено также костромским земским родовспомогательному и учебному родовспомогательному заведениям (11.10.1902) и городской общественной библиотека-читальне (07.01.1908).

Соч.: Разсуждение об общей теории равновесия с приложением к равновесию жидких тел и определению фигуры Земли. СПб., 1836; Паровые машины. История, описание и приложение их, взятые из соч. Пертингтона, Стеффенсона и Араго. СПб., 1838; История европейской литературы XV–XVI столетий Галлама Г.: В 2 ч. / пер. с англ. Ф. Чиждова. СПб., 1839; Призвание женщины / переделка с англ. Ф. Чиждова. СПб., 1840; Русские художники в Риме. СПб., 1842; Записки Бенвенуто Челлини, флорентийского золотых дел мастера и скульптора / пер. с ит. Ф. Чиждова. СПб., 1848; Письма о шелководстве. СПб., 1853; Изд. 2-е, доп. М., 1870; Краткое практическое наставление и выводке коконов. СПб., 1855; Положение дел Московского купеческого банка. М., 1866; Приблизительные соображения о доходности предполагаемой железной дороги от Москвы до Ярославля. М., 1866; Изд. 2-е, испр. и значительно доп. М., 1867; Житие преподобных Антония и Феодосия Печерских. СПб., 1871; Несколько слов о шелководстве в России // Акционер. М., 1862. № 27–29; Степень, до которой может развиваться шелководная промышленность // Там же. № 37; Описание сеятельной мельницы, приспособленной к потребностям русского сельского хозяйства // Библиотека для чтения. СПб., 1838. Т. XXVI; Джемс Уатт // Там же. 1851. Т. CX. Ч. 2; Последние годы Н.В. Гоголя // Вестник Европы. СПб., 1872. Кн. 7; О переносном газе в Москве // Вестник промышленности. М., 1859. № 7; Отд. отт.

М., 1859; Письмо к Ю.Ф. Самарину от 1853 года // Вопросы философии. М., 1992. № 4; Киев в настоящее время // День. М., 1864. № 12; Куда направить от Москвы южную дорогу // Там же. № 48; А.Н. Очкин // Там же. 1865. № 12; Сенатор Николай Романович Ребиндер // Там же. № 32; Воспоминание о Н.В. Гоголе // Н.В. Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 225–229; Обзорение русских газет и журналов по части наук математических Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1836. Ч. XI; 1837. Ч. XIII; Историческое обозрение шелководства в Киевской губернии // Журнал сельского хозяйства. М., 1851. № 7–8; Воспоминания (Ответы Ф.В. Чиждова на вопросы, предложенные ему в Третьем отделении) / пред. В.И. Ламанского // Исторический вестник. СПб., 1883. Т. XI. Февраль. С. 241–262; Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств, составлена по лучшим современным изданиям А. Андреевым: [рец.] // Молва. М., 1857. № 19–20; Топографическое описание Черниговского наместничества, составленное Афанасием Шафонским: [рец.] // Московские ведомости. М., 1852. № 92–93; О работах русских художников в Риме // Московский литературный и ученый сборник. М., 1846. С. 81–86; О римских письмах Муравьева // Там же. 1847. Отдел критики. С. 61–112; Памятник московской древности Ивана Снегирева // Там же; Прощание с Францией и Женева. Венеция 1844 года // Там же; Джиованни Анджелико Фиезольский и об отношении его произведений к нашей иконописи // Русская беседа. М., 1856. № 4; Заметки путешественника по славянским странам // Там же. 1857. № 1–2; Письма к Н.В. Гоголю // Русская старина. СПб., 1889. Август; О В.С. Печорине // Там же. Ноябрь; Письмо к А.В. Никитенко из Дрездена от 3 сентября (22 августа) 1841 года // Там же. Ноябрь; Комментарий к письму А.С. Пушкина к В.Ф. Одоевскому // Русский архив. М., 1864. № 7–8; О трудах по истории русского законодательства // Там же. 1869. № 12. Стб. 2045–2066; Из записок эмигранта В.С. Печорина // Там же. 1870. № 8. Стб. 1333–1342; Вступительное слово к публикации отзыва В.С. Печорина по вопросу о классическом и реальном образовании // Там же. 1871. № 10; Полвека общественной жизни. Воспоминания И.А. Шестакова, с предисловием Ф.В. Чиждова // Там же. 1873. № 2. Стб. 164–200; Письма к А.А. Иванову //

Там же. 1884. № 1; Духовное завещание // Там же. № 3; Письмо В.А. Жуковскому // Там же. 1899. № 4; Есть ли у нас свободные капиталы для постройки железных дорог? (Читано в заседании Отделения статистики Императорского Русского географического общества 10-го декабря 1865 года) // Русский инвалид. СПб., 1865. № 279–280; Отд. отт. СПб., 1866; *Петрушевский Ф.И.* Польская метрология. СПб., 1834: [рец.] // Северная пчела. СПб., 1834. № 34–35; О ходе кормления шелковичных червей в 1851 году в Киевской губернии в шелковичном саду близ местечка Триполье // Сибирские ведомости. Иркутск, 1852. № 80–84; О Фридрихе Овербеке // Современник. СПб., 1846. Т. XLIII. № 7; Жизнь и открытия Джемса Уатта // Сын Отечества. СПб., 1840. Т. 2; Список и краткое содержание всех грамот и вообще всех бумаг, заключающих в себе сношения России с Венецианской республикою // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских. М., 1845/1846. Т. IV. Отд. III. С. 51–58.

Лит.: Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: В 20 т. / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., б.г. Т. 20. С. 97; Золотая книга московского предпринимательства: В 2 ч. М., 1997. Ч. 1. С. 23; Костромское промышленное училище имени Ф.В. Чижова. Отчет... за 1898–1915 гг. Кострома, 1899–1915; Костромское химико-технологическое училище им. Ф.В. Чижова. Общество бывших учеников. Сборник в память 100-летия со дня рождения Ф.В. Чижова. Кострома, 1911; Московская практическая академия коммерческих наук. 1810–1910: 100 лет. М., 1910. С. 694; Московский некрополь: В 3 т. СПб., 1907. Т. III. С. 319; Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1878 год. М., 1879. С. 119; Путеводитель по библиотеке Московского Публичного и Румянцевского музеев. М., 1896. С. 43–44; Русский биографический словарь: В 25 т. СПб., 1905. Т. 22. С. 376–381; Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором Санкт-Петербургского университета И.Н. Березиным. СПб., 1879. Отд. IV. Т. IV. С. 110; Славяноведение в дореволюционной России: Биобиблиографический словарь. М., 1979. С. 363–364; *Анненков П.В.* Литературные воспоминания / вступ. ст. В.И. Кулешова, комм. А.М. Долотовой, Г.Г. Елизаветиной, Ю.В. Манна, И.Б. Павловой. М., 1983. С. 52, 91, 531, 532, 554, 555,

563, 652; *Воронов А.С.* Историко-статистическое обозрение учебных заведений Санкт-Петербургского учебного округа с 1829 по 1853 гг. СПб., 1854. С. 177–178, 185, 227; *Григорьев В.В.* Императорский Санкт-Петербургский университет в течении первых 50 лет его существования. Историческая записка. СПб., 1870. С. 30, 92, 105, 131, 177–178, 180, XII, LXXI; *Иваск У.Г.* Частные библиотеки в России. Опыт библиографического указателя: В 2 ч. СПб., 1912. Ч. II. С. 70; *Иконников В.С.* Опыт русской историографии: В 2 т. Киев, 1891. Т. I. Кн. 1. С. 859; *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Пг., 1915. Т. 2. С. 324; *Либерман А.А.* Краткий биографический очерк Ф.В. Чижова. М., 1905; *Либерман А.А.* Памяти Федора Васильевича Чижова. Краткий биографический очерк, с приложением его портретов. М., 1908; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 516; *Мендельсон Н.М.* Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Московском Университете. Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. С. 309; Приложения. III. Бюро общества. С. 46; *Симонова И.А.* Социально-экономическая доктрина славянофильства во взглядах и деятельности Ф.В. Чижова. М., 1987; *Симонова И.А.* Федор Чижов. М., 2002 (ЖЗЛ); *Субботин А.П.* Волга и волгари: Путевые очерки: В 2 т. СПб., 1894. Т. 1. Верхняя Волга. С. 135–136; *Чероков А.С.* Федор Васильевич Чижов и его связи с Н.В. Гоголем. Биографический очерк по поводу 25-й годовщины смерти его, с портретом покойного. М., 1902; Т.Г. Шевченко в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. статья и прим. Н.Ф. Бельчикова и Л.Ф. Хинкулова. М., 1962. С. 175, 412; *Аксаков И.С.* Федор Васильевич Чижов. Из речи, произнесенной 18 декабря 1877 года // Русский архив. М., 1871. № 1. Стб. 129–137; Отд. отт. М., 1878; *Арензон Е.Р.* От Киреева до Абрамцева // Панорама искусств. М., 1983. Вып. 6. С. 359–382; *Гиляровский В.А.* На Костромской выставке // Поволжский вестник. Кострома, 1913. 23 мая. № 2042; *Голдобин А.В.* Памяти большого человека // Наша костромская жизнь. Кострома, 1911. № 46; *Горохова О.В.* Костромские общества в Санкт-Петербурге // Губернский дом: историко-краеведческий и литературный журнал. Кострома, 2013. № 3 (92). С. 40; *Коваль А.* Даритель Чижов // Библиотека. М.,

1993. № 5. С. 20; *Коваль А.* Книжный Петербург в жизни и творчестве Ф.В. Чижова // Сборник научных трудов Ленинградского института культуры им. Н.К. Крупской. Л., 1987. Вып. 113; *Колюпанов Н.П.* Чижевские капиталы // Новое время. СПб., 1893. № 6095; *Колюпанов Н.П.* Вопрос о чижевских технических училищах в Костромской губернии // Русские ведомости. М., 1893. № 11; *Кошелев А.И.* Записки А.И. Кошелева // Русское общество 40–50-х годов XIX в.: В 2 ч. М., 1991. Ч. I. С. 181–182; *Поленов А.Д.* Чижевские капиталы // Костромские губернские ведомости. Кострома, 1899. № 73; *Прохорова А.Н.* К жизнеописанию Ф.В. Чижова. Его родители и сестры // Русский архив. М., 1907. № 4. Стб. 623–634; *Резепин П.П.* Замечательные выпускники Костромской губернской гимназии // Костромская старина: историко-краеведческий журнал. Кострома, 2006. № 19. С. 42; *Резепин П.П.* Кострома и бешеные деньги // Страницы времен: историко-краеведческий журнал. Кострома, 2011. № 1 (8). С. 97–102; *Швабе Н.К.* Архив Ф.В. Чижова // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. М., 1953. Вып. 15. С. 43–77; Некролог // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1877. № 12. С. 155–157; Костромские губернские ведомости. Кострома, 1878. № 46; Северная пчела. СПб., 1877. № 9, 10; Ярославские епархиальные ведомости. Ярославль, 1877. Стб. 395.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 11. Л. 75 об.-76; Ф. 340. Оп. 2. Д. 1264. Л. 1-2 об.; Ф. 743 (†); НИОР РГБ. Ф. 332 (2677 е.х.).

ЧИХАЧЕВ ПАВЕЛ НИКОЛАЕВИЧ (1808, ус. Лемешево Кинешемского у. Костромской губ. – 10.08.1872, пг. Спаский-на-Сендеге Кинешемского у. Костромской губ.) – землевладелец Кинешемского у. Сын отставного поручика Чихачева Николая Васильевича (? – ?) и Анастасии Григорьевны, урожденной Бедаревой (? – ?). Кадет (1822), гардемарин (1823), мичман (1826) и отставной лейтенант (1831) Балтийского флота. Гардемарин фрегата «Урания» (1823 – 1825), мичман фрегата «Константин» (1826), шлюпа «Широкий» (1828) и корабля «Император Александр I» (1829). Выпускник Санкт-Петербургского Морского кадетского корпуса (1826). Владелец ус. Лемешево и строитель Воскресенской церкви с. Воскресенского-на-Медозе (1836) Кинешемского у.

1-я жена – Надежда Ивановна, урожденная NN. (ок. 1815 – не позднее 1849).

Дети: Варвара (09.10.1834 – ?), Софья (01.01.1836 – ?), Измаил (27.10.1840 – ?), Михаил (12.11.1841 – ?), Сергей (15.11.1842 – ?), Николай (07.11.1843 – ?), Дмитрий (07.11.1843 – ?), Валериан (21.12.1844 – ?) и Надежда (09.03.1847 – ?).

2-я жена – Любовь Михайловна, урожденная Корина (28.05.1827 – 21.04.1864). Дочь отставного поручика Корины Михаила Кононовича (1798 – ?) и Надежды Ивановны, урожденной Клыковой (ок. 1805 – ?). Уроженка ус. Федулово Солигаличского у. Выпускница Санкт-Петербургского Смольного института. Похоронена там же.

Дети: Александра (01.11.1849 – ?), Наталья (20.01.1853 – ?), Елена (11.02.1854 – ?), Вера (27.06.1855 – ?), Зинаида (03.08.1859 – ?) и Василий (25.01.1864 – ?).

Лит.: Общий морской список. СПб., 1900. Ч. XII. С. 275; Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. I. С. 941; *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 Беляевым. СПб., 1863. С. 124; *Веселаго Ф.Ф.* Очерк истории Морского кадетского корпуса с приложением списка воспитанников за 100 лет. СПб., 1852. С. 89; *Григорьев 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. 133, 134, 135.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 3579. Л. 1-6 об.; Д. 5524 (†); Ф. 122. Оп. 2. Д. 5. Л. 75 об.

ЧУДЕЦКИЙ ЕВГЕНИЙ СЕРГЕЕВИЧ (1818, с. Контеево Буйского у. Костромской губ. – 01.09.1886, Богословская сл. Костромского у. Костромской губ.) – священнослужитель. Сын священника Архангельской церкви. Выпускник

Костромской духовной семинарии (1844). Священник Богородицкой церкви с. Адищева Кинешемского у. Костромской губ. (1844) за штатом (1877), скончавшийся в приюте для бедных духовного звания в костромском Ипатьевском Троицком монастыре. Похоронен на Богословском кладбище.

Жена – Анна Михайловна, урожденная NN. (1825? – 25.04.1874, с. Адищево Кинешемского у.).

Лит.: Алфавитный список священников и диаконов Костромской епархии, с показанием церквей, при которых каждый из них состоит на службе. Кострома, 1871. С. 106; [Сырцов И.Я., *прот.*] 150-летие Костромской духовной семинарии (1747 – 1897 гг.). Кострома, 1897. С. 60.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 8. Д. 1. Л. 95 об.-96; Ф. 130. Оп. 9. Д. 710. Л. 17 об.-19.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Басова Нина Федоровна – главный библиограф информационно-библиографического отдела Костромской областной универсальной научной библиотеки

Белоногова Валерия Юрьевна – канд. филол. наук, доцент Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Бурыкин Алексей Алексеевич – доктор филол. наук, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Словарного отдела Института лингвистических исследований РАН, Санкт-Петербург

Ганцовская Нина Семеновна – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Дмитрук Людмила Александровна – канд. филол. наук, старший преподаватель 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

Завьялова Лариса Анатольевна – старший преподаватель Текстильного института Ивановского государственного политехнического университета

Ильина Наталия Кирилловна – канд. филол. наук, доцент Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Исакова Ирина Николаевна – канд. филол. наук, доцент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Ищук-Фадеева Нина Ивановна – доктор филол. наук, профессор Тверского государственного университета

Кибальник Сергей Акимович – доктор филол. наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН, профессор Санкт-Петербургского государственного университета

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

Муравьева Наталия Алексеевна – заместитель директора Государственного архива Ивановской области

Никонова Надежда Александровна – старший преподаватель Ульяновского государственного университета

Ожимкова Валентина Владимировна – научный сотрудник Музея-заповедника «Щелыково»

Ратникова Любовь Павловна – зав. отделом Музея-заповедника «Щелыково»

Резепин Павел Петрович – краевед

Тихомиров Владимир Васильевич – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Трофимова Елена Ивановна – преподаватель Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, член Союза писателей г. Москвы

Тугарина Нина Семеновна – заместитель директора Музея-заповедника «Щелыково»

Цветкова Елена Вячеславовна – канд. филол. наук, доцент Костромского государственного университета 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 «Щелыково»

Шанина Дарья Станиславовна – студентка Санкт-Петербургской государственной академии, специальный корреспондент костромской областной газеты «Северная правда»

ИЛЛЮСТРАЦИИ А.Д. ГОНЧАРОВА В СБОРНИКЕ

Раздел 1. «Шмага у Кручининной» («Без вины виноватые»)

Раздел 2. «Кручинина» («Без вины виноватые»)

Раздел 3. «Встреча Счастливецва и Несчастливецва» («Лес»)

Раздел 4. «Мамаева читает дневник Глумова» («На всякого мудреца довольно простоты»)

Раздел 5. «Сваха» («Свои люди – сочтемся!»)

Раздел 6. «Катерина и Тихон» («Гроза»)

Раздел 7. «Параша» («Горячее сердце»).

В сборнике представлены иллюстрации художника А.Д. Гончарова (1903–1979), хранящиеся в фондах Государственного мемориального и природного музея-заповедника А.Н. Островского «Щелыково». Всего в коллекции «Изобразительное искусство» хранятся 23 гравюры А.Д. Гончарова к пьесам Островского: «Без вины виноватые» – «Отрадина», «Незнамов и Кручинина», «Незнамов и Кукушкина», «Муров», «Кручинина», «Незнамов и Шмага», «Шмага у Кручининной», «Вид города» (1972); «Гроза» – «Кабаниха», «Катерина и Тихон», «Вид города» (1972); «Доходное место» – «Речь Жадова» (1946); «Горячее сердце» – «Параша» (1946); «Свои люди – сочтемся!» – «Сваха», «Липочка» (1972); «На всякого мудреца довольно простоты» – «Глумов», «Крутицкий в своем кабинете», «Мамаева читает дневник Глумова», «Мамаев у Глумова», «Манефа у Турусиной» (1946); «Лес» – «Встреча Счастливецва и Несчастливецва» (1972).

Краткие сведения об авторе иллюстраций. Андрей Дмитриевич Гончаров – отечественный живописец, график, монументалист. Лауреат Государственной премии СССР (1973), член-корреспондент АХ СССР (1973), народный художник РСФСР (1979). Учился Гончаров во вторых ГСХМ (1918–20) и ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе (1921–1927) у И.И. Машкова, А.В. Шевченко. Но главным его учителем был В.А. Фаворский, передавший Гончарову не только художественную технику, но и свое понимание искусства, его задач и возможностей. Еще во

ВХУТЕМАСе Гончаров начал иллюстрировать литературные произведения. Он выполнил рисунки к поэме «Двенадцать» А. Блока, а качестве дипломной работы создал серию гравюр к поэме С. Есенина «Пугачев» (1926–1927). В дальнейшем Гончаров нашел свой стиль гравюры при иллюстрировании литературы. В каждом цикле иллюстраций он добивался нужной интонации, образного строя и стиля, адекватных идеям писателя. За годы творчества им было оформлено и проиллюстрировано более 160 книжных изданий, охватывающих всю мировую литературу.

А.Д. Гончаровым был создан ряд ксилографий к пьесам А.Н. Островского:

- портрет А.Н. Островского, иллюстрации, заставки, концовка (А.Н. Островский. Избранные пьесы о Москве. М.: Московский рабочий, 1946);
- иллюстрации-заставки к 21-й пьесе (А.Н. Островский. Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1948);
- гравюра на обложке (А.Н. Островский. Пьесы. М.: Гослитиздат, 1948);
- оформление, иллюстрации (А.Н. Островский. Пьесы. М.: Московский рабочий, 1955);
- суперобложка, иллюстрации, заставки (А.Н. Островский. Без вины виноватые. М.: Художественная литература, 1972);
- суперобложка, иллюстрации (А.Н. Островский. Пьесы (на английском языке). М.: Прогресс, 1974, второе изд. – 1979);
- иллюстрации (Александр Островский. Пьесы. М.: Фортуна ЭЛ, 2003).

Е.Н. Сухарева

СОДЕРЖАНИЕ

I. ИЗ ЖИЗНИ ОСТРОВСКОГО

В.Ю. Белоногова

Нижний Новгород в жизни и творчестве

А.Н. Островского 5

В.В. Ожимкова

Один год из жизни А.Н. Островского – 1863 14

II. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР

И.А. Едошина

Вся жизнь – служение театру

(к вопросу об Островском-режиссере) 25

Н.С. Тугарина

Как одета Катерина? 35

Г.В. Коваленко

«ЛЕС» в Северной Пальмире 45

Д.С. Шанина

Метод кварцевания, или «Гроза» и «Бесприданница»

Сергея Кузьмича в Костромском государственном драматическом театре имени А.Н. Островского 55

О.Г. Егоров

Творчество А.Н. Островского в оценке С.Н. Дурылина .. 63

III. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ПЬЕС ОСТРОВСКОГО

В.А. Кошелев

Купеческое «Горе от ума» 81

Л.В. Чернец

Об экспозиции сюжета в пьесах А.Н. Островского 92

В.В. Тихомиров

Противостояние двух культур в пьесах А.Н. Островского

1850 – начала 1860 годов 101

<i>Н.А. Никонова</i>	
Жанр хроники в исторической драматургии	
А.Н. Островского	113

<i>Н.И. Ищук-Фадеева</i>	
Гендерное двоемирие в поздних пьесах А. Островского:	
«Невольницы», «Не от мира сего», и «невольницы»	
«не от мира сего» («Таланты и поклонники»)	123

<i>Н.К. Ильина</i>	
Метрика и ритмика «Записок Замоскворецкого	
жителя» А.Н. Островского.....	139

IV. ДРАМАТУРГИЯ ОСТРОВСКОГО И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

<i>С.А. Кибальник</i>	
А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский (Еще раз	
о статье М.М. Достоевского <?> «Гроза. Драма	
в пяти действиях А.Н. Островского»)	151

<i>Е.И. Трофимова</i>	
Лидия Чарская: от «Снегурочки» до «Грозы»	165

V. ДРАМАТУРГИЯ ОСТРОВСКОГО: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

<i>А.А. Бурыкин</i>	
Термины родства в пьесах А.Н. Островского –	
скрытый феномен языка русской художественной	
литературы XIX века	181

<i>И.Н. Исакова</i>	
Антропонимические пары в ономастическом	
пространстве пьесы А.Н. Островского	
«Семейная картина»	192

<i>Н.С. Ганцовская</i>	
Крестьянский след в языке пьесы А.Н. Островского	
«Бедность не порок»	206

<i>Е.В. Цветкова</i>	
Топонимы в пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»	213

<i>Л.А. Дмитрук</i>	
Временный параметр как средство	
описания наименования <i>девушка-невеста</i> :	
А.О. Аблесимов и А.Н. Островский	222

VI. ОСТРОВСКИЙ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

<i>Н.А. Муравьева</i>	
Документы Государственного архива Ивановской	
области, связанные с А.Н. Островским и членами	
его семьи	231

<i>В.В. Ожимкова</i>	
Кинешма и Кинешемский уезд в почтовых открытках	
в фондах музея «Щелыково»	242

<i>Л.А. Чернова</i>	
Фотографии с автографами из коллекции	
А.А. Яблочкиной.....	248

<i>Н.Ф. Басова</i>	
А.Н. Островский и Костромской край: библиография.....	256

<i>Л.П. Ратникова</i>	
«Снегурочка» А.Н. Островского в культурно-	
образовательных программах музея-заповедника	
«Щелыково»	268

<i>П.Б. Корнилов</i>	
Наследие А.Н. Островского в деятельности Костромской	
областной универсальной научной библиотеки на совре-	
менном этапе (обзор публикаций и мероприятий)	274

VII. НА ЗЕМЛЕ ОСТРОВСКОГО

<i>П.П. Резепин</i>	
А.Н. Островский и его костромское окружение.	
Материалы для библиографического словаря.	
Литеры X–Ч.	287

Сведения об авторах	313
----------------------------------	------------

Научное издание

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2013
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ В ИЗУЧЕНИИ 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
?	Е.Н. Сухарева

в 2-х предыдущих сборниках, которые я верстала, её не было

Подписано в печать: ??

Формат 60х90/16

Уч.-изд. л.

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