

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение
культуры «Государственный мемориальный и природный
музей-заповедник А.Н. Островского Щелыково»

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2014

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И КУЛЬТУРА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Сборник статей

2015

УДК 8Р1
ББК 83.3Р
Щ469

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

Щельковские чтения 2014. А.Н. Островский
Щ469 и культура конца XIX – начала XX века : сборник статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома : Авантитул, 2015. – 364 с.

ISBN 978-5-98342-185-1

В сборнике представлены статьи культурологов, музейных и архивных научных сотрудников, филологов, историков, библиографов, посвященные обозначенной в названии проблематике. Рассматриваются вопросы не только творчества, но и жизни русского драматурга, специально выявляются его тесные связи с театром.

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

ББК 83.3Р

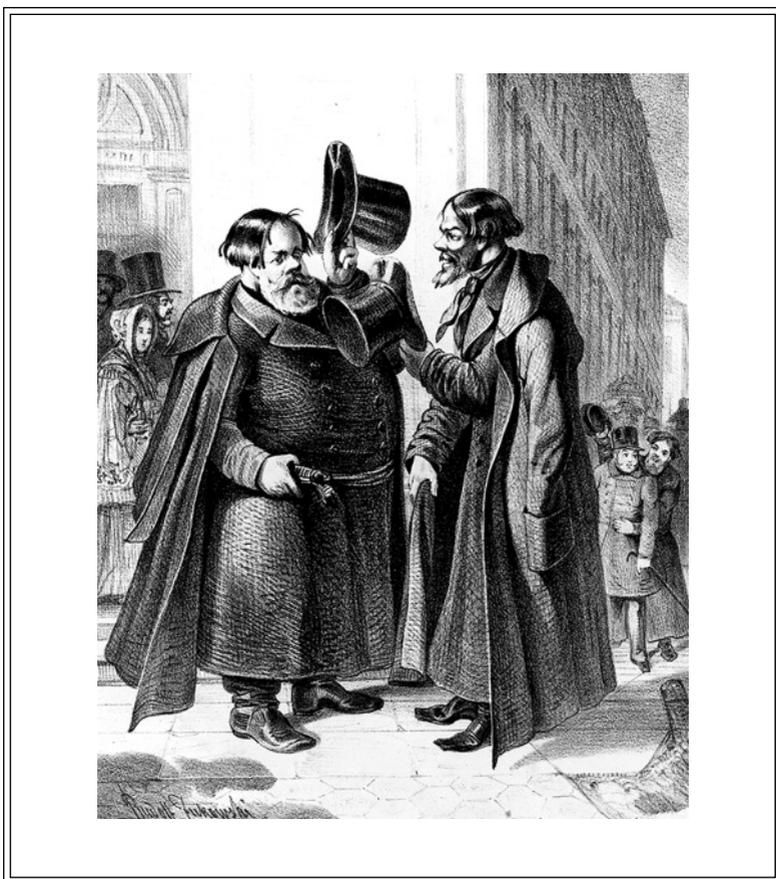
В художественном оформлении сборника использованы материалы из фондов Государственного мемориального и природного музея-заповедника А.Н. Островского «Щельково».

© И.А. Едошина, составление,
научная редакция, 2015

© Музей-заповедник «Щельково», 2015

© Авантитул, 2015

ISBN 978-5-98342-185-1



ИЗ ЖИЗНИ А.Н. ОСТРОВЕКОГО



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

Александр Островский

Н.В. КАПУСТИН

**Антропонимика комедии
А.Н. Островского «Не в
свои сани не садись»:
от чернового автографа
до окончательного текста***

В современной социокультурной ситуации имена героев А.Н. Островского: Сысой Псоич, Мокий Парменыч, Меропа Давыдовна или даже более нейтральное Савел Прокофьевич – могут казаться неестественно-вычурными, искусственными. Однако если сознавать, что перед нами реалии уже очень далекого прошлого, знать, что диковинно звучащие сегодня имена персонажей Островского имеют под собой реальную основу, ракурс их восприятия изменится. Нельзя не согласиться с Ю. Олешей, который писал: «Какие замечательные фамилии в пьесах Островского. Тут как-то особенно грациозно сказался его талант. Вот маленький человек, влюбленный в актрису, похищаемую богатыми. Зовут Мелузов. Тут и мелочь, и мелодия. Вот купец – хоть и хам, но обходительный, нравящийся женщинам. Фамилия Великатов. Тут и великан, и деликатность. Перед нами соединение непосредственности находки с отработанностью; в этом прелесть этого продукта творчества гениального автора; фамилии эти похожи на цветки... Вдову из “Последней жертвы” зовут Тугина. Туга – это печаль. Она и печалится, эта вдова. Она могла бы быть Печалиной. Но Тугина лучше. Обольстителя ее фамилия Дульчин. Здесь и дуля (он обманщик), и “дульче” – сладкий (он ведь сладок ей!). В самом деле, эти звуки представляются мне грядкой цветов. Может быть, потому, что одному из купцов Островский дал фамилию Маргаритов?»¹

* Исследование осуществлено при поддержке гранта РГНФ, проект №13-04-00113.5

Говоря об именах героев Островского, обычно останавливаются на окончательном варианте имени или фамилии. Но такой вариант зачастую возникал далеко не сразу, конечному выбору предшествовали поиски, порой долгие. Один из наиболее выразительных примеров – выбор имени героя комедии «В чужом пиру похмелье», который, в конце концов, будет назван Иваном Ксенофонтычем Ивановым.

Поначалу он имел имя Петр Иванович. Затем имя Петр было зачеркнуто и сверху написано Сократ, которое также зачеркнуто. Отчество Иванович переделано на Иван, а сверху написано Сократыч. Таким образом, на самом первом этапе создания образа возникает параллель с античным философом, хотя уже здесь Островский испытывает колебания. Они сохраняются и впоследствии. Так, в тексте комедии карандашом первоначально было написано: «Петр Ив. (выходит, размахивая руками, за ним Агр<афена> Пантелевна»². Затем, уже чернилами, имя Петра Ивановича зачеркнуто и исправлено на Сократ, которое, в свою очередь, изменено на Иван Ксен<офонтыч>. Но колебания в выборе имени остаются: чуть далее появляются П<етр> Ив<анович>, Сократ, Ив<ан> Пант<елеич>. Симптоматичен еще один вариант: «К. И.» – вероятно, «К<сенофонт> И<ванович>», причем буква К изменена на С³. Затем, уже во всем тексте черного автографа, имя героя – С<ократ> И<ванович>, хотя этот выбор небезоговорочен, поскольку его дочь носит отчество Сократовна только до 4 явления I действия, где она названа Лизавета Ивановна. Таким образом, в черновом автографе налицо противоречивость между именем отца и отчеством дочери – результат того, что окончательный выбор имени героя в пользу Ивана Ксенофонтыча был впереди.

Другие примеры дают рукописи комедии «Не в свои сани не садись» (1853). Об этом – подробнее.

Известны три рукописных источника пьесы: черновой автограф, хранящийся в Рукописном отделе Российской государственной библиотеки; авторизованная писарская копия, местом хранения которой является рукописный отдел Пушкинского Дома, и авторизованная театральная

(режиссерская) копия Музея Малого театра. Если в режиссерской копии Островским было восстановлено несколько пропущенных слов и устранено несколько искажений, то две другие рукописи содержат большую авторскую правку. Среди прочего она касается и интересующих нас изменений в антропонимике комедии.

При знакомстве с афишей чернового автографа выясняется, в частности, что здесь еще не названы некоторые персонажи, вошедшие в окончательный текст. Таков, например, Андрей Андреевич Баранчевский, приятель Вихорева. Впрочем, в действии он участвует, хотя под именем еще очень далеким от окончательного. Как заметил Н.П. Кашин, «сначала его имя было обозначено буквой П. (в III действии, явл. 7-ом его фамилия – Петренков), а во 2-ом действии – буквами М. Ф.»⁴ К этому нужно добавить, что на ранней стадии работы имя Баранчевского – не Андрей, а Алексей. Изменились и имена других героев пьесы. Селиверст Потапыч Маломальский первоначально имел отчество Иванович, а Иван Петрович Бородин был Петром Ивановичем Бородиным. Имя Анны Антоновны, жены Маломальского, внесено впоследствии, сначала она была названа просто «жена»⁵.

Но самые существенные и наиболее интересные изменения в именовании касаются одного из главных героев комедии – Виктора Аркадьича Вихорева, названного так в окончательном тексте комедии. В черновом автографе будущий Вихорев предстает как Федор Федорович Ганц, с этим именем он участвует в действии, хотя на отдельных листах, относящихся к первому действию, его фамилия – Вольфов.

Вслед за Н.П. Кашиным нужно подчеркнуть, что текст чернового автографа впоследствии «еще раз подвергся пересмотру и поправки были сделаны уже не в настоящей рукописи (то есть в рукописи чернового автографа. – Н. К.), а в другой, быть может, белой»⁶. О существовании остающейся неизвестной белой рукописи, увы, можно говорить только предположительно, но многие из авторских поправок, вошедших в окончательный текст, сделаны

в авторизованной писарской копии. Большинство содержащихся в ней изменений войдут в первую публикацию пьесы (Москвитянин. 1853. № 5). Однако в ряду известных нам источников писарская копия занимает еще промежуточное положение между черновым автографом и публикацией «Москвитянина». Текстовые фрагменты, отсутствующие в черновом автографе, но появляющиеся в журнальной публикации, были уже в писарской копии. Но, с другой стороны, она еще испещрена многочисленными поправками и имеет бульшую связь с черновым автографом, чем текст, который будет опубликован в «Москвитянине». Показательно, например, что в третьем действии писарской копии наблюдается неожиданное возвращение к первоначальному варианту имени Вихорева (Федор Федорыч Ганц), которое, хотя и было исправлено во всех случаях, все же несет печать чернового автографа. Это возвращение тем более неожиданно потому, что в писарской копии встречается еще один вариант имени героя: Лихарев. На каком-то этапе совершенствования текста рукой переписчика или самого Островского эта фамилия, появляющаяся с самого начала развития действия, будет изменена: Лихарев станет Вихоревым. В тексте авторизованной писарской копии впервые также появляются новое имя и отчество героя: прежний Федор Федорович становится Виктором Аркадьичем.

Чем вызваны эти метаморфозы, что заставляло Островского искать имя героя? Что позволило сделать окончательный выбор?

Прежде всего, нужно сказать, что Островский вообще трудно расставался с создаваемыми пьесами, продолжая совершенствовать их даже в тех случаях, когда, кажется, уже давно можно поставить точку. Что касается комедии «Не в свои сани не садись», то 15 мая 1852 года он сообщал М.П. Погодину, что «доставит» ее, вероятно, ранее сентября⁷. В начале августа пьеса была в основном завершена, но через некоторое время Островский вновь сообщает Погодину: «Бог мне помог написать хорошую комедию; но Вам я ее прочту только тогда, когда совершенно отделаю.

Я дней 5 посижу дома и займусь ей» (11, с. 46). Однако и этого оказалось мало: «Я должен еще дня три заняться своей комедией и прежде совершенной отделки ее не хочу к Вам являться» (11, с. 51). Наконец, на каком-то этапе общения с Погодиным Островский с самоиронией пишет: «Пришлите мне какого-нибудь переписчика. Если я сам стану переписывать, то кончу не ближе будущего нового года: во 1-х, потому что 50 листов, а во 2-х, потому что я буду по часу думать над каждой строкой, нельзя ли ее как поправить. Это уж моя страсть» (11, с. 50). 6 октября состоялось чтение комедии автором. Однако и в октябре, и в ноябре он, вероятно, еще продолжал работать над текстом, поскольку только в середине ноября сообщал Ф.А. Бурдину: «Новую комедию я кончил и на днях отправляю в Петербург» (11, с. 52).

Таким образом, поиск имени был лишь одним из моментов «переписывания» комедии, в ходе которого, как показывает изучение рукописей, проводилась существенная композиционная правка, изменялись реплики и монологи героев, уточнялись характеристики места действия и пр. Но какова все-таки художественная логика метаморфоз, происходящих с именем «искателя женского сердца», почему Федор Федорович Ганц через несколько промежуточных ступеней становится Виктором Аркадьичем Вихоревым?

Судя по соединению имени и отчества с фамилией, Федор Федорович Ганц – обрусевший немец. Но смысловой и аксиологический акценты Островский ставил не на этом. На первый план выходило чужое и чуждое русской жизни европейское (немецкое) начало, причем воплощенное не столько в семантике фамилии (Gans – гусь), сколько в ее иностранном звуковом облике. Из того же ряда и фамилия Вольфов, близкая прежней своим происхождением и нерусским звучанием, хотя семантически от нее далекая (Wolf – волк). В сознании автора комедии Ганц и Вольфов, безусловно, резко противостояли таким персонажам, как Русаков и Бородин, в фамилиях которых заострялась принадлежность к русской жизни, ее национальным основам. Фамилия Русаков говорит сама за себя, но «говорящей»

оказывается и фамилия Бородкин, стоит только учесть, что в соответствии со сложившейся еще в Древней Руси традицией борода воспринималась Островским как «символ русской народности, русской старины и предания»⁸.

Итак, явленная в фамилиях контрастность русского и европейского (немецкого) на раннем этапе работы над пьесой дана с отчетливой, если не сказать предельной, резкостью. Но, скорее всего, именно эта граничащая с прямолинейностью резкость и определила отказ Островского от немецкой фамилии героя, тем более что в комедии он изначально представлялся связанным с миром русской жизни. Действительно, художественная концепция комедии основывается не на антитезе Россия/Европа, а на противопоставлении провинция/столица (в данном случае это Москва), что, вероятнее всего, и заставляло Островского искать русскую версию фамилии героя. В итоге на страницах авторизованной писарской копии появляются Лихарев (остающийся еще Федором Федорычем) и – наконец – Виктор Аркадьич Вихорев.

Фамилия Лихарев непосредственно связана со словом лихарь, означающим «лиходея, злой человек, колдун, знахарь, который портит людей»⁹. За исключением значения, которое содержит слово «знахарь», остальные тесно соотносимы с героем Островского (впрочем, к нему приложимо и то действие – «портит людей», которое в данном случае приписывается знахарю). Сомнение способно вызвать слово «колдун», на первый взгляд, никак не вяжущееся с героем. Однако мотив колдовства/ворожбы отчетливо звучит в речи влюбленной Дуни Русаковой в четвертом явлении второго действия: «На грех я его увидала! Так вот с тех пор из ума нейдет, и во сне все его вижу. Словно я к нему привороженная какая» (1, с. 300).

Вместе с тем, судя по текстовым соответствиям, в сознании Островского фамилия Лихарев соотносилась не только с теми значениями, которые содержит слово «лихарь». Во всяком случае, те или иные качества героя, его поступки с достаточной определенностью корреспондируют с имеющим более широкий круг значений словом «лихой».

Применительно к герою Островского это слово лишено положительных ореолов, которые присущи ему в определенных контекстах (к примеру, молодецкий, удалой, решительный, смелый). Восхищение действиями героя возникает только у недалекой Арины Федотовны и жаждущей «амуров» Анны Антоновны, называющих его молодцом и ловким парнем (четвертое явление третьего действия), но это, конечно, не план авторского сознания. Авторское же истолкование, наоборот, выдвигало на первый план те значения слова «лихой», которые имели явно отрицательный, вплоть до inferнальных коннотаций, смысл. Островским, несомненно, учитывалось, что «лихой» есть не что иное, как злой дух, Сатана, враг, ворог, зложелатель¹⁰.

Наиболее ощутимы эти значения слова в репликах Русакова. В пятом явлении второго действия слово «враг» («враг рода человеческого», то есть Сатана) появляется в его устах еще в довольно широком контексте: «Нет больше счастья на земле, как жить своей семьей в мире да в благодетности – и самому весело, и люди на тебя будут радоваться. А врагу рода человеческого это досада немалая; он тебя будет всяким соблазном соблазнять, всяким прельщением» (1, с. 301). Иначе будет на более позднем этапе развития сюжета, когда в репликах Русакова слово «враг» (семантически перекликающееся, конечно, с «врагом рода человеческого») подразумевает уже вполне конкретное лицо – избранника его дочери: «Пусть лучше умрет на моих глазах, только не доставайся моему врагу» (1, с. 321). Ср. с последующими словами, адресованными Дуне: «Где же тот-то? где мой враг-то?..» (1, с. 324).

Соотнесенность героя с inferнальным существом подерживается и другими текстовыми фрагментами. Так, Дуня Русакова с самого начала воспринимает свою влюбленность как беду («И надо же было этому делу сделать-ся!.. Беда, да и только»; «как увидала я этакого красавца, так у меня сердце и упало; ну думаю, быть беде»), грех («На грех я его увидала!»), ее преследует чувство тревоги и страха. Героиня комедии испытывает ощущения,

какие возникают у человека, встречающегося с нечистой силой. Прельщающая красота ее избранника, как и его неискренность, лживость – признаки, которые, согласно распространенным христианским представлениям, обычно атрибутируются Дьяволу. В этом плане показателен диалог Дуни и Бородкина из четвертого явления второго действия: при всей своей психологической и бытовой конкретике, которая у Островского всегда на первом плане (речь идет о русском дворянине), он содержит смыслы, вызывающие ассоциации с inferнальным существом:

Авдотья Максимовна (*оглядывается кругом, тихо*). Да ты, Ваня, не сердись! Я тебе все расскажу, ты сам рассудишь ... как увидела я этакого красавца, так у меня сердце и упало; ну думаю, быть беде. А он, как нарочно, такой ласковый, такие речи говорит.

Бородкин. Знаем мы эти речи-то. Оне хороши, пока вы их слушаете ... у них речи ученые – говорят одно, а думают другое» (1, с. 300).

Наконец, о связи героя с inferнальным сигнализирует и его достаточно неожиданное появление в Черемухине, и звучащий в его речи мотив кривого пути («уж пуцусь на счастье, куда кривая не вынесет»), и его чертыхание, как бы указывающее на близкие отношения с нечистым (из всех персонажей комедии слово «черт» звучит только в его устах).

Итак, у Островского были все основания назвать своего героя Лихаревым, поскольку те значения, которые имеют слова «лихарь» и «лихой» в русском языке и культуре, имеют несомненные соответствия в тексте его комедии. Однако он предпочел другой вариант: в окончательном тексте действует Виктор Аркадьич Вихорев. Ответить на вопрос, почему так произошло, мог бы, разумеется, только сам Островский. Однако некоторые предположения возможны. Прежде всего, нужно заметить, что фамилия Вихорев семантически близка прежней тем, что также содержит inferнальные смыслы: в народной славянской культуре вихрь традиционно осмысливается как злое, враждебное

человеку начало, связанное с нечистой силой¹¹. Соотносимыми с «лихим» и «лихарем» оказываются и зафиксированные В.И. Далем значения слов «вихрь», «вихрить»: вихрь – столбовой ветер, ветроворот, внезапный и сильный круговой ветер, а вихрить, вихорить – кружить, крутить, вертеть, тревожить¹²

Вместе с тем в глаголе «вихорничать», также переключаясь с новонайденной фамилией и означающем «вертопрашничать, быть ветреным, непостоянным, легкомысленным»¹³, отчетливее, чем в словах «лихой» и «лихарь», присутствуют смыслы, характеризующие героя в реально – психологическом плане, которому Островский обычно отдавал предпочтение перед ирреально-метафизическим, присутствующим в его творчестве как дополнительный ассоциативный ответ. Несомненно также, что фамилия Вихорев возникла у автора комедии в сопряжении с именем и отчеством персонажа, свидетельство чему – очевидные звуковые переключки между ними: *Виктор Аркадьич Вихорев*. Вместе с тем имя и отчество героя – Виктор Аркадьич – (ср.: Виктор – «победитель», а топоним «Аркадия», с которым связано отчество, начиная с античной культуры, есть условное обозначение счастливой жизни), объединяясь с фамилией, вносящей очевидный диссонанс в заданную ими идилличность, усиливали сюжетную непредсказуемость и семантическую многоплановость пьесы. Вероятно, эта счастливо найденная звуковая инструментовка и тонкие смысловые оттенки и поставили точку в поиске имени одного из главных героев.

Примечания

¹ Олеша Ю. Зависть; Три толстяка; Ни дня без строчки. М.: Художественная литература, 1989. С. 406.

² РО РГБ. Ф. 216. Картон 3239. Л. 2 об.

³ Там же. Л. 6.

⁴ *Кашин Н.П.* «Не в свои сани не садись» // Кашин Н.П. Этюды об А.Н. Островском. М.: Типолитография Т-ва «И.Н. Кушнеров и К», 1912. Т. 2: К истории текста произведений А.Н. Островского. С. 135.

⁵ Подробнее см.: *Капустин Н.В.* Из текстологических наблюдений над черновым автографом комедии А.Н. Островского «Не в свои сани не садись» // А.Н. Островский: материалы и исследования: Сб. науч. тр. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2013. Вып. 4. Рукопись чернового автографа комедии хранится в Рукописном отделе Российской государственной библиотеки: РО РГБ. Ф. 216. Картон 3098. Ед. хр. 1.

⁶ *Кашин Н.П.* «Не в свои сани не садись». С. 137.

⁷ *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. 11. С. 46. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи в круглых скобках с указанием тома и страницы.

⁸ *Буслаев Ф.И.* Древнерусская борода // Буслаев Ф.И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб.: Лига Плюс, 2001. С. 320.

⁹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.: Диамант, 2002. Т. 2. С. 257.

¹⁰ Там же. С. 257.

¹¹ *Левкиевская Е.* Вихрь // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 92.

¹² *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 209.

¹³ Там же.

Л.В. ЧЕРНЕЦ

**Тип «делового
человека» в пьесах
А.Н. Островского**

Одна из задач, встающая при изучении наследия Островского (как и других писателей, чей творческий путь был долгим и плодоносным), – *типология* изображенных им лиц, выявление *похожих*, хотя и не одинаковых персонажей. Между «Семейной картиной» (1847) и «Не от мира сего» (1885), то есть между первой и последней пьесами драматурга, прошло без малого сорок лет.

© Л.В. Чернец, 2015

Как отразилось движение исторического времени в зеркале созданных художником типов?

Существует устойчивое мнение, что Островский, великолепно изобразивший дореформенные типы, не показал столь же ярко и всесторонне пореформенные, поскольку они только начали зарождаться. Это мнение неоднократно высказывал Гончаров, понимавший под типами «нечто очень коренное – долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений», зарождающиеся же типы писатель сравнивал с «молодыми месяцами»¹.

Однако Достоевский, напротив, очень ценил изображение зарождающихся типов: «только гениальный писатель или очень уж сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно*»². А Тургенев в «Предисловии к романам» (1880) подчеркнул, что во всех них (от «Рудина» до «Нови») стремился «добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет “the body and pressure of time” [“самый образ и давление времени”], и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом ... наблюдений»³.

Перифразируя Тургенева, можно сказать, что предметом наблюдений Островского в ранний период его творчества была по преимуществу мало и медленно изменявшаяся физиономия русских купцов, мелких чиновников, живущих по старине помещиков. Однако пьесы драматурга в целом и в особенности 1870–80-х годов дают все основания видеть в нем изобразителя «молодых месяцев». Еще в «Бешеных деньгах» (1870) в главном герое, Василькове, возбудившем в критике бурные споры, представлен тип «делового человека» новой формации; резонер этой пьесы, Телятев, намечает антитезу, развитую потом в «Последней жертве», – антитезу «умных» и «бешеных» денег. «Деловые люди» прочно входят в художественный мир Островского, именно им – например, Беркутову («Волки и овцы») или Великату («Таланты и поклонники») – принадлежит важнейшая роль в развитии и развязке сюжетного конфликта.

«Поздний» Островский вводил в литературу и другие современные типы, что замечали чуткие читатели: Глумов, обретший вторую жизнь под пером Щедрина; тип «студента» (в «Талантах и поклонниках»), за который скульптор М.О. Микешин благодарил драматурга⁴. Но особенно часто в 1870–1880-е годы Островский изображал «деловых людей», прослеживая развитие данного типа и представляя его разные грани.

Островский ценил в литературе отражение смены героев и антигероев времени. Он писал Н.Я. Соловьеву (соавтору «Дикарки») 11 окт. 1879 года: «Каждое время имеет свои идеалы, и обязанность каждого честного писателя (во имя вечной правды) разрушать идеалы прошедшего, когда они отжили, опошлись и сделались фальшивыми. Так на моей памяти отжили идеалы Байрона и наши Печорины, теперь отживают идеалы 40-х годов, эстетические дармоеды вроде Ашметьева, которые эгоистически пользуются неразумием шальных девок вроде Дикарки, накоротке поэтизируют их, потом бросают и губят. Идея эта есть залог прочного литературного успеха нашей пьесы и, как смелое нападение на тип, еще сильный и авторитетный, в высшей степени благородна» (11: 62)⁵. Пеняя Ф.А. Бурдину, не оценившему лица Кнурова в «Бесприданнице», Островский не без удовольствия сообщает ему (3 ноября 1878), что в Малом театре И.В. Самарин, исполняющий эту роль, «горячо благодарил» автора за «возможность представить живой, современный тип» (11: 619).

В современном литературоведении в понимании «типа» персонажа нет единства. Можно проследить по крайней мере четыре значения этого слова. Во-первых, это использование слов *тип* и *характер* (с опорой на этимологию: греч. *charakter* – «чеканщик», *typos* – «удар, оттиск») как синонимов, указывающих на воплощение общего в индивидуальном; оба они вошли в русский язык в XVIII века⁶. Во-вторых, противопоставление типа характеру или личности. Тип понимается как «как нечто менее индивидуальное»⁷, чем характер, это статичный набор черт психики

и поведения персонажа, подобный театральным амплуа; историки литературы часто называют *типами* ранние, еще схематичные образы человека. Наиболее распространена третья точка зрения: тип – «высшая форма характера, большое художественное обобщение»⁸; понятия *тип* и *типичность* «подчеркивают большую степень обобщенности, концентрированности того или иного качества в человеке или персонаже»⁹. При таком подходе понятия *тип* и *характер* приобретают аксиологическое значение: *характер* оказывается заведомо ниже *типа*, или *типического характера*, он как бы недотягивает до типа.

Наиболее продуктивным и соответствующим традиции словоупотребления в литературной критике и эстетике XIX века представляется понимание *типа* как общих черт, или доминанты индивидуализированных характеров ряда персонажей. Как справедливо утверждал в 1875 году критик В.В. Чуйко в споре с Н.В. Шелгуновым и А.М. Скабичевским, упрекавшими Островского в воспроизведении типов, но не индивидуальных характеров, «тип и характер – понятия не противоположные, а разные», они «могут встречаться в одном лице»¹⁰. Используя современную структуралистскую терминологию, можно считать тип *инвариантом*, узнаваемым в разных персонажах – его вариациях, но «в чистом виде» нигде не представленным¹¹. При изучении типов необходимо обратиться к *ряду персонажей*.

Доминанта характеров, позволяющая их группировать, обычно отражена в *номинации* типа, которая закрепляется в литературном процессе, нередко переходя в публицистику и даже в повседневное общение. В зеркале метких номинаций, принадлежащих писателям или критикам, отражается движущаяся панорама типов персонажей: «мечтатель» и «подпольный человек» (Достоевский), «нигилист» и «опростелый» (Тургенев), «новые люди» и «разумные эгоисты» (Чернышевский), «кисейная девушка» (Н.Г. Помяловский, Д.И. Писарев, Д.Н. Мамин-Сибиряк), «ни пава ни ворона» (А.О. Новодворский), «помпадуры и помпадурши» и «господа ташкентцы» (Щедрин), «кающийся дворянин»

(Н.К. Михайловский), «хмурые люди» и «человек в футляре» (Чехов) и др.¹² Стали номинациями типов и собственные имена некоторых литературных героев, получившие *нарицательное* значение, например у Островского – Глузов, Бальзаминов, Катерина.

Критик Е.Н. Эдельсон, современник и друг А.Н. Островского, писал в 1864 году: «Повинуясь художественным требованиям своей природы, Островский мыслит, если можно так выразиться, типами»¹³. Через сопоставление типов яснее раскрываются их отличительные черты: «деловой человек» в пьесах 1850–1860-х годов составляет контраст «самодуру»; под пером «позднего» Островского рождается новый тип «делового человека», при этом общая номинация подчеркивает преемственность «молодого месяца» по отношению к старому типу; «деловые люди» новой формации презирают «красавцев-мужчин» и их «бешеные деньги».

Из типов, созданных Островским, наиболее известен «самодур», понимаемый часто, вслед за автором «Темного царства», слишком широко: как представитель партии «старших», «богатых» и «своевольных»¹⁴. «Самодуры» в трактовке Добролюбова – это любые деспоты, если они «старшие» и «богатые», что расходится с толкованием слова в пьесе «В чужом пиру похмелье» (по словам Аграфены Кондратьевны, самодуру «хоть кол на голове теши, а он все свое»), а также со значением, зафиксированным лексикографами¹⁵. Далеко не любой деспот – «самодур», если применять это слово в его народном значении. Трудно, например, найти «дурь» и даже своеволие в рассудительных Русакове или Вышневецком: ведь они руководствуются обычаями, принятыми в их среде, своевольны скорее Дуня и Жадов. Даже деспотичная Кабаниха следует традициям – традициям «Домостроя». Очевидно, первую «партию» персонажей, выделенную Добролюбовым в пьесах Островского, составляют *разные* типы.

И не менее часто, чем «самодуры», в пьесах Островского 1850-60-х годов появляются «деловые люди», неприимчивые и успешные. Противопоставление этих типов

положено в основу сюжетного конфликта уже в комедии «Свои люди – сочтемся!», где Подхалюзин тщательно обдумывает каждый свой шаг и добивается своей цели. Но номинации типа в этой пьесе еще нет (как нет и слова «самодур»), хотя антитеза «дури» и «ума» уже стилистически намечена. Большов, поощряя Подхалюзина к сватовству, хвалит его: «Был бы *ум* в голове, а тебе *ума-то* не занимать стать, этим добром Бог наградил» (1: 123; здесь и далее в цитатах из пьес курсив наш. – Л.Ч.). Поначалу «ум» героя проявляется в умелом, ловком обчете, обмане покупателей; Большов не раз замечал, что его приказчик «н руку нечист» (1: 147). Таящиеся в нем талант к «маскараду» и сообразительность (как и нравственная неразборчивость) в полной мере раскрываются в афере с банкротством и «деле» сватовства, в обмане свахи и стряпчего. В финале пьесы (в первой ее редакции) он победитель.

Номинация «деловой человек» появляется в пьесе «Бедная невеста» (1852): так многократно называет себя коллежский секретарь Максим Дорофеич Беневоленский, за которого в последнем акте выходит Марья Андреевна, похоронив свои мечты о романтической любви. В речи Беневоленского эта автономинация встречается 6 раз, из них 4 – в эпизоде смотрин невесты (д. 3, явл. 11 – 14), в комическом контексте. Беневоленский оправдывает свою склонность к пьянству тем, что она «для мужчины даже составляет иногда необходимую потребность. Особенно, если *деловой человек*: должен же он иметь какое-нибудь развлечение»; свое неумение играть ни на одном музыкальном инструменте он оправдывает, напротив, занятостью: «да *деловому человеку* это и не нужно. Играл прежде на гитаре, да и то бросил – некогда, совершенно некогда» (1: 225 – 226). В конце визита к Незабудкиным Беневоленский признается Добротворскому: «Я *деловой человек*, ты меня знаешь, я пустяками заниматься не охотник; но я тебе говорю: я влюблен»; прощаясь с хозяйкой, извиняется: «Извините меня, Анна Петровна, мне пора, у меня *дела* много: я ведь *человек деловой*. Позвольте мне выпить рюмку вина и

проститься с вами» (1: 229). А далее Беневоленский пишет письмо матери Марьи Андреевны, где предлагает «руку и сердце» бесприданнице и тут же добавляет, что будет ходатаем по судебному делу Незабудкиных только в случае ее согласия на брак с ним: «Я человек деловой, и мне терять время понапрасну на чужие хлопоты нельзя» (1: 250).

Между Подхалюзиным и Беневоленским, конечно, есть различия: первый умнее и гораздо искуснее в обхождении с разными людьми, он знает, как угодить невесте и что говорить в разных ситуациях. Но это вариации одного типа: оба, что называется, вышли из грязи в князи благодаря собственным усилиям и деловитости. «Нужда ум родит, ум родит деньгу, а с умом да с деньгами все можно сделать!» (1: 275) – данная сентенция Беневоленского под стать мыслям Подхалюзина. «Ум» обоих – умение приобрести, сплутовать, разбогатеть; торговым хитростям Подхалюзина составляют параллель «грешки» по службе, «не купленные» вещи Беневоленского.

Номинация «деловой человек» (синоним: «делец») применительно ко многим персонажам двусмысленна. С одной стороны, от «дельца» требуется – и в купечестве, и среди чиновников – знание «дела». В «Шутниках» (1864) отставной чиновник Оброшенов с ностальгией вспоминает прошлое: «Делового народу, ученого тогда меньше было, наш брат, горемыка-подъячий, был в ходу, деньги так и огребали» (2: 493). С другой стороны, это добытчик, умеющий из любого «дела» извлекать выгоду для себя. В пьесе «Старый друг лучше новых двух» (1860) титулярный советник Васютин – «человек деловой-с, всякому нужный», как считает купец Густомесов (2: 290). Хотя Васютин с трудом в детстве одолел грамоту, он прекрасно освоил тонкости обхождения с просителями и, по словам его лакея Ореста, «как сыр в масле катается»; под стать хозяину и сам Орест, имеющий свой доход: ведь в его власти «допустить к барину и не допустить» (2: 285). В пьесах, где действие происходит в прошлом («лет тридцать назад»), второй смысл слова «деловой» важнее, чем первый: искусство брать взятки важнее

знания законов. Градоначальник Градобоев («Горячее сердце», 1869) открыто заявляет: «я завел, чтобы мне от каждого *дела* шерстинка была» (3: 11). В «Пучине» Глафира жалеет, что вышла за Кисельникова: «Известно, глупа была. Тятенька-то думал, что ты – *деловой*, что ты – себе на прожитие достанешь» (2: 602). В «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872) старик Крутицкий вспоминает свою давнюю службу в суде: «Все брали, торговля была, не суд, а торговля», он же с ехидством и одновременно завистью говорит о Петровиче, пишущем поддельные «пачпорта» и торгующем ими по ночам: «Хороший человек Петрович, *дельный*» (3: 398, 432).

«Деловой человек» *пореформенного* времени сильно отличается от старых «дельцов», чье плутовство драматург ярко живописует. Открывает новый раздел галереи «деловых людей» портрет Саввы Геннадича Василькова («Бешеные деньги», 1870). Представляя своему читателю (зрителю) новый тип, Островский сохраняет старую номинацию – «деловой человек». Уже в первом действии так называет себя сам герой: «Стыдно *деловому человеку* увлекаться; но, что делать, я в любви еще юноша» (3: 169). В финале пьесы номинация повторяется. Телятев, развивая антитезу «умных» и «бешеных» денег, обладателями первых считает «деловых людей»: «Теперь и *деньги-то умней* стали, все к *деловым людям* идут, а не к нам. А прежде *деньги глупей* были» (3: 238). Сентенция складывается из слов, входящих в сложившееся давно в пьесах Островского семантическое поле: *ум – дело – деловой человек – деньги*. В этой же сцене Телятев подводит Лидию к окну, указывая на дом, где живет ее муж: «Вот где *деньги*. ... Нынче не тот богат, у кого *денег* много, а тот, кто их *добывать* умеет» (там же). Как видим, «деловой человек» – *добытчик*, как и в ранних пьесах, где деньги добывали благодаря и знанию «дела», и посредством плутовства, обмана. Новые же «деловые люди», как утверждает Телятев, продолжая свою тираду, – не плуты: «Деньги, нажитые *трудо*м, – деньги

умные» (там же). Последний раз в пьесе номинацию использует Лидия, обращаясь в своем риторическом монологе к подобным себе: «Эфирные существа, бросьте мечты о несбыточном счастье, бросьте думать о тех, которые изящно проматывают, и выходите за тех, которые *грубо наживают* и называют себя *деловыми людьми*» (З: 247).

По сравнению с циничными прожигателями жизни (впоследствии Островский окрестит их «красавцами-мужчинами») Телятевым, Глумовым и «князьенькой» Кучумовым Васильков может на первый взгляд показаться романтиком. В споре с Глумовым он защищает нынешнее время и осуждает плутовство: «В практический век честным быть не только лучше, но и выгоднее. Вы, кажется, не совсем верно понимаете практический век и плутовство считаете выгодною спекуляцией. Напротив, в века фантазии и возвышенных чувств плутовство имеет более простора и легче маскируется» (З: 173). В унисон этому дифирамбу честности звучит гневная отповедь теще, которая просит зятя, если тот получит «хорошее место и богатую опеку», «не церемониться» и «пользоваться везде, где только можно»: «Да подите ж прочь с вашими советами! Никакая нужда, никакая красавица меня вором не сделают» (З: 215).

В этих и других громких фразах (напоминающих обличительные монологи Жадова из пьесы «Доходное место») диссонансом звучит слово «выгода». Нынешнее время нравится Василькову именно тем, что теперь «разбогатеть очень возможно» (З: 168); его слуга Василий сообщает Глумову, что барин ежедневно ездит на заседания, куда «съезжаются все люди богатые», говорят же там о делах, «как все чтоб лучше, чтоб им денег больше» (З: 209). За короткий период, изображенный в пьесе, Васильков становится, по словам Телятева, «так богат, что подумаешь – так голова закружится» (З: 238).

Но, в отличие от способов приобретательства, используемых Подхалюзиним, Добротворским, Вышневым и другими «деловыми людьми» ранних пьес, путь Василькова к его огромному богатству остается «за сценой» произведения.

Известно, что он, небогатый дворянин из Поволжья, много учился, потом, как кратко сообщает Телятев, «поехал за границу, посмотрел, как ведут железные дороги, вернулся в Россию и снял у подрядчика небольшой участок». После третьего удачного подряда сказал своему Василию: «ближе миллиона не помирюсь» (3: 239).

«Бешеные деньги» опубликованы в «Отечественных записках» (1872. №2), где регулярно печатались Щедрин, Некрасов, Г. Успенский, Ф. Решетников и др. Читатели этого журнала хорошо знали, как в России распределяются подряды и строят железные дороги, и могли самостоятельно заполнить пробелы в сюжете пьесы.

О том, что «деловой человек» наживает свои миллионы достаточно «грубо», можно судить и по аналогии с поведением героя в представленной «на сцене» истории любви. Романтический флер, влюбленность в Лидию с самого начала совмещаются в его сознании с прагматичными планами о «выгоде» иметь такую жену. «У меня особого рода *дела*, и мне именно нужно такую жену, блестящую и с хорошим тоном» (3: 168), – признается он Телятеву, которого почти не знает. А последняя сцена комедии есть, в сущности, заключение сделки между супругами. Лидия соглашается на условия Василькова и отвечает ему тоже по-деловому: «Я принимаю ваше предложение, потому что нахожу его *выгодным*» (3: 248). (Конечно, героиня, которая признает только один порок – бедность, аморальна, но не о ней сейчас речь.) Выразителен лейтмотив образа: Васильков, хотя и платит дважды за Лидию ее долги и щедро угощает приятелей, познакомивших его с красавицей, любой, даже мелочный свой расход записывает в книжку. Как заклинание, он произносит: «Я из *бюджета* не выйду» (3: 248).

Сопоставляя в 1875 году Василькова и подобных ему с «самодурами» из ранних пьес драматурга, А.М. Скабичевский подчеркнул убывание «человечности» в новом типе, сформировавшемся в условиях бурно развивающегося капитализма. Было бы поучительно, по мнению критика, если бы Островский написал «ряд комедий, в которых свел

бы Васильковых с Титами Титычами и показал бы нам, какими, с одной стороны, жалкими тряпицами представляются перед Васильковыми Титы Титычи при всей своей мнимой грозности и, с другой стороны, – при всем их невежестве и при всей пьяной необузданности, сколько сохраняется еще в них человеческих сторон, которых вы тщетно будете отыскивать в Васильковых, как бы ни казались просвещенно-гуманными последние с первого взгляда»¹⁶.

С развязкой «Бешеных людей», где укрощенная Лидия, принимающая условия своего богатого мужа, вздыхает: «Ох, уж мне этот бюджет!» (3: 247), контрастирует «похмелье» Тита Титыча, пораженного бескорыстием и благородством Ивана Ксенофонтыча: «Тит Титыч (*один; сидит довольно долго молча, потом ударяет кулаком по столу*): Деньги и все это – тлен, металл звенящий! Помрем – все останется. Так тому и быть. Мое слово – закон» (2: 37–38). И он велит сыну вместе с матерью ехать к учителю – «человеку хорошему», просить, чтобы тот отдал дочь за Андрея. Конечно, это тоже проявление «самодурства», но оно – доброе. Однако в пьесе «Тяжелые дни» все возвращается на круги своя.

Колоритные образы новых «деловых людей» Островский создает во многих пьесах 1870 – 80 годов: Беркутов («Волки и овцы», 1875), Гневышов («Богатые невесты»), Фрол Федулыч Прибытков («Последняя жертва», 1878), Кнуров и Вожеватов («Бесприданница», 1879), Стыров и Кобелев («Невольницы», 1881), Великатов («Таланты и поклонники», 1882) и др. Каждый из них – особый, интересный характер, но все они – властные хозяева жизни, чувствующие себя в ней уверенно и спокойно. Если это купцы, то, по выражению Барабошева («Правда – хорошо, а счастье лучше», 1877), они не «старого пошибу, суздальского письма», но «полированные негоцианты» (4: 271). Они образованны, учтивы, многие говорят по-французски. В отличие от Беневоленского и его компании, застрявших в трактире по дороге в театр («люди молодые, про театр-то и позабыли» – 1: 226), новые «деловые люди» интересуются искусством. Васильков, рисуя перед Лидией ее

будущее (после года работы «экономкой»), обещает свезти ее в Петербург: «Патти послушаем, тысячу рублей за ложу не пожалею» (3: 245). Прибытков, посетив после долгого перерыва Юлию Тугину, предлагает ей абонемент в оперу. При этом он сожалеет, что «Патти не приедет-с», но хвалит актера Росси: «Хороший актер. Оно довольно для нас непонятно-с, а интересно-с посмотреть-с» (4: 337). (Словоерсы в речи героя – «родимые пятна» прошлого). В гостиной Прибыткова – «на стенах картины в массивных рамах» (4: 342), и это не копии, а оригиналы.

Дела новых коммерсантов по своему масштабу несоизмеримы с теми, на которых грели руку «дельцы» в ранних пьесах драматурга. «У нас дела не за одной Москвой-рекой, а и за Рейном, и за Темзой», – гордо говорит Лавр Мироныч, племянник Флора Федулыча Прибыткова (4: 346). Для Кнурова, приглашающего Ларису ехать с ним «в Париж на выставку» и обещающего ей громадное содержание, «невозможного мало» (5:78). Великатов, «владелец отлично устроенных имений и заводов», покупает бенефис у Негиной, а потом, *деликатно* предлагая ей то же самое, что и *грубый* князь Дулебов, соблазняет ее ролями в театре, который «совершенно зависит» от него (5: 211, 264).

По ходу сюжета пьес новые «деловые люди» (или люди «практического ума», как представлен в списке лиц Великатов) *тратят* деньги, причем немалые, чтобы своей щедростью поразить и покорить своих избранниц; успеху их ухаживаний способствуют также внешний лоск, деликатные манеры – словом, «практический ум». В сущности же, и Сашу Негину, и Юлию Тугину, и Евлалию, и Ларису *покупают*, и зловеще звучит в финале «Бесприданницы» найденное Карандышевым для Ларисы слово «вещь». Как нажили и продолжают наживать свое богатство эти «деловые люди», «на сцене» произведений не показано сколько-нибудь конкретно, их прошлое освещается крайне скупо. Способы добывания «умных» (а не бешеных) денег остаются в тени, о них можно судить лишь опосредованно, проводя параллели с поведением героев в любовной интриге.

Хотя в личных отношениях «полированные негоцианты» проявляют искренние чувства, все же важнейшим средством достижения цели являются деньги.

Образы «деловых людей» в поздних пьесах Островского далеки от шаржа, драматург не прибегает к приемам сатирической гиперболизации, герои не похожи на щедринских Колупаевых и Разуваевых. Это во многом объясняет широкий диапазон интерпретаций (в том числе сценических, актерских) характеров и типа в целом.

Примечания

¹ Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М., 1955. С. 460.

² Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1873 // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 89.

³ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 9. М., 1982. С. 390.

⁴ Неизданные письма к А.Н. Островскому. М.; Л., 1932. С. 246.

⁵ Цитаты из текстов Островского приводятся по изданию: Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1973–1980. В скобках указываются том и страница.

⁶ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 60, 223.

⁷ Тамарченко Н.Д. Тип // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 286.

⁸ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1971. С. 68.

⁹ Эсалнек А.Я. Теория литературы. М., 2010. С. 67.

¹⁰ Чуйко В.В. (псевдоним Х.У. Z.). По поводу критики об Островском // Денисюк Н.Ф. (сост.). Критическая литература к произведениям А.Н. Островского. Вып. 1–4. М., 1906–1907. Вып. 4. С. 280.

¹¹ О разграничении понятий и терминов *тип* и *характер* см. подробнее: Чернец Л.В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М., 2011. С. 22–35.

¹² Из работ последних лет о типах персонажей (на материале русской литературы второй половины XIX в.) и их номинациях

см.: *Володина Н.В.* Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М., 2010; *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010; *Чернец Л.В.* Человек в футляре: литературный тип и его вариации // *Русская словесность.* 2013. С. 24–31 и др.

¹³ См.: *Денисюк Н.Ф.* (сост.) *Критическая литература к произведениям А.Н. Островского.* Вып. 1–4. М., 1906–1907. Вып. 2. С. 179.

¹⁴ *Добролюбов Н.А.* *Собрание сочинений:* В 3 т. Т.2. М., 1987. С. 330.

¹⁵ См.: *Тотубалин Н.И.* К истории слов «самодур» и «самодурство» // *Ученые записки Ленинградского университета. Серия филологические науки.* Л., 1955. Вып. 25. № 200.

¹⁶ *Скабичевский А.М.* Особенности русской комедии // *Отечественные записки.* Пб., 1875. № 2. С. 248 («Современное обозрение»).

А.В. СУВОРОВА

**Интрига в поздних
пьесах А.Н. Островского**

В современном литературоведении нет единства мнений в определении одного из ключевых терминов драматургии – термина «интрига» (от лат. *intricare* – запутывать). Между тем частотность употребления этого слова очень высока и с ним связано много устойчивых коннотаций. В лингвистических и литературоведческих словарях наблюдается большая разноголосица в определении интриги. Опорными для исследователей понятиями являются «расположение случаев действия», «завязка», «основная ситуация драмы», «цепь событий», «сложное и напряженное сплетение действий» и др. Ясно одно: интрига понимается как разнovidность сюжета или действия, причем действия напряженного.

В особенности напряженное действие характерно для драмы, где события протекают в ограниченном и

сравнительно легко обозримом времени и пространстве. Как писал С. Кржижановский, «театр – с точки зрения длительностей – *это искусство* давать факты со скоростью мыслей»¹.

С опорой на некоторых исследователей (в частности, на Н.И. Ищук-Фадееву) я предлагаю следующее определение интриги: *это действие, сознательно направленное в определенную сторону каким-то персонажем (или группой персонажей), которого можно назвать обобщенно интриганом, преследующим свои цели с помощью обмана, хитрости, уловок. Иначе говоря, интриган стремится осуществить свой план, не посвящая в него противную сторону, и добывается (или не добывается) успеха.*

По-видимому, следует различать ш и р о к о е понимание интриги как напряженного действия с перипетиями и узнаваниями, с конфликтами и у з к о е – интриги, которую ведет интриган (можно вспомнить П.Д. Боборыкина, писавшего об интриге «в тесном смысле слова», где «есть какой-нибудь подкоп для достижения цели, обдуманный самостоятельно одним главным действующим лицом»²).

Со времен античности в драматургии обнаруживаются две тенденции: *напряжение* в драматическом действии может быть создано с помощью *интриги* и *без нее*. Так, при создании комедий «в бой» вступали две противоположные силы: *случай* или *воля героя*, проявляющаяся в ведении интриги. Именно *случай* сталкивает действующих лиц комедии «Два Менехма» Плавта. Всех персонажей ввело в заблуждение сходство братьев-близнецов, в результате чего возникла комическая путаница (как и в переделке этой пьесы Шекспиром в «Комедии ошибок»). В другом случае, например, в «Формионе» Теренция, путаница – это результат продуманного плана одного из персонажей, интригана, по имени которого названа пьеса. По мотивам этой паллиаты Мольер создал комедию «Плутни Скапена» с виртуозным построением интриги.

Интрига – это одно из самых распространенных изображений человеческого поведения в литературном

сюжете, чья история насчитывает тысячелетия. По замечанию Г.К. Косикова, подлинный, исходный предмет сюжетосложения на самом деле существует *вне* литературы, *до* и *независимо* от нее³. Есть своя логика в развитии сюжета, которая стала достаточно автономным предметом изучения на материале *архаичных жанров*, где поступки персонажей еще не мотивированы их характерами. Но интриган в новой литературе выступает одновременно и как *действующее лицо* (или *актор*, если использовать термин французских структуралистов), и как *характер*. Следует разграничивать эти два подхода к персонажу, два «измерения» сюжета – «логическое» и «семантическое». В первом случае интриган понимается не как определенный характер, но как *действующее лицо*, выполняющее определенные сюжетные функции. В трактовке действующего лица как «исполнителя» определенного «круга действий» я опираюсь на «Морфологию сказки» В.Я. Проппа⁴, к которой восходят различные концепции повествовательной (сюжетной) грамматики (А.-Ж. Греймас, Кл. Бремон и др.⁵)

Творчество А.Н. Островского укоренено в традиции и представляет богатейший материал для исследования. Островский великолепно знал западноевропейскую и русскую классику, профессионально переводил У. Шекспира, П. Кальдерона, П. Джакометти, И. Франки.

Создание интриги никогда не было основной целью драматурга, главным для него всегда оставались характеры. Тем не менее, он прибегал к интриге часто, и «постройка» его пьес постоянно совершенствовалась. В позднем периоде творчества композиция пьес Островского усложнялась, а вместе с нею росло и мастерство интриги, укрупнялись характеры интриганов. Так, на смену патриархальному купечеству, пьющему чай и торгующему в лавках гнилой материей по завышенной цене, пришли образованные коммерсанты, владеющие большим капиталом, играющие уже «по-крупному». В поздних пьесах Островского купец уже «не мельчит» в интригах – это уже крупный делец, знающий, как, где и на чем можно заработать. Он бережет

свой капитал и всячески его приумножает: от купеческого самодурства не остается и следа – на смену приходят галантные манеры, английская сдержанность и европейская образованность.

Сам драматург в письме к И.С. Тургеневу от 14 июня 1874 года с некоторым сожалением писал, что не уделял должного внимания «постройке» своих пьес. «Напечатать “Грозу” в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену – над этим можно задуматься. Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью. С французской точки зрения, постройка “Грозы” безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал “Грозу”, я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме», – признавался Островский⁶.

Интрига в пьесах Островского может присутствовать в *главной и второстепенной (побочной)* сюжетной линиях (в «Своих людях» интрига Подхалюзина – главная, Рислоложенского – второстепенная. Она может быть только в *главной линии* (например, в «Шутниках» интрига франтов против Оброшенова) или только во *второстепенной* («В чужом пиру похмелье» – это интрига вдовы Аграфены Платоновны против купца-самодура Тита Титыча Брускова). Также у драматурга есть пьесы с несколькими *главными интригами* («На бойком месте» – интрига трактирщика Бессудного и его жены Евгении) и с несколькими *второстепенными* (интрига приказчика Наркиса в пьесе «Горячее сердце», а также интрига, направленная против него).

Интрига в творчестве драматурга может сопровождаться *контринтригой* – ответным действием персонажа (группы персонажей). Контринтриганы преследуют различные цели: в основном – это личные интересы, но в некоторых случаях – бескорыстная помощь другим, а также месть. Если в ранних пьесах драматурга контринтрига носит скорее случайный характер, то в более поздних пьесах она

продумывается основательно, играет важную сюжетообразующую роль. Так, в комедии «Волки и овцы» интригу Мурзавецкой «бьет» контринтрига Беркутова. Та ловкость и проворство, с которыми Беркутов устраивает свои дела (одновременно расстраивая мошеннические планы Мурзавецкой и ее приспешников), мастерство его контригры сопоставимы по уровню с интригой героев знаменитого автора «хорошо сделанных пьес» Э. Скриба.

Способы ведения интриги, к которым прибегают герои Островского, чтобы достичь своих целей, многочисленны. Перечислю некоторые из них. Не столь заметный, но эффективный способ ведения интриги – распустить *ложные слухи*. Этим средством виртуозно пользуется Егор Глумов в «Бешеных деньгах», пустив слух о якобы имеющихся у Василькова, воздыхателя Лидии Чебоксаровой, золотых приисках. Другим действенным средством интригана является *оговор*. В пьесе «На бойком месте» жена трактирщика Евгения оговаривает сестру своего мужа Аннушку перед ее возлюбленным, помещиком Миловидовым, чернит ее. И делает это настолько ловко, что долгое время ни Аннушка, ни Миловидов не догадываются о кознях Евгении. Верным средством интриганов в пьесах Островского является *подкуп*. В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» интрига Егора Глумова держится на подкупах: он платит деньги людям Мамаева, чтобы они привели его смотреть квартиру Глумова; он подкупает приживалок, «блаженную» Манефу, чтобы все они видели его в своих вещих снах и прочили его в женихи богатой невесте Машеньке Турусиной. Одно из самых частых средств ведения интриги в пьесах Островского – составление *фальшивого документа (векселя, письма)*. Вукол Чугунов составляет на покойного Купавина фальшивые векселя, по которым его вдова обязуется заплатить Мурзавецкой тридцать тысяч. *Подложное письмо* пишет Горецкий по наущению Чугунова – из письма следует, что Купавин обещал тысячу рублей Мурзавецкой на благотворительность. *Подброшенные улики (обычно вещи)* – еще одно средство интригана.

В «Последней жертве» Глафира Фирсовна специально подкладывает приглашение на свадьбу Ирины Прибытковой и Вадима Дульчина в картон, где лежит подвенечная вуаль Юлии: ей мало развести Юлию и Вадима, для нее важно увидеть, как Юлия будет «руками разводы разводить да приговоры приговаривать». Излюбленный прием западноевропейской драматургии – *розыгрыш* – также часто встречается у русского драматурга. Так, искатели богатых невест – Вадим Дульчин и Аполлон Окоемов – разыгрывают перед своими жертвами настоящие страсти со слезами, клятвами и заверениями, ловко манипулируя своими возлюбленными и добиваясь своей цели.

Важнейший прием для достижения цели – искусное ведение речи в *диалоге*: часто сила слова, речевой «поединок» и правильно выбранная *речевая маска* обеспечивают интригану успех. К примеру, Василий Беркутов как талантливый и крупный интриган использует разнообразные речевые маски: в случае с Горецким Беркутов – настоящий делец, с Купавиной он нарочито небрежен и надменен, с Мурзавецкой – подчеркнуто почтителен и сердечен. Лексика любого из персонажей пьес Островского – настоящий подарок актерам, а в случае исполнения им роли интригана ведение диалога превращается в настоящее искусство, в «спектакль» в спектакле.

Интриганы в пьесах Островского преследуют различные цели, *д о б и в а я с ь* или *н е д о б и в а я с ь* успеха. Условно их можно поделить на две большие группы: *корыстолюбивые* (их большинство) и *бескорыстные*. В свою очередь, в группе корыстолюбивых интриганов выделяются типы, их, по крайней мере, пять. Успех или неуспех интриги коренится в характерах интригующих, поэтому *самодур* (выведенный преимущественно в ранних пьесах), несмотря на склонность к плутовству, оказывается, как правило, *интриганом-неудачником*. Он вспыльчив и эмоционально незащищен (таков, к примеру, Самсон Силыч Большой – из пьесы «Свои люди – сочтемся!»). Руководствоваться в деловых отношениях симпатиями и антипатиями – типичная

черта самодура, которая говорит о его недалёковидности, а следовательно, о скорейшем крахе замыслов:

Б о л ь ш о в (*помолчав*). Скажи, Лазарь, по совести, любишь ты меня? (*Молчание.*) Любишь, что ли? Что ж ты молчишь? (*Молчание.*) Поил, кормил, в люди вывел, кажется⁷.

Самодуру противопоставлен тип *делового* человека. В поздних пьесах (1870–1885) этот тип широко представлен в творчестве Островского. Делец прекрасно умеет выстроить интригу и, как правило, добивается своей цели. Яркий пример – Василий Иванович Беркутов в пьесе «Волки и овцы». Беркутов отличается прекрасной выдержкой, безупречной вежливостью по отношению к своим соперникам (стратегический ход), в своих поступках он полагается только на себя – все эти черты характеризуют его как искусного дельца. И своеобразным итогом всей деятельности Беркутова становится резюмирующее восклицание Вукола Чугунова:

Ч у г у н о в. Нет... Тут не то что Тамерлана, а вот сейчас, перед нашими глазами, и невесту вашу с приданым ... волки съели, да и мы с вашей тетенькой чуть живы остались! (4, с. 207).

Тип *карьериста, торгующего идеологией*, представлен в комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Егор Глумов – почти идеальный, умный интриган, который стремится попасть в beau monde. Он слышет в свете «деловым человеком», серьезным. Каждый новый ход Глумова приносит ему новую удачу, его поведение вводит в заблуждение всех героев комедии: Мамаеву он представляется глупым и одновременно по-собачьи преданным человеком; Крутицкому – услужливым и консервативным; Городулину – в меру дерзким и в меру либеральным; Мамаевой – романтичным и страдающим.

Г л у м о в. Я сумею подделаться и к тузам, и найду себе покровительство, вот вы увидите. Глупо их раздражать, им надо льстить грубо, беспардонно. Вот и весь секрет успеха (3, с. 9).

Однако все его надежды терпят крах. Несложившийся «деловой человек», Глумов в пьесе «Бешеные деньги» становится «*secrétaire intime*» богатой женщины, о которой он говорит:

Г л у м о в . Она страдает одышкой и общим ожирением; ей и здесь-то доктора больше года жизни не дают, а в Париже с переездами на воды и с помощью усовершенствованной медицины она умрет скорее (З, с. 241).

Следует выделить в отдельный тип так называемую «*агентуру*» деловых людей – исполнителей планов своих «руководителей». Это слуги, экономки, управляющие, стряпчие, свахи, бедные родственницы. Их роль часто сводится к слежке и доносам. Так, в комедии «Лес» ключница Улита выслеживает Аксюшу и Буланова, шпионит за Счастливым и доносит Гурмыжской, что ее племянник – актер.

У л и т а . Понимаю, матушка-барыня, понимаю. Пожалуйста ручку! (*Целует руку Гурмыжской.*) Уж как я вас понимаю, так это только одно удивление. Давно уж я за ними, как тень, слоняюсь, шагу без меня не ступят; где они, тут и я.

Г у р м ы ж с к а я (*подумав*). За то я тебя и люблю, что ты догадлива (З, с. 266).

Еще один тип корыстолюбивых интриганов – «*искатель богатых невест*», к которому Островский отнес молодых избалованных дворян, живущих ради все тех же «бешеных денег». В поисках богатой невесты они проводят много времени, свободное же – тратят на игры и прочее веселое и легкомысленное времяпрепровождение. Таков Вадим Дульчин из пьесы «Последняя жертва». Потеряв свою «золотую жилу» (средства Юлии Тугиной), Дульчин быстро оправляется от удара. Выразителен финал комедии:

Г л а ф и р а Ф и р с о в н а . Что, батюшка? Да ты застрелился или нет еще?

Д у л ь ч и н . Нет еще, черт возьми, а надо бы! Да это еще не уйдет от меня. Попробую еще пожить немного. Глафира Фирсовна, у Пивокуровой много денег?

Г л а ф и р а Ф и р с о в н а. Миллион.

Д у л ь ч и н. Сватай мне вдову Пивокурову (4, с. 412).

Тип *женщины-интриганки* в творчестве драматурга представлен настолько ярко, что можно проводить параллели с творчеством Лопе де Вега, где героини с их страстями занимают привилегированное положение. Среди интриганок Островского выделяется коварная Евгения из пьесы «На бойком месте». Отличительная особенность женщин-интриганок – частая *иррациональность интриги*, немотивированность поступков. Эмоции управляют интриганкой Евгенией из комедии «На бойком месте». Она оговаривает сестру своего мужа из зависти: не в нее, Евгению, а в Аннушку влюбился помещик Миловидов, следовательно, Аннушка может даже стать барыней. Она спрашивает Миловидова:

Е в г е н и я. Обмани ту дуру-то; поласкайся к ней!
Будто ты теперь для нее приехал; она опять о себе возмечтает, – мешать-то нам и не будет, – да ты сделай так, чтоб и муж видел (2, с. 568).

Другая категория интриганов – *бескорыстные*. Чтобы перехитрить мошенников и аферистов, такой бескорыстный разоблачитель прибегает к хитростям и интриге, следуя пословице «с волками жить – по-волчьи выть». Яркий пример – няня Филицата в комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше», которая примиряет всех персонажей пьесы и восстанавливает справедливость. Она тайком устраивает молодым влюбленным свидание в саду, прибегая к «волшебному» средству – живому телеграфу:

П о л и к с е н а. Что там у тебя? Покажи, что!

Ф и л и ц а т а. Что да что! Тебе что за дело! Ну, телеграф.

П о л и к с е н а. Как телеграф? Какой телеграф?

Ф и л и ц а т а. Какой телеграф да какой телеграф!
Отстань ты! Ну, котенок. Вот я ему хвост подавлю, он замяукает, а Платон услышит и придет – так ему приказано (4, с. 301).

К нянечке Филицате, появившейся в позднем творчестве драматурга, близки более ранние типы бескорыстных интриганов-помощников: Аграфена Платоновна («В чужом пиру похмелье»), чиновник Василий Досужев («Тяжелые дни»). Они помогают главным героям, «режиссируя» интригу и выстраивают нужную линию, защищая их.

В позднем периоде творчества драматург оттачивает свой талант до блеска в описании характеров и диалогов, уделяет пристальное внимание построению пьес, композиции, интриге. С большим мастерством и изяществом, не изменяя «правде жизни», которой всегда следовал, Островский придает пьесам отточенную форму, усложняя и разветвляя интригу.

Примечания

¹ *Кржижановский С.Д.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 159.

² *Боборыкин П.Д.* Островский и его сверстники // Слово. 1878. №8 (август). С. 9.

³ См.: *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму. М., 1998.

⁴ *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 88.

⁵ См.: *Греймас А.Ж.* Структурная семантика. Поиск метода. М., 2004; *Бремон Кл.* Логика повествовательных возможностей // Искусствоведение. Методы точных наук и семиотика. М., 2009. Обзор данных концепций см.: *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму. Гл.2; *Турьшева О.Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения. М., 2012. С. 115–118.

⁶ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т.11. М., 1979. С.470.

⁷ Все цитаты из пьес А.Н. Островского даются по изд.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 2–5. М., 1973–1980.

С.А. МАРТЬЯНОВА

**Образ няни Филицаты
(«Правда – хорошо,
а счастье лучше»)
в историко-культурном
контексте**

Образ няни Филицаты имеет множество параллелей и соответствий в русской литературной классике XIX века. Это простые люди с чутким сердцем, способные быть устроителями правды. Определение «простой человек» встречается в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина. В XX веке Д.Е. Максимов описал родословную «простого человека» на материале русской и зарубежной литературы конца XVIII – начала XIX века: от абстрактного «естественного человека» эпохи Просвещения – через романтическую идеализацию людей простого звания – к героям реалистических произведений с их социально-бытовой характерностью¹. В.Е. Хализев², А.И. Журавлева³, И.В. Мотеюнайте⁴ в своих работах показали значимость темы простого человека в картине мира русской литературной классики. Писателей интересует, подчеркивают исследователи, не столько социальный и образовательный ценз героя, сколько поиск человека цельной, нераздробленной души. Учеными предложены такие оппозиции, как «простота-сложность», «безыскусность – ухищрения, маски», «понятность – загадочность». В созданной В.Е. Хализевым типологии персонажной сферы русской классики выделены два «сверхтипа» – авантюрно-героический и житийно-идиллический.⁵

Образ няни Филицаты в комедии А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» имеет немало общих черт (сознание, поведение, сюжетные ситуации, приемы художественного изображения) с житийно-идиллическими «сверхтипом», представленным разнородными персонажами. В данной статье я ограничусь сопоставлением няни Филицаты с теми героинями русской классики, которые служат нянями, и соотношением образа с историко-культурным контекстом.

А.С. Пушкин впервые в русской литературе (после фонвизинской Еремеевны, карамзинской героини из «Натальи, боярской дочери») зажег над образом няни «тихое сияние славы». Русские писатели в целом подхватили эту традицию. При этом наблюдается закономерность: если в начале XIX века няни находились на периферии повествования, изображались, как правило, объектно, то, начиная с середины XIX столетия – в произведениях Л.Н. Толстого («Детство», «Анна Каренина»), И.С. Тургенева («Дворянское гнездо»), И.А. Гончарова («Обломов»), Н.С. Лескова («Шерамур», «Дама и фефела»), А.П. Чехова («Дядя Ваня», «Три сестры») – постепенно обретают право «голоаса» и способность к инициативному действию. Так, в лесковском «Шерамуре» повествователь обращается именно к няне как последней и наилучшей инстанции оценок: «тут есть русская няня... суд которой, по моему мнению, может служить выражением праведности всего нашего умного и доброго народа».

Сфера забот няни – уход за детьми и их воспитание, провизия, белье, денежные траты. Бытовые хлопоты были осознаны русскими писателями XIX века не как нечто низменное и пошлое, а как насущная потребность, основа жизни. Пушкин сравнениями няни с «часовым» («Няне»), «дозорным» («Вновь я посетил...») придал почти героический колорит будничным заботам.

Еще более важны собственно духовные блага, которые русские писатели открывают в нянях. Эти дары делали нянь желанными воспитательницами детей, собеседницами, утешительницами взрослых. Такова и няня Филицата у Островского. Содействуя счастью своих подопечных, героиня Островского оказывается часовым любви, счастья, правды. Подобно другим няням русской классики, она становится для своей воспитанницы заместителем матери и близкого друга: «Кто ж за Поликсеной ходить-то будет? Да вы ее тут совсем уморите»⁶. Обратим внимание, что именно за жалостливость Мавра Тарасовна намерена прогнать Филицату.

Преданность няни своим хозяевам – это не рабство и не холопство, а исполнение евангельских наставлений о любви к ближнему. Любовь-жалость, а не человекоугodie и лицемерие преобладают в общении няни с людьми: «Ее дело молодое, а все одна да одна, – жалость меня взяла». В качестве параллели приведем слова Н.С. Лескова из рассказа «Шерамур»: «Вот она – наша мать Федорушка, распредобрая, распретолстая, что во все края протянулася и всем ласково улыбулася». Н.С. Арсеньев писал о способности русского человека к жалости: «Русская народня душа жалеет ... и падших, и никчемных, и русские великие писатели часто верили в возрождающую силу жалости»⁷.

Няня у Островского, как и у других писателей XIX века, – Л.Н. Толстого, А.П. Чехова – восполняет «трещины» и «разломы» жизни. Своими высказываниями именно няня Филицата дает объяснения характерам и поведению героев: «Все от любви, сердце ноет», «да бабушка у нас очень характерна», «а из тюрьмы-то первому встречному рад: понравится и сатана лучше ясного сокола», «так бабушка у нас совсем состарилась, девичье-то положение понимать перестала». Позднее она упрекает Платона за излишнее прямодушие в разговоре с хозяевами .

Вместе с тем няня у Островского сопоставлена не с людьми высокообразованными и не с носителями критического сознания, а с представителями социальных низов, волею случая разбогатевших: «Ей, видишь ты, хочется зятя и богатого, и чтоб тихого, не из бойких, чтоб он с затруднением да не про все разговаривать-то умел; потому она сама из очень простого звания взята». Своего рода антагонистом няни оказывается Мавра Тарасовна, вышедшая из простого звания, а в то же время абициозная, использующая свое положение старшей и богатой женщины для упрочения собственной власти над «маленькими людьми». В жертву стремлению повеличаться над ближними она готова принести и счастье дочери, и правду: «я очень высока стала для вас, маленьких людей». Ей более всего обидно оттого, что соседу Пустоплесову удалось выдать дочь за полковника.

При этом властолюбие Мавры Тарасовны соединено с лицемерием: «Да, миленький, в богатстве-то живя, мы Бога совсем забыли, нищей братии мало помогаем; а тут будет в заключении свой человек; все-таки вспомнишь к празднику, завезешь калачика, то, другое – на душе-то и легче».

Из евангельских заповедей Мавра Тарасовна выбирает лишь ту, что помогает укрепить собственную власть: «Покоряйся воле родительской – вот это должное». Заповеди о любви при этом как будто не существует. Внешнее благочестие и приверженность старине оказываются только личинами эгоизма и неумеренных амбиций. Даже к блаженному Кирилушке Мавра Тарасовна ездит для совета, как «лучше тиранить» Поликсену. Однако властолюбие, скрытое под маской благочестия, не приносит желаемых результатов: яблоки разовровываются, сын стал «бесструнной балалайкой», внучка отказывается покоряться «приказам» бабушки

Няня Филицата сознает свое зависимое положение, старается держаться «по чину», а вместе с тем склонна к активному и предприимчивому действию и даже сопротивлению. О Филицате как инициаторе интриги, как о героине с ярким личностным началом очень хорошо пишет Л.В. Чернец в статье о слугах в пьесах А.Н. Островского⁸. Она устраивает свидания Пликсены и Зыбкина, изобретает «кошачий» телеграф, а в конце концов находит возможность сломить «силу» Мавры Тарасовны. При этом она обнаруживает в себе особый практический ум: «Добрая-то я всегда была, а ума-то я в себе что-то прежде не замечала; все казалось, что мало его, не в настоящую меру; а теперь выходит, что в доме-то я умней всех. Вот чудо-то: до старости дожила, не знала, что я умна!.. Какую силу сломили! Ее и пушкой-то не прошибешь, а я вот нашла на нее грозу». Своим желанием помочь торжеству любви героиня Островского напоминает няню в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина», не желающую замечать свидания Анны с сыном, несмотря на запрет Каренина.

Именно няня Филицата обладает той глубиной понимания жизни, где правда и счастье не противопоставляются,

как в пословице, давшей название пьесе, или в заключительных репликах Платона и Мавры Тарасовны, а существуют в неразрывном единстве.

Выразительны в комедии образы дома и сада. Богатый дом Барабошевой напоминает няне гроб: «Только что проснутся, да все как и умрут опять. Раз пять дом-то обойдешь, пыль сотрешь, лампаду оправистишь – только и занятия. Бродишь одна по пустым комнатам – одурь возьмет». Образ сада литературоведы связывают с фольклорными традициями⁹, однако он вызывает и библейские ассоциации. Это подобие райского сада, напоминание о любви и гармонии как норме человеческой жизни. Не случайно свидания Платона и Поликсены происходят именно в саду.

Образ няни Филицаты может быть рассмотрен в историко-культурном контексте. Деятели русской культуры в своих письмах, мемуарах оставили немало свидетельств о нянях и дядьках как первых наставниках в русской словесности, называли их своими умными, добрыми, ласковыми воспитателями. Об этом вспоминали В. Кюхельбекер, писатель-романтик А.Ф. Вельтман, А. Григорьев, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Я. Полонский, А. Чехов. Н. Берберова в книге «А. Блок и его время» пишет, что «в жизни поэта было и баловство, и золотое детство, и елки, и няни, и чтение вслух любимых поэтов»¹⁰. Можно вспомнить также рассказ С.Н. Дурылина «Сладость ангелов», стихотворение Вл. Ходасевича «Не матерью, но тульской крестьянкой...» и роман И.С. Шмелева «Няня из Москвы». Нянино воспитание подразумевало воздействие на ребенка нравственным обликом, всей своей личностью и было связано с приобщением к религиозной, фольклорной традиции.

Обычай приглашать к детям няню пережил в нашей стране даже революционное лихолетье. Это прекрасно подтверждает стихотворение Б. Окуджавы «Нянька»:

Акулина Ивановна, нянька моя дорогая,
В залубочке у кухни сидела, чаек попивая,
Напевая молитву без слов золотым голоском,
Словно жаворонок над зеленым еще колоском.

Современный поэт и эссеист Ольга Седакова, написавшая рассказ о своей няне («Маруся Смагина»), вспоминает о детстве: «Больше всего времени мы проводили с няней Марусей, крестьянкой из Орловской области, и с бабушкой. У многих моих ровесников были такие няни, девушки и женщины, сбежавшие из голодных колхозов и поступившие в домработницы – что обещало московскую прописку через сколько-то лет. Иногда они становились как бы членами семьи – помните, рассказ Лилианы Лунгиной о Моте, няне ее сыновей? Такие няни много значили в жизни московских «интеллигентских» детей. Они приносили нам совсем другой мир, другой язык»¹¹.

Опыты философского осмысления этого феномена русской жизни появляются уже в XIX веке – произведениях в С.Т. Аксакова, книге Н.И. Пирогова «Вопросы жизни» и находят яркое продолжение в работах русских религиозных философов. Так, В.В. Розанов, современник революционных волнений, в том числе в студенческой среде, писал в «Опавших листьях»: «Вовсе не университеты вырастили настоящего русского человека, а добрые безграмотные няни»¹².

Суждения С.Н. Булгакова в его автобиографических заметках условно можно разбить на две части. Первая повторяет все мотивы воспоминаний русских писателей о своих опекунах и наставниках: «Няня Зинаида одаряла меня даром любви и поэзии; беда над нами в наших детских бедах и была замечательная рассказчица о своей жизни из крепостного быта. Она и певала над нами свои песни из этого прошлого, и это пение ложилось в душу как музыка жизни»¹³. Вторую часть заметок русского религиозного мыслителя можно назвать собственно философской. С.Н. Булгаков подчеркивает естественность, безыскусность существования няни и «софийный» характер ее присутствия в жизни подопечных: «И сама она как будто не существовала, она была стихией, стихией русской ласки, жалости, любви к нам»¹⁴.

Конечно, мир людей простого звания и нянь был нравственно разнородным. Мы хорошо знаем это и по пьесам Островского, и по произведениям русских писателей (например, по очерку И. Гончарова «Слуги старого века»). И вместе с тем

нельзя не согласиться с русским философом Н.С. Арсеньевым: «понимание красоты духовной простых (не в смысле звания, а в смысле духовного склада и внутренней подлинности и целостности) людей характерно для многих лучших вторений русской литературы; это – один из основных ее тонов, делающих ее в ее классических произведениях не только художественной, но и духовно столь ценной и воспитательной – именно выявлением подлинности духовной»¹⁵.

Комедия «Правда – хорошо, а счастье лучше», будучи соотнесенной с русским историко-литературным и общекультурным контекстом, получает смысловой и жанровый объем. В облике бытовой комедии постепенно проступают черты религиозно-философской притчи. Дальнейшее изучение темы требует сопоставления образа няни у Островского с героинями западноевропейской классики – Кормилицей в «Ромео и Джульетте» В. Шекспира и Дуэньей в пьесе Р. Шеридана «Дуэнья».

Примечания

¹ *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. Л.: Советский писатель, 1959. С. 105–109.

² *Хализев В.Е.* «Герои времени» и праведничество в освещении русских писателей XIX века // Русская литература XIX века и христианство / Под общей ред. В.И. Кулешова. М., 1997. С. 111 – 119.

³ *Журавлева А.И.* А.Н. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1981. С. 47–71.

⁴ *Мотеюнайте И.В.* Поиски «цельного человека» в русской литературе 1870–1880-х годов. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Новгород, 1998.

⁵ *Хализев В.Е.* Типология персонажей и «Капитанская дочка» // Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: «Гнозис», 2005. С. 146–160.

⁶ Комедия «Правда – хорошо, а счастье лучше» цитируется по изданию: *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. 4. С. 202–320.

⁷ *Арсеньев Н.С.* Из русской культурной и творческой традиции. Лондон, 1992. С. 263.

⁸ *Чернец Л.В.* Слуги в системе персонажей пьес А.Н. Островского // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского: сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 34–35.

⁹ *Хромова И.А.* «Правда – хорошо, а счастье лучше» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат : Шуя : Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 335.

¹⁰ *Берберова Н.* Александр Блок и его время. Биография. М.: «Независимая газета», 1999. С. 25.

¹¹ *Седакова Ольга.* «Не хочу успеха и не боюсь провала». Электронный ресурс – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/olga-sedakova-ne-hochu-uspeha-i-ne-boyus-provala/#ixzz3D2хаMobH> (дата обращения 11.09.2014).

¹² *Розанов В.В.* Сочинения / Сост. П.В. Крусанов. Л.: «Все-союзный молодежный книжный центр», филиал «Васильевский остров», 1990. С. 219.

¹³ *Булгаков С.Н.* Моя родина // Булгаков С.Н. Тихие думы / Сост., подгот. текста и коммент. В.В. Сапова; Послесл. К.М. Долгова. М.: Республика, 1996. С. 317–318.

¹⁴ Там же. С. 318.

¹⁵ *Арсеньев Н.С.* Из русской культурной и творческой традиции. С. 277.

**С.Н. КАЙДАШ-
ЛАКШИНА**

**От «Грозы»
к «Горячему сердцу»:
одоление самодурства**

Между этими двумя пьесами Островского пролегли десять лет: 1859 и 1869 годы. В обеих пьесах изображены самодуры, а в центре горячие, женские сердца. Если «Гроза» окрашена в мрачные тона трагедии, которая происходит на наших глазах, то в «Горячем сердце» полно комизма, смеха, юмористических ситуаций и даже эффектной карнавальности (сцена с переодеванием в разбойников), а весь сюжет оборачивается победой добра и добрых героев.

В «Грозе» Дикой и Кабаниха (купчиха Кабанова), страшные даже своими фамилиями, наводят трепет на домашних и горожан города Калинова. В «Горячем сердце» Курослепов и Хлынов, хотя и самодурствуют (один тиранит собственную дочь и близких, другой поливает дорожки в саду шампанским), но оба побеждены. Курослепов даже вынужден выгнать свою жену Матрену, изменявшую ему с приказчиком Наркисом, воровавшую у него деньги, и выдать дочь Парашу за собственного приказчика Гаврилу.

Вместе с тем прав был В.Я. Лакшин, когда отмечал «перекличку в типах и ситуациях» «Горячего сердца» с «Грозой»: действие происходит в одном городе — Калинове, место Дикого занимает здесь Курослепов, Катерины — Параша, Бориса — Вася и тому подобное. Но тем интереснее взглядеться в происшедшие перемены.

“Горячее сердце” — комедия задорная, бодрая, местами даже озорная. В основе ее — своего рода уездный детектив, загадочная кража денег, расследование которой оборачивается разоблачением скандальной любовной интрижки хозяйки дома. Десятилетие, отделяющее “Горячее сердце” от “Грозы”, не прошло даром. Курослепов и Матрена — это измельчавшие, выдохшиеся, потерявшие силу и уверенность Дикой и Кабаниха. И в самой действительности, и в сознании автора совершился переход от фигур драматических, страшных к фигурам прежде всего комическим, смешным. Но комизм этот не безобидного свойства»¹.

Однако, кроме общественно-исторической перспективы, эти пьесы несут на себе глубокие следы переживаний драматурга, спрятанные от всех драм его собственной личной жизни. А.И. Ревякин в статье «Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы “Гроза” А.Н. Островского)» убедительно доказал, что «при создании образа Катерины он пользовался рассказами Л.П. Колицкой-Никулиной»². При этом он ссылается на воспоминания Н.В. Берга, приятеля драматурга еще с гимназических времен: «Более русского типа, со всеми условиями нежной русской души нельзя было найти нигде. В особенности она

была хороша в драме “Гроза”, в роли Катерины. И самая эта роль создавалась... как бы для нее».

Любовь Павловна Косицкая родилась в семье дворового крепостного на берегу Волги в 1827 году (в опубликованных «Записках» о своей жизни дата рождения – 1829 год). Уже при жизни Косицкой семью продавали помещики три раза. Отец выкупился из неволи, но на свободе жизнь тоже была тяжелой. В 13 лет Люба пошла служить в горничные к купчихе «из-за хлеба и платья». Как-то хозяева взяли ее в театр, и это решило судьбу девочки. Весной 1844 года, несмотря на сопротивление семьи, Косицкая подписала свой первый театральный контракт о поступлении в Нижегородский театр. Она была очень музыкальна и прекрасно пела там даже в оперных спектаклях, например, в «Аскольдовой могиле» А.Н. Верстовского. Сила воли и настойчивость привели ее в Москву: в сентябре 1847 года Косицкая стала выпускницей Московской театральной школы и вошла в труппу Малого театра. Она сразу стала любимицей московской публики, которая устраивала ей настоящие триумфы. «Венки и букеты везли каретами, – как вспоминала ее подруга актриса М.Г. Васильева (Соболева). «Пантеон» в 1848 году писал о «колоссальном, незапамятном успехе» актрисы, все отмечали особый ее голос – «чарующий», «волшебный дар», «нежный», «прелестнейший» голос, которого «ни до нее, ни после», исключая знаменитую Рашель, никто «не слышал». Игру Косицкой сравнивали с талантом Ф.Э. Рашели и М. Тальони, ее называли «Мочаловым в юбке». Мочалов восхищался юной дебютанткой. Она блистала в пьесах Н. Полевого «Параша-сибирячка», в роли Луизы в пьесе Шиллера «Коварство и любовь», Офелии в «Гамлете» Шекспира, переводных мелодрамах «Материнское благословение» А.Ф. Деннери и Г. Лемуана, «Отцовское проклятие» Й. Турноградской и других. Н.В. Берг в «Московских воспоминаниях» отмечает: «Как всегда бывает в таких случаях при появлении гениев, всякий набивался прославленной артистке с услугами, с подарками. У Любови Павловны явились сочинения всех главных

европейских драматургов в русском переводе, переплетенные великолепно в сафьян и золото. Иные предлагали чему-то ее учить, каким-то высшим искусствам, литературе; читать с нею произведения лучших наших писателей»³.

Ревякин предполагает, что Островский познакомился с Косицкой «вскоре после ее триумфальных дебютов, в 1847 или 1848 году». В 1851 году она вышла замуж за артиста Малого театра И.М. Никулина: он был начинающим переводчиком и «благодаря своему богатому и влиятельному покровителю князю Грузинскому имел свой театр. Никулин располагал большими средствами и вел широкий образ жизни. По общепринятой версии И.М. Никулин был воспитанником, крестником, а может быть, и внебрачным сыном князя Грузинского»⁴. Молодые Никулины стали принимать друзей из театрального и литературного мира. Часто бывал у них и Островский. Н.В. Берг писал: «Надо знать, что дом Никулиных очень скоро открылся для “Молодой редакции” “Москвитянина”».

В 1852 году драматург переделал для Малого театра пьесу Г.Ф. Квитки-Основьяненко «Щира любовь, або милый дорожке счастья». Под названием «Искренняя любовь, или милый дорожке счастья» она была поставлена 27 октября, в ней Косицкая исполняла роль Галочки⁵.

Пьесу «Не в свои сани не садись» Островский предназначил для бенефиса актрисы, исполнявшей роль главной героини – Авдотьи Максимовны. Бенефис состоялся 14 января 1853 года, успех был ошеломляющий. За полгода до смерти драматург записал в альбом М.И. Семевского: «В бенефис Л.П. Косицкой, 14 января 1853 года, я испытал первые авторские тревоги и первый успех». Вскоре Косицкая сыграла еще в двух пьесах драматурга: «Бедность не порок» (1854, 25 января) и «Не так живи, как хочется» (1854, 3 декабря). Косицкая встала во главе группы артистов Малого театра, которые поддержали национально-самобытную направленность пьес Островского. В пьесе «Бедность не порок» она сыграла роль «веселой, разбитной купчихи». По словам Ап. Григорьева, Косицкая

создала «лицо дивно-поэтическое в русском смысле». В пьесе «Не так живи, как хочется» Груша Косицкой была, по словам рецензента, «любящая, увлекающаяся».

Островский встречался с Косицкой не только на репетициях и в ее доме, она бывала и в скромном домике драматурга в Воробине, была знакома с его невенчанной женой Агафьей Ивановной. Никто теперь не сможет определить и сказать, когда у драматурга Островского, увлеченного талантом актрисы, зародилось глубокое чувство к ней. Сохранились только письма Косицкой к Островскому. А.И. Ревякин пишет: «А.Н. Островский испытал в молодости немало увлечений. Но в его отношении к Л.П. Косицкой было иное – сложное, большое чувство. В ней он нашел и духовно содержательного человека, и друга, и творческого соратника, и обаятельную женщину. Это глубокое чувство обогащало драматурга, поднимало его творческую энергию. Островский не хотел и не мог скрывать своей любви и, найдя случай, открылся Косицкой. В свою очередь, актриса уже давно симпатизировала Островскому, и ее захватывала любовь драматурга. Ей были интересны, приятны встречи с ним. В то же время она не ощущала в себе той силы ответного чувства, с которой шел к ней Островский»⁶. Сохранилось письмо Косицкой к Островскому от 23 октября 1859 года, где она анализирует свое чувство: «Что мне еще сказать Вам? Да, очень много грустного и приятного вместе, столкнулось в груди моей, что я как чернорабочий и день и ночь тружусь над моими думами и влечениями сердца, с чего-то мне кажется, что я поступаю нехорошо, что я виновата перед кем-то, а в чем и как не могу дать себе отчета, меня что-то жжет, и мне кажется, я не ошибаюсь, это прикосновение Ваше ко мне, которого я боялась и боюсь теперь, а сама не прячусь и не бегу от него, а стою на одном месте. Я знаю Ваше сердце, знаю чистоту души Вашей, знаю, что Вы не в игрушки играете, и при этой мысли мне стало холодно, мне кажется, что я не сумею заплатить Вам тем же. Вы так тепло смотрите, так много ласки в Вашем голосе, да, приласкайте меня, но не

любите, я не хочу отнимать любви Вашей ни у кого. Боже мой, голова горит, кровь вся в волнении, лихорадка какая-то, и холодно, и жарко.

Ну до свидания, а то заговоримся, пожалуй, я и так много сказала, и многое осталось недосказанным, я хочу поверить себя, что-то видеть, я сомневаюсь в своих силах. До свиданья друг мой, целую Вашу умную головку... Кончаю, страшно перечесть и т.д.»⁷

В.Я. Лакшин справедливо считает дату письма «опи-ской Косицкой», так как премьеры пьесы «Гроза» с Любовью Павловной в роли Катерины состоялась в Малом театре 16 ноября и прошла с огромным успехом. А свое письмо к Островскому Косицкая кончает следующими словами: «В воскресенье я играю Сани, а Вас нет. Гроза гремит в Москве, заметьте, как это умно сказано, и удивляйтесь. Ну, Бог с Вами, надоели Вы мне, право... Приезжайте скорее, а то поговорить не с кем, скучно». В.Я. Лакшин считает, что письмо написано через неделю после премьеры, когда Островский уехал в Петербург ставить пьесу: «Справедлива догадка, что в дни репетиций, может быть, и в самый вечер премьеры, состоялось их решительное объяснение»⁸. Вечером после премьеры участники ее собрались на ужин в Московском трактире, но ни Островского, ни Косицкой среди них не было.

«Добрый друг», «хороший друг» – называет его Косицкая. Уговаривает не любить себя, напоминает о долге перед Агафьей Ивановной, но, со всей искренностью, никак не выговаривает главного слова. Бог мой, какая женщина станет напоминать любимому о его долге перед другой! Да уж, во всяком случае, не Косицкая! Она просто жалеет его, уклоняясь от решительного ответа на единственно важный ему вопрос, любит ли она? Пишет нежно и неопределенно, а Островского мучает эта недосказанность. Но время неизбежно и грубо приводит к ясности всякую неопределенность. Год ли, два теплилась их близость, не упрочиваясь вполне, но и не приводя к разрыву, пока Косицкая не потеряла голову, отчаянно влюбившись в купеческого сына

Соколова. Он ходил в первые ряды кресел на все ее спектакли, посылал за кулисы богатые подарки и роскошные цветы из оранжерей, ждал ее у подъезда, уговаривал подвезти в своем экипаже. Ей он понравился: молод, красив, настойчив. Соколов был из той породы мужчин, которые не способны на длительность чувства, и, едва уверившись в своей победе, становятся бесцеремонны и наглы. Оказалось, что денег у него немного: он быстро прокутил, что имел, и стал сам обирать Косицкую⁹.

В феврале 1862 года в 32 года умер муж Косицкой, который был ее несчастьем: кутил, гулял, развратничал. Она стала свободной, и Островский написал ей «важное письмо». Он все еще надеялся и предложил ей руку и сердце. Косицкая ответила откровенно: «Как трудно мне отвечать на вопросы ваши, в них много правды относительно вас и очень много горечи относительно меня, я не могу быть тем, чем вы предполагаете, я не могу, как и прежде, связаться с кем бы то ни было, и могу любить человека, который будет мне по сердцу, кто б ни был он... Я горжусь любовью вашей, но я должна потерять ее, потому что не могу платить вам тем же, но потерять дружбу вашу, вот что было бы тяжело для меня, не лишайте меня этого приятного, дорогого для меня чувства, если можете. А что вам делать: 1-е, не вините меня ни в чем, а если я виновата, то простите меня; 2-е, письмо это укажет вам, что надо делать и мне не учить вас; 3-е, будьте снисходительны к моим поступкам и, как знающий меня человек, уважьте их, ведь я тоже человек и не дух бесплотный; 4-е, еще раз простите меня, я не шутила с вами и не играла душой вашей, а я себя не понимала, вот вся вина моя, до свиданья, добрый друг мой. Люб. Косицкая»¹⁰. В.Я. Лакшин назвал состояние ее «слепотой»¹¹. В апреле Островский уехал в заграничное путешествие.

Отвергнув Островского и посчитав свое увлечение купчиком настоящей любовью, принеся ей в жертву свою актерскую судьбу, связанную с участием в пьесах драматурга, Косицкая встала на путь своей гибели. Соколов обобрал и оставил ее в нищете, в театре дела пошли плохо, актриса

стала болеть, располнела. Как-то она написала Островскому: «Мы с тобой целую трагедию напишем нашими письмами». А в последнем письме (1865 год): «Я пишу вам это письмо и плачу, все прошедшее, как живой человек, стоит передо мной; нет, не хочу больше ни слова, прошедшего нет более нигде»¹². Однако все «прошедшее» осталось в пьесах Островского. В своей жизни актриса, несмотря на свой ум, талант, волю, совершила три роковые ошибки: в мужа выбрала ничтожного и мелкого человека, таким же оказался и Соколов, которого она предпочла Островскому. Ее чувство было попорчено и растоптано. Свой женский выбор она три раза сделала неудачно. В тяжелой болезни и бедности Косицкая скончалась 5 сентября 1868 года – спустя полтора года после смерти первой жены драматурга Агафьи Ивановны Ивановой. Перед смертью она страдала от одиночества и написала «Записки», часть которых была уничтожена ее свекровью. Издал их М.И. Семевского «Русская старина» ее зять – муж скончавшейся в 18 лет от родов дочери актрисы – А.Н. Матвеев в журнале. Эти «Записки» дают представление о рассказах Косицкой драматургу о своем детстве и юности, которые питали «Грозу».

Когда драматург писал «Грозу», их отношения были в расцвете надежд. Но как он догадался, что героиня погибнет? Казалось бы, жизнерадостный характер Косицкой не предполагал такой развязки, но пронизательность автора увидела невидимое другим. Об историческом, общественно-политическом, государственном, религиозном, экономическом, революционном, консервативном, славянофильском и западном, патриархальном, феодальном и капиталистическом фонах и содержании пьесы написаны сотни статей. Однако существует еще и важнейший аспект каждой личности, которой предстоит жить в окружающем ее мире и суметь выбрать жизнь, а не смерть. Почему человек выбирает гибель? Может быть, этот философский, гамлетовский, вопрос «быть или не быть?» важнее всех остальных. Катерина в пьесе выбрала смерть, бросившись с обрыва в Волгу. Потом И.А. Гончаров напишет роман «Обрыв» (1869), где

«обрыв» станет символом женского грехопадения. О Катерине Гончаров сказал: «увлечение нервной, страстной женщины и борьба с долгом, падение, раскаяние и тяжкое искупление вины»¹³. Можно говорить, конечно, о несообразности «увлечения» и «тяжкого искупления вины». Однако критик Н.А. Добролюбов в своей знаменитой статье посчитал героиню пьесы Катерину «Лучом света в темном царстве». Как известно, он окончил семинарию, и сам этот образ восходит к богословию: гностики учили, что каждый рожденный человек есть луч света, устремленный в бесконечные и темные глубины космоса, «темное царство». Для молодого критика самым главным в Катерине оказалась именно эта способность в порыве несогласия, вихря чувства расстаться с жизнью, бросить ее самой себе под ноги, не боясь посмертного возмездия самоубийцам, как учит церковь. Он пишет о характере Катерины как «русском сильном характере»: «сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны»¹⁴.

Но где же у Катерины «вера в новые идеалы»? Разве можно назвать ими желание изменить мужу и отдаться новой влюбленности? Такие «новые идеалы» были еще в античной жизни и литературе. Что же касается «жизни» при «началах», которые «противны», так это также неизменное человеческое состояние – быть недовольным тем, что есть, и постоянно желать лучшего. «Решительный, цельный русский характер, действующий в среде Диких и Кабановых, является у Островского в женском типе. Она рвется к новой жизни, хотя бы пришлось умереть в этом порыве. Что ей смерть? Все равно – она не считает жизнью и то прозябание, которое выпало ей на долю в семье Кабановых»¹⁵. Здесь перед Катериной стоял женский выбор: ведь муж Тихон очень ее любил, тоже страдал от тирании матери, жалел жену, но она увлеклась приезжим Борисом, и это имело для нее «гибельные последствия». Муж Тихон

ее любил, а она его – нет. Так она пренебрегла основной человеческой в доме Кабановых, и тем сама сделала свое существование невыносимым, «прозябанием».

Добролюбов считает самоубийство Катерины «апофеозом этого характера»: «Она уже не возвратится к прежней жизни: если ей нельзя наслаждаться своим чувством, своей волей вполне законно и свято, при свете белого дня, перед всем народом, если у нее вырывают то, что нашла она и что ей так дорого, она ничего тогда не хочет в жизни, она и жизни не хочет»¹⁶. Здесь ключевое слово «наслаждаться»! Оно противоречит христианским основам жизни, ибо нельзя «перед всем народом» наслаждаться тем, что найдено тайно, в овраге, да и Борис по-настоящему ее не любит, он собирался лишь две недели «погулять». Он не берет ее с собой, потому что не видит в Катерине способности переносить лишения, которые ему предстоят. У нее никто ничего не отбирает – она сама от всего отрекается покаянием. Есть в решимости Катерины налет некоторого (страшно вымолвить!) самодурства – не будет по-моему, так и никак не будет! Не это ли свойство угадал Островский в целом, прекрасном, волевом характере актрисы Косицкой и отобразил его в лице Катерины? Слепота в понимании мужских характеров, неверный выбор и безудержное следование своим страстям, вера в непогрешимость своих чувств и своей искренности. Добролюбову не жаль Катерины: «Но и без всяких возвышенных соображений, просто по человечеству, нам отрадно видеть избавление Катерины – хоть через смерть, коли нельзя иначе»¹⁷. Почему? «Женщина, которая хочет идти до конца в своем восстании против угнетения и произвола старших в русской семье, должна быть исполнена героического самоотвержения, должна на все решиться и ко всему быть готова»¹⁸. Молодые революционные характеры в России очень скоро ответили всем пожеланиям критика, слепо отдавая свои жизни на пути к «восстанию».

Однако в пьесе «Гроза» в образе Катерины трудно найти «героическое самоотвержение». С самого начала пьесы Катерина обреченно говорит о своей смерти. Рассказывая

Варваре о жизни в родительском доме, Катерина вспоминает, как любила ходить в церковь – «точно в рай», как видела в солнечный день там летающих и поющих ангелов, и все смотрели на нее, что с нею «делается», как любила молиться по ночам до утра, и плакала неизвестно о чем, утром ее так и находили. А в снах постоянно летала – «будто я летаю, так и летаю по воздуху». И заканчивает это признание неожиданно: «Я умру скоро... Нет, я знаю, что умру»¹⁹. Предчувствие своей скорой смерти и сознание греха, что она полюбила другого, мучают Катерину. Проводив мужа, она думает: «Деток-то у меня нет: все бы сидела с ними да забавляла их. Люблю очень с детьми разговаривать – ангелы ведь это. Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы я с неба на землю да радовалась всему. А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек по ветру, как бабочка» (с. 234). Катерина готова была летать не только птицей («почему люди не летают?»), но и бабочкой, тяготясь обычной жизнью.

На свидании с Борисом после упреков ему, что он ее «загубил», что он «враг» ее, перемежая их с признаниями в любви, Катерина вдруг говорит: «Знаешь что? Теперь мне умереть вдруг захотелось!» Борис возражает: «Зачем умирать, коли нам жить так хорошо?» Но она настаивает: «Нет, мне не жить! Уж я знаю, что не жить». Узнав, что муж Катерины уехал на две недели, Борис воскликнул: «О, так мы погуляем! Время-то довольно» (с. 246 – 247). Для Бориса их встреча означает, что можно погулять две недели, а для Катерины – грех и смерть. Так резко обозначилась разница между двумя влюбленными в отношении их к своим чувствам.

Тихон однако вернулся через десять дней, и Варвара жалуется Борису, что не знает, что делать с Катериной: «Дрожит вся, точно ее лихорадка бьет; бледная такая, мечется по дому, точно чего ищет. Глаза как у помешанной! Давеча утром плакать принялась, так и рыдает» (с. 261). Варвара боится, что она «бухнет мужу в ноги, да и расскажет все».

Борис испуган. Начинается гроза, которой так боится Катерина. Она кричит: «Смерть моя! ... я знаю, кого убьет... Меня убьет». Увидев стену старой церкви на бульваре, где полно народу, с изображением «геенны огненной», Катерина с криком «Ад! Ад!» опускается на колени, потом вскакивает и принародно признается, что после отъезда мужа гуляла все десять ночей с Борисом, племянником Дикого. Где же тут «героическое самоотвержение», на котором настаивал Добролюбов? Религиозная экзальтация и вечные страхи перед грехом скорее заставляют вспомнить старообрядцев-раскольников, которые легко шли на самосожжение. С одной стороны, удивляет, почему Добролюбов увидел в характере Катерины «луч света в темном царстве», с другой стороны, можно подивиться его прозорливости, как он распознал возможность перехода этой экзальтации в стойкий характер, какой явили миру и обществу многие народовольцы и их революционные преемники: шли на смерть, на виселицы, нисколько не сожалея о потерянной жизни. Как писали в донесениях жандармы, «молодые люди так и рвутся сами на виселицу».

Цельность и искренность Катерины несовместимы с жизнью. Она еще не изменила, еще и с Борисом не виделась, а уже признается Варваре, что может от тоски «что-нибудь сделать над собой!» Принародное покаяние не спасло ее от желания смерти: «Ничего мне не надо, ничего мне не мило, и свет Божий не мил! – а смерть не приходит!» (с. 261). Прощаясь с Катериной перед отъездом в Сибирь, отказываясь взять ее с собой, Борис рыдает и говорит себе: «Только одного и надо у Бога просить, чтоб она умерла поскорее, чтобы ей не мучиться долго!» Он понимает, что даже с ним она бы мучилась сознанием греха.

Оставшись одна, Катерина задумывается: «Мне что домой, что в могилу!... В могиле лучше... Под деревцем могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие...

всякие, всякие... Так тихо, так хорошо! Мне как будто легче! А об жизни и думать не хочется. Опять жить? Нет, нет, не надо... нехорошо! И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны! Не пойду туда!.. Все равно, что смерть придет, что сама... а жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться» (с. 263). Этот монолог молодой женщины о цветочках на своей «могилушке» страшнее лопухов на могиле Базарова из романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862): в нем страстная религиозная героиня по существу отказывается от Бога, от запрета накладывать на себя руки. Это бунт, который почувствовал Добролюбов, не уступающий карамазовскому. Бунт этот в природе Катерины. Она говорит Варваре: «Что мне только захочется, то и сделаю... Я уйду, да и была такова... Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру... А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой: в окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!» (с. 228). И вместе с тем Катерина всего боится: своего греха, ада, грозы, старой барыни на бульваре, ее проклятий всему миру. Этот страх переходит в отвращение к жизни. Ей «постыл» любящий ее Тихон, свекровь, самый дом. Напрасно муж уговаривает Катерину пропускать слова своей матери «мимо ушей», напрасно сестра его Варвара призывает ее «без обмана не проживешь». Это своеволие Катерины и отсутствие самообладания, несмотря на ее желание терпеть, приводят ее к смерти, к самоубийству.

Особую роль в гибели Катерины сыграла в «Грозе» «полусумасшедшая» барыня с проклятиями женской красоте: «Вот куда красота-то ведет. (Показывает на Волгу). Вот, вот, в самый омут... Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неуголимой». После ее слов Катерина дрожит, «точно она пророчит мне что-нибудь» (с. 224). А когда барыня появляется на бульваре опять и кричит о том же: «Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей... В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!» – Катерина и признается в своем грехе (с. 256).

Сцена проклятия красоте в пьесе связана с бушевавшими в обществе спорами о прекрасном, о красоте и возможности претворения их в жизнь. Н.Г. Чернышевский уже объявил в своей магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855): «Прекрасное есть жизнь». Несомненно, что Достоевский позднее ответил и Островскому утверждением, что «Красота спасет мир».

Совсем иную героиню мы видим в пьесе Островского «Горячее сердце», напечатанной в первом номере «Отечественных записок» за 1869 год. В январе уже состоялись премьеры в Малом театре в Москве (15 января) и в Петербурге в Александринском театре (29 января). Пьеса была написана очень быстро, вслед за пьесой «На всякого мудреца довольно простоты», осенью 1868 года. В сентябре умерла Косицкая, а в ноябре Островский написал Ф.А. Бурдину, что «оканчивает новую комедию». В феврале 1869 года, спустя два года после смерти Агафьи Ивановны он обвинялся с Марьей Васильевной Бахметьевой-Васильевой, матерью трех своих детей.

Параша в «Горячем сердце» совсем не похожа на Катерину из «Грозы», хотя живет с самодуром-отцом и злой мачехой, готовой извести ненавистную падчерицу. То, что действие пьесы происходит в том же городе Калинове, что и в «Грозе», придает всему особый смысл. Параша – не менее горячая сердцем, чем Катерина, но стоит крепко на ногах и понимает окружающую жизнь, разбирается в людях. Не выходя за пределы собственной жизни, Параша побеждает мачеху, подвластного ей отца и становится хозяйкой дома и своей судьбы. Как? Своим женским выбором она сумела одолеть самодурство отца и найти счастье и волю. В.Я. Лакшин писал: «Драматург взялся опоэтизировать простонародное женское имя, памятное по “Медному всаднику” Пушкина. Это имя рифмовалось с именем Гаши, Агафьи Ивановны, умершей незадолго до того, в 1867 году, первой жены Островского. По тому немногому, что мы знаем о ней, можно предположить, что

Параша – это воспоминание о ней, о ее молодых годах, род запоздалой эпитафии. Островский надумал изобразить простую девушку, прямодушную и страстную, которая и в пошлой, грязной, домашней среде оказалась чиста душой – никакая грязь к ней не пристанет... Она дерзко смеется над мачехой (“Захотела смеяться и смеюсь”), гордо отвечает ей (“Все, все отнимите у меня, а воли я не отдам ... На нож пойду за нее!”). Воля – главное, обласканное слово в речах Параша. Но смелая душа Параша еще и по-русски отходчива. Раздосадованная слабостью Васи, Параша обращает свой взор на тихо преданного Гаврилу. Она выбирает не того, кого любила, а того, кто ее любит. Горячее сердце, стало быть, еще и умное, не рассудком, а умом сердца»²⁰. Действительно, в свете найденных биографических сведений, возможно, что в пьесе разворачиваются события жизни Агафьи Ивановны²¹. Однако главная проблема женского выбора – выбирать того, кого любишь сам, или того, кто любит тебя – несомненно, связана и со смертью Л.П. Косицкой осенью 1868 года, когда необыкновенно быстро была написана пьеса. Если бы она выбрала того, кто любил ее, то это был бы Островский.

Пьеса написана как притча, но чтобы не сквозило явное нравоучение, драматург облакает ее в комедийно-карнавальную народную драму. Несмотря на свою горячность, Параша умна не только «умом сердца», но и проницательностью. Она любит Васю Шустрого, а тот признается: «Я человек балованный, а пока погуляю!» Параша просит его увезти ее тайно из дома, но предупреждает, что отец денег не даст. «Уж не то, чтобы счастье, а хоть бы жить-то по-людски». Тот отговаривается, и Параша сразу понимает, кто такой Вася: «Дрянной ты, что ли? Что слово, что дело – у меня все одно. Ты меня водишь, ты меня водишь, – а мне смерть видимая. Мука мне нестерпимая, часу мне терпеть больше нельзя, а ты мне: “Когда Бог даст; да в Москву съездить, да долги получить!” Или ты мне не веришь, или ты дрянная такая на свет родился, что глядеть-то на тебя не стоит, не токмо что любить»²².

Но тут в события пьесы вмешивается случай. В доме Курослепова обнаруживается пропажа денег, украденных мачехой Параша Матреной для любовника Наркиса, который уже захотел взять в жены Парашу и приданое за ней. В саду ловят Васю. Курослепов выгоняет из дома Гаврилу, а Васю решает отдать в солдаты. Его сажают в арестантскую. Параша покидает родительский дом. Она решила отправиться на богомолье с Гаврилой, но прежде сумела увидеться с Васей, которому объявляет, что будет венчаться с ним, пойдет за него замуж, а ему лучше идти в солдаты и на Кавказ – «и прямо чтоб сейчас на стражение», а то попадет в гарнизон и будет он «баловаться... воровать по огородам». Тогда у нее жизнь станет «самая последняя... так, подлость одна» (с. 124). Удивительно, но молодая девушка немедленно понимает последствия происходящего, знает и что такое «дрянь», «подлость». В разговоре с Васей восклицает: «Духу мне! Духу!» Опять удивительно для молодой девушки, мечтающей о счастье. В «Горячем сердце» самодурство побеждается женским разумом Параша, силой ее Духа и воли.

Поиздевавшись над Васей, Хлынов берет его в «запевалы» – «в шуты пошел». Тот сначала смущен мыслью о Параше, но страх идти в солдаты побеждает: «своя-то рубашка к телу ближе», «коли любит, так и думай по моему». Для Параша достаточно того, что Вася пошел в шуты, чтобы перестать ему доверять и любить. Она буд-то зажимает свое горячее сердце рукой. Хлынов выкупил Васю, и теперь тот должен год отрабатывать эти деньги: «Я его теперича в кабалу взял за эти самые деньги на год». Параша потрясена, и Хлынов немедленно кричит: «Васька, знай свое место!» Она с трудом выговаривает: «Разве ты... струсил?» Ему подают бубен, и он встряхивает бубном. Параша в отчаянии: «Такой красивый, такой молодец и струсил. С бубном стоит! Ха, ха, ха! Вот когда я обижена. Что я? Что я? Он плясун, а я что? Возьми-те меня кто-нибудь! Я для него только жила, для него горе терпела. Я, богатого купца дочь, солдаткой хотела

быть, в казармах с ним жить, а он!» (с. 124). «Возьмите меня кто-нибудь!» – это уже отчаяние Ларисы в будущей «Бесприданнице».

До Параши только Татьяна Ларина в «Евгении Онегине» Пушкина сумела справиться со своим чувством, когда побывала в кабинете Онегина, поняла его характер и пережила убийство им Ленского, жениха ее сестры. Она перестала верить Онегину как человеку после его бессмысленной дуэли с Ленским и уже никогда не смогла им восхищаться, отдать себя в его руки. Не только «я другому отдана», но и то, что он человек ненадежный. Подобное же испытала и Параша. Богомолье помогло ей открыть глаза, увидеть любимого в истинном недостойном свете и отказаться от него. Во время богомолья Параша узнала, как Гаврила любит ее. Достоин ли ее любви Гаврила? Он не так прост, как кажется на первый взгляд. Матрену он обличал в «подлости» и обещал, что будет по всему городу кричать, как она «над падчерицей тиранствует» (с. 150). А Васе признается: «Уж очень у нас женщины в обиде и во всяком забвении живут, – нет такого ничтожного, последнего мужичонки, который бы не считал бабу ниже себя. Так вот я хоть одну-то за всех стал бы ублажать всячески. И было б у меня на сердце весело, что хоть одна-то живет во всяком удовольствии и без обиды... А вот что горько: что вот с этакой-то душой, а достанется мне дрянь какая-нибудь, какую и любить-то не стоит... а хорошие-то достаются вам, прощальгам». Вася презрительно назвал эту речь Гаврилы «прокламацией» (с. 102). Все вокруг знают цену Васе, одна Параша обольщается, но и она прозревает.

Казалось бы, сугубо игровую функцию выполняет эффект переодетых в разбойников людей Хлынова, но он служит проявителем истинной природы характеров: Наркис – низкий вор и сутенер, Гаврила – благородный человек с совестью, о нем и дворник Силан говорит, что «совести у него супротив других... очень даже достаточно» (с. 120). Параша признается при всех отцу, что ей «люб» Вася, но

теперь не пойдет за него, потому что «он от жены в плясуны уйдет. И не пойду я за него, хоть осыпь ты меня с ног до головы золотом». Она берет Гаврилу за руку: «А пойду я вот за кого... Я верно знаю, что он меня любить будет. Один день я его видела, а на всю жизнь ему поверю» (с. 162). В последнем монологе Параша говорит, как они с Гаврилой посидят «под деревцем», «птички проснутся, защечечут по-своему», и это является парафразой последнему монологу Катерины в «Грозе» о «могилушке», как над ней тоже «птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут». В древнем славянстве птица служила связным между миром живых и мертвых (до сих пор жива народная примета, что если птица влетает в дом, там скоро будет покойник). Кроме того, птица была символом супружеского счастья: птицы выют гнезда и выводят птенцов. В «Грозе» птицы были вестниками смерти, в «Горячем сердце» – символом семьи, гнезда. Поэтому здесь спрятан глубоко народный символический смысл. «Девка ничего не знает, а все разумеет» – гласит народная пословица. Такой была Параша.

Н.В Берг сообщил, что «последний монолог Катерины Островский вообще записал со слов самой актрисы». Известно и свидетельство капельдинера Малого театра о премьеры «Грозы», как, несмотря на бурный успех пьесы, Островский сидел в директорской ложе «сумеречным», и он ему «воду в стакане приносил»²³. О «Записках» Л.П. Косицкой Островскому 11 мая 1872 года М.И. Семевский писал: «“Записки” поражают своей безыскусственностью, простотою, задушевностью рассказа. Местами они очень интересны». Опубликовал он их только в 1878 году, к десятилетию смерти актрисы. Первый номер вышел в январе 1878 года, а уже в феврале драматург написал Ф.А. Бурдину, что занят новой «большой оригинальной пьесой» – «Бесприданницей». Можно думать, что и образ Ларисы, с ее жаждой любви, искренностью, пением, выбором недостойного и гибелью также был навеян воспоминаниями о Л.П. Косицкой.

Примечания

¹ *Лакшин В.Я.* Островский (1868–1871) // 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. 3. С. 483.

² *Ревакин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского) // Ученые записки Московского городского педагогического института им. В.П. Потемкина. Т. ХСУ. М., 1959. С. 111.

³ Цит. по: *Ревакин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 297.

⁴ *Ревакин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 297.

⁵ Там же. С. 299.

⁶ Там же. С. 308.

⁷ Цит. по: *Ревакин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 308.

⁸ *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. М., 2004. С. 480.

⁹ Там же.

¹⁰ Цит. по: *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. С. 481.

¹¹ *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. С. 483.

¹² Там же.

¹³ *Гончаров И.А.* Собрание сочинений: в 8 т. М., 1977–1980. Т.8. С. 136.

¹⁴ *Добролюбов Н.А.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 337.

¹⁵ Там же. С. 339, 342.

¹⁶ Там же. С. 357.

¹⁷ Там же. С. 362.

¹⁸ Там же. С. 340 – 341.

¹⁹ *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. 2. С. 222. Далее все цитаты из «Грозы» даны по этому изданию, страницы указаны в скобках.

²⁰ *Лакшин В.Я.* Поэтическая сатира Островского // А.Н. Островский. Горячее сердце. М.: Искусство, 1987. С. 19.

²¹ Подробнее см.: *Кайдаш-Лакшина С.Н.* Тайны жизни Агафьи Ивановны Ивановой, первой жены Островского // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2013. С. 5–17.

²² *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 3. С. 100. Далее цитаты из пьесы даются по этому изданию, страницы указаны в скобках.

²³ Цит. по: *Едошина И.А.* «Гроза» А.Н. Островского на сцене: контексты и смыслы (премьерный спектакль 16 ноября 1859 года в Малом театре) // Щельковские чтения 2009. А.Н. Островский и русская драматургия: Сборник статей / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 14, 19.

А.В. ПАВЛОВ

||| **«Предисловный рассказ»
в драме А.Н. Островского
«Бесприданница»**

Выражение «предисловный рассказ» принадлежит Ф.М. Достоевскому. В начале романа «Братья Карамазовы», приступая к рассказу об Алеше, писатель делает очень важное замечание: «Вот про этого-то Алексея мне всего труднее говорить теперешним моим предисловным рассказом, прежде чем вывести его на сцену в романе... придется и про него написать предисловие... чтобы разъяснить предварительно»¹ нечто важное о герое. Называя особый тип авторского повествования «предисловным рассказом», Достоевский указывает не только на его сюжетно-композиционную значимость, но также выделяет содержательную составляющую и подчеркивает сценичность действия, как бы сближая некоторые свойства прозы и драмы.

«Предисловный рассказ» не был изобретен Достоевским. По мнению Д.С. Лихачева, такие предисловные повествования о главных героях часто встречались в романах и раньше, у И.С. Тургенева, например². Но исследователи обычно лишь указывали на наличие такой формы

повествования, не объясняя ее функцию во всей структуре текста. Исключением является небольшая статья Д.С. Лихачева о «предисловном рассказе» у Достоевского. Рассматривать это явление можно и применительно к драматургии, что позволит по-новому понять авторский замысел, выявить некоторые связи романа и драмы, тем более, что «предисловный рассказ» не нужно отождествлять с экспозицией в драматургии, даже если экспозиция развернутая. В драме А.Н. Островского «Бесприданница» предварительное «повествование» занимает все первое действие, которое равно по объему каждому из последующих действий.

О близости некоторых пьес Островского к прозаическим жанрам писали еще его современники. Ф.М. Достоевский в записной тетради 1876–1877 годов называет их «повести в ролях»³. Современная исследовательница А.И Журавлева отмечала, что лучшие истолкователи А.Н. Островского верно указывали, что в его пьесах происходит «сближение драматургии с жанрами реалистического эпоса (романа и повести)», и это «размывало жесткие границы между драмой и эпосом»⁴. По ее мнению, такое сближение нужно было для создания психологической драмы, образцом которой она называет «Бесприданницу».

Сам драматург, несомненно, задумывался над этими проблемами. 15 июня 1885 года он пишет А.С. Шабельской, которая переделывала свои повести в пьесы: «“Ночь на Иванов день” представляет ряд сцен, которые грешат затянутостью (в повести всякая верная бытовая подробность – достоинство, а для сцены – недостаток)». В этом же письме о другой ее пьесе он пишет: «“Господа Лапшины” есть повесть в драматической форме, а никак не драма: представлять целый ряд событий, разделенных большими промежутками времени, не должна драма, – это не ее дело – одно событие, один момент, и чем он короче, тем лучше»⁵.

Этот принцип обнаруживается в драме «Бесприданница». Все события здесь сжаты, происходят в течение одних суток, и лишь за счет первого действия, выполняющего функцию своеобразного «предисловного рассказа»,

происходит размыкание пространства и времени. Справедливости ради нужно заметить, что сам драматург не всегда придерживался этого принципа. В «Пучине» между первой и второй сценами проходит семь лет, между второй и третьей – пять, между третьей и четвертой – тоже пять лет. То ли сам жанр (сцены из московской жизни) позволял драматургу «грешить затянутостью», то ли убеждение в необходимости сжатости пришло потом.

Сжатость действия во времени требовала особой формы изложения событий. Развернутой экспозиции было недостаточно, поскольку она в сценическом действии несамоостоятельна. Островский создает первое действие драмы как законченный в смысловом отношении «предисловный рассказ», дающий зрителю представление о тех, кто появится на сцене позднее. Для этого выбран логически оправданный прием: основу действия составляют диалоги двух героев, один из которых (Кнуров) неосведомленный о жизни города, потому что «живет здесь не подолгу», как говорит о нем трактирщик Гаврило, и молчалив. Другой (Вожеватов) знает все и «разговорчив»⁶.

Трактирщик Гаврило и слуга из Кофейной Иван дают первичную характеристику героев. Такая характеристика, по мнению Л.Я. Гинзбург, есть «формула вводимого в действие персонажа»⁷ На основе этой формулы происходит узнавание героя. Эта традиция сложилась еще в фольклоре: Иван-дурак, падчерица в сказке, богатырь в былине и т.д. В раннем творчестве Островского это узнавание срабатывает четко: купец-самодур в целом ряде пьес. В «Бесприданнице» это узнавание не срабатывает. Поэтому Островскому нужен предваряющий появление Кнурова и Вожеватова рассказ. Первое явление первого действия — это не просто диалог Ивана и Гаврилы. Гаврило рассказывает о Кнурове и Вожеватове, отвечая на вопросы Ивана, дает им первичную характеристику и делает очень значимые выводы, фактически создает формулу, по которой нужно узнавать современного купца. Пожилой Кнуров, по его словам, «чистая публика», а молодой Вожеватов – «в лета войдет,

такой же идол будет»⁸. Островский уловил те изменения, которые произошли в купеческой среде, и намеренно с них начинает драму. По поводу таких изменений Л.Я. Гинзбург писала: «Узнавание героя не ориентировано теперь на модели, уже прошедшие стилистическую обработку, оно ориентировано на типологию, возникшую в самой жизни»⁹. Понимать образы «новых» купцов в нарастающей динамике драмы Ларисы для зрителя было бы затруднительно, поэтому Островский показывает их предварительно в спокойной обстановке и неспешной беседе на высоком берегу Волги. В этой беседе, с одной стороны, происходит дальнейшее раскрытие образов Кнурова и Вожеватова (они говорят и сами о себе), а с другой – выстраивается цепочка рассказов, которые звучат из уст разных персонажей. Эти рассказы подготавливают интригу дальнейшего драматического действия, но по сути являются повествованием о чем-то, совершившемся в прошлом, и выводят содержание пьесы за рамки сценического времени. Такой тип сценического действия функционально близок «предисловному рассказу» в романе, поскольку также несет в себе и повествовательное, и изобразительное начала.

Повествовательность в первом действии «Бесприданницы» уравнивается театральностью, которая помогает понять образы Паратова и Карандышева. Театрален сам приезд Паратова: палат из пушки, встречают на четверке иноходцев с цыганами. Цыганы будут упоминаться не раз. Даже Лариса согласится, что дом Огудаловых – цыганский табор. Театрально поведение Робинзона. Паратов рассказывает о нем историю, которую называет драматическим представлением, и в завершении сознается, что имеет слабость к артистам и что хочет повеселее провести последние дни холостой жизни, то есть готовит праздник.

Театрально поведение Карандышева. Рассказывая о нем, Вожеватов отмечает появившуюся страсть к переодеваниям: «разные роли разыгрывает, дикие взгляды бросает, отчаянным прикидывается. Раз застрелиться хотел, да не вышло ничего, только насмешил всех. А то вот

потеха-то: был у них как-то, еще при Паратове, костюмированный вечер; так Карандышев оделся разбойником, взял в руки топор и бросал на всех зверские взгляды»¹⁰. Такие сцены театрально эффектны, особенно для комедии, но здесь они даны в пересказе. Изобразительное приобретает черты повествовательного, снижая драматическое напряжение и оставляет неразгаданными возможности того же Карандышева.

Первое действие, построенное во многом на рассказах о прошлом, заключает в себе основы будущей драматической коллизии. В рассказе о Карандышеве Вожеватов сообщает: «В кабинете ковер грошевый на стену прибил, кинжалов, пистолетов тульских навешал: уж диви бы охотник, а то и ружья-то никогда в руки не брал»¹¹. Примечательно, что почти сразу после этого рассказа Вожеватова Кнуров говорит о Ларисе: «она или погибнет, или опошлится»¹². Слова о смерти произносят и Карандышев, и Лариса, но звучат они как смутное предчувствие, вне проясняющих ситуаций. Да это и не нужно действию, которое выполняет функцию «предисловного рассказа». «Функция этих рассказов, – по мнению Д.С. Лихачева, – не в том, чтобы что-то объяснить, а в том, чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет ждать ответа в дальнейшем»¹³.

В первом действии драмы, основанном во многом на рассказах о прошлом героев, складывается достаточно полная картина их жизни, имеющая определенную сюжетную завершенность. И лишь неожиданный приезд Паратова становится катализатором развития событий. В сущности, в «Бесприданнице» со второго по четвертое действия Островский показывает не драму, а развязку драмы, которая началась задолго до последнего приезда Паратова.

Примечания

¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. / Под ред. В.Г. Базанов, Ф.Я. Прийма, Г.М. Фридендер и др., 1972–1990. Л.: Наука. Т. 14. С. 17.

² *Лихачев Д.С.* «Предисловный рассказ» Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 190.

³ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 24. С. 305.

⁴ *Журавлева А.И.* А.Н Островский-комедиограф. М.: Изд-во Московского университета, 1981. С. 153.

⁵ *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. 12. С. 361.

⁶ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. С. 9.

⁷ *Гинзбург Л.Я.* О структуре литературного персонажа // Искусство слова. М.: Наука, 1973. С. 379 .

⁸ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. С. 9.

⁹ *Гинзбург Л.Я.* О структуре литературного персонажа. С. 384.

¹⁰ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. С. 16.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 17.

¹³ *Лихачев Д.С.* «Предисловный рассказ Достоевского. С. 190.

Н.К. ИЛЬИНА

**Отрадина и Кручинина:
ритмический рисунок
роли**

Лингвисты и литературоведы, актеры и режиссеры, ставившие пьесы А.Н. Островского, признавали, что персонажи драматурга обладают не только индивидуальной, стилистически окрашенной речью, но говорят ритмично, причем у каждого героя ритм речи особый, свойственный только ему и проявляющий характер¹.

Задача данной статьи заключается в том, чтобы с помощью статистических данных, характеризующих ритм речи героини комедии «Без вины виноватые», выявить индивидуальные особенности ритма, а также выяснить, меняется

ли ритм с течением времени и зависит ли он от эмоционального состояния человека или от собеседника. Для решения этой задачи была выбрана методика исследования ритма прозы, впервые примененная Б.В. Томашевским, а позднее доработанная М.М. Гиршманом. Для подсчета результатов была использована программа КАТ (Количественный анализ текста), созданная студенткой 5 курса физико-математического факультета Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова Е. Лебедевой по проекту автора данной статьи.

Исследователи по-разному подходили к анализу ритма прозы, применяя различные методики определения степени ее ритмичности. Так, Г.Н. Иванова-Лукьянова предложила рассматривать три ритмические характеристики текста, слоговую, фразовую и интонационную². Н.В. Черемисина «увидела» в строении синтагм определенные фигуры и схемы, из которых складывались рисунки предложений, подчиняясь непреложным законам языка³.

Изучая ритм поэзии и прозы, Б.В. Томашевский обратил внимание на специфику анакруз и клаузул в строках «Евгения Онегина» и колонов в повести «Пиковая дама» А.С. Пушкина, получил неожиданные результаты по прозе: хореические приступы преобладают в начале предложений (45,8% по результатам первых трех глав «Пиковой дамы» против 32,7% в среднем по всему словарю повести), «в то время как внутри предложения интонация приступа разворачивается на неударных слогах, предшествующих первому ударению колона»⁴. В поэзии Пушкина выявились аналогичные показатели по внутренним колонам. В сравнении с поэзией, тяготеющей к мужским окончаниям, которые замыкают стиховой период, в прозе количество мужских окончаний в предложениях резко снизилось, но возросло количество женских и особенно дактилических окончаний (26,6% против 18,4% по словарю повести), причем «структура концов колонов остается однообразной, независимо от того, занимает ли колон среднее или крайнее положение в предложении»⁵.

Применив методику В.Б. Томашевского к прозаическим произведениям, М.М. Гиршман выявил специфические черты ритма, присущие каждому литературному направлению, каждому крупному писателю⁶. Такие узнаваемые характеристики свидетельствовали о целостности произведения; строительным материалом этой целостности являлись колоны (ритмоинтонационные единицы художественного текста, сопоставимые с синтагмами устной речи, научной и публицистической прозы), внутрифразовые компоненты (простые предложения в составе сложных), фразы (предложения) и сверхфразовые единства (абзацы). Зачины и окончания колонов, фраз и внутрифразовых компонентов, их сочетание и величина, заданные в авторском тексте, наряду с лексическим составом произведения создают его особый ритм, безошибочно угадываемый вдумчивым читателем.

Ритмоинтонационным единицам присущи динамические, мелодические и темповые характеристики. Поэтому немаловажную роль в произведении играет выбор лексического словаря: акцентные характеристики слов включаются в общую ритмическую структуру предложения и подчас определяют его мелодический контур, а слова, на которые падает логическое ударение, произносятся медленнее и сильнее, чем соседние полноударные слова. Следовательно, в создании ритма участвуют сразу несколько структур, главной из которых является динамическая или силовая, так как русский язык относится к группе языков с так называемым акцентным ритмом. Именно эту акцентную структуру ритма учитывает М.М. Гиршман, обращая внимание на ударные и безударные зачины и окончания колонов, внутрифразовых компонентов и фраз в художественном повествовании.

Ритмический рисунок роли героини Островского складывается из ритма речи Любови Отрадиной в молодости и спустя 17 лет, когда она становится известной провинциальной актрисой Еленой Кручининой. Анализ ритма ее речи дает сходные показатели. Это одна и та же женщина, о чем свидетельствуют базовые ритмические параметры: и

в молодости, и спустя много лет в речевом ритме героини преобладают ударные (хореические) зачины и женские окончания (см. табл. 1, 2). Однако ритмические оттенки ее речи отличаются не только в молодости и зрелости, что естественно предположить, но также по тому, с кем и как говорит героиня.

С горничной Аннушкой Любовь Отрадина разговаривает скорее, как старшая сестра, а не как хозяйка с прислугой (см. табл. 1). Интонации ее реплик наставительные, отсюда и в ритме речи хореические начала фраз и внутрифразовых компонентов преобладают над ямбическими, но речь от этого не становится безапелляционной, так как процент пеонических зачинов, расширяющих мелодический диапазон речи, в этом разговоре необычайно высок, а процент безударных зачинов на синтагменном уровне даже превосходит процент ударных. Благодаря обилию женских и дактилических окончаний мелодический контур речи остается мягким и плавным.

Отрадина: Что* ты* за вздо*р болта*ешь!

– Что* ту*т мудре*ного? Са*мое обыкнове*нное де*ло: / <де*ньги е*й доста*лись по насле*дству / от бога*тых ро*дственников.>

– Э*то ты* поче*м зна*ешь?

– Мно*го ведь и пустяко*в говоря*т, А*ннушка.

– А ты* де*вушка моло*денькая, / <ты* не все* говори*,> <что* слы*шишь,> / <—сты*дно> ...

– Так, та*к; / <отли*чно ты* рассужда*ешь.> А вот погоди*, / <и я* разбогате*ю,> / <так за*муж вы*йду.>

– А не разбогате*ю, / <так, мо*жет быть, и без прида*ного / до*брый челове*к возьме*т.>⁷

Разговор Отрадиной с Григорием Муровым, хотя и характеризуется переменчивостью эмоционального состояния героини, все же демонстрирует наиболее устойчивые ритмические показатели: сочетание зачинов и окончаний синтагм, фраз и внутрифразовых компонентов сбалансировано, причем начала и окончания фраз в процентном отношении почти совпадают, разрыв между хореическими и

ямбическими зачинами небольшой, к тому же анапестические и пеонические зачины расширяют диапазон речи героини. Можно сказать, что в этом разговоре ритм ее речи достигает равновесия всех составляющих его компонентов.

Отрадина: Послу*шай! Покажи* меня* свое*й ма*тери; / <я* могу* е*й понра*виться,> / <у меня* е*сть спосо*бности.> Я* zde*сь загло*хла. Я*, <если захочу*,> / могу* блесну*ть и умо*м, / и свои*ми зна*ниями, / и очарова*ть стару*ху⁸.

Сходные показатели как ямбических зачинов, так и женских окончаний фраз характеризуют ее речь как устойчивую систему, и лишь в недолгом, но напряженном разговоре с Шелавиной на фоне эмоционального стресса эта система дает сбой: количество женских окончаний в процентном отношении резко снижается, а мужских – возрастает. В ритме речи Любы Отрадиной несвойственные ей мужские окончания достигают в синтагмах и внутрифразовых компонентах 50%, а в окончаниях фраз 57%, что придает ее речи необычную резкость. Резкость подчеркивается также и полным отсутствием гипердактилических окончаний. Героиня озадачена поведением Мурова и стремится поскорее закончить неудобный разговор с Таисой Шелавиной.

Отрадина: Ка*к же э*то / ни с того* ни с сего*?

– Поздравля*ю тебя*!

– Ра*зве ты* не лю*бишь своего* жениха*?

– Бога*т?

– Зна*чит, <хоро*ш собо*й?>

– Так хоро*шей фами*лии, / в больши*х чина*х?⁹

Таким образом, Любовь Отрадина обращается к горничной Аннушке иначе, чем к возлюбленному, но особенно разительно в ритмическом плане отличается ее речь, когда она вынуждена поддерживать беседу с подружкой, оказавшейся соперницей.

При всех ритмических изменениях в речи героини Островского и в молодости, и много лет спустя наиболее устойчивые показатели демонстрируют синтагмы (табл. 3),

причем все виды синтагменных окончаний в репликах Отрадиной в процентном отношении аналогичны этим же видам окончаний синтагм в репликах Кручининой (сравните графы «Все реплики» в табл. 1 и 2).

Елена Ивановна Кручинина беседует с местным меценатом и театралом Нилом Стратонычем Дудукиным, с артистом Незнамовым, с бывшим возлюбленным Григорием Муровым, и каждый раз ритм ее речи меняется: она доверительно разговаривает с Дудукиным, мудро и доброжелательно с Незнамовым и твердо, решительно – с Муровым. Героиня стала гораздо увереннее в себе, не так порывиста и эмоциональна, как в юности, но по-прежнему верит людям.

Кручинина откровенно рассказывает Дудукину обо всех трагических перипетиях ее прошлой жизни. Ритмические показатели зачинов синтагм в разговорах с ним фиксируют параметры, сходные с прежними синтагменными зачинами, особенно в давнем разговоре с Муровым, словно она вновь вернулась в прошлое. Но ритм речи героини все же изменился: резко возросли межфразовые хореические зачины, ставшие характерной чертой ее речи: они проявляются в равной мере в разговоре с Дудукиным, в обращении к Незнамову, и в гораздо большей степени в требованиях к Мурову. За внешней сдержанностью угадывается твердость, приобретенная в душевных невзгодах. Она-то и придает речи героини ту внутреннюю силу, которая берет за живое, привлекает на свою сторону, убеждает. А почти не изменившиеся параметры женских окончаний и возросшие дактилические окончания сохраняют речь плавной и размеренной.

Кручинина обращается к Дудукину: Ка*к ва*м не сты*дно, Ни*л Страто*ныч! Вы* опя*ть с приноше*ниями, / <вы* меня* уж о*чень ба*луете.> Мне*, пра*во, со*вестно; <ка*ждый де*нь что*-нибудь;> / <вот сего*дня чаю, / икры* привезли*.>

- Все* говоря*т, / <что вы* о*чень до*брый челове*к.>
- Не*т, / хоро*шее ка*чество, / хоро*шее.
- Те*м-то оно* и до*рого.¹⁰

Если, разговаривая с Дудукиным, Кручинина может позволить себе женскую слабость и поплакать, то в разговоре с Незнамовым она предельно собрана и тон ее речи иной: она говорит по-матерински заботливо, но строго: она снова, как и в обращении к Аннушке, опытный старший товарищ. И снова хореические зачины и женские окончания превалируют на всех уровнях: синтагменном, фразовом и внутрифразовом.

Кручинина: Вы* еще* о*чень мо*лоды, / <вы* совсе*м не зна*ете жи*зни;> / / <ва*с окружа*ли с де*тства, да и тепе*рь окружа*ют / лю*ди, далеко* не лу*чшие.> Де*лать заключе*ния вообще* о лю*дях / вы* не сме*ете, / <потому* что хоро*ших люде*й / вы* почти* не вида*ли / и среди* и*х не жи*ли.> Вы* ви*дели жи*знь то*лько...
 – Я* не то* хоте*ла сказа*ть.¹¹

Исключение составляет разговор с Муровым, в котором хореические зачины не только резко преобладают над ямбическими, но мужские окончания внутрифразовых компонентов намного превышают женские; мужские окончания синтагм тоже преобладают над женскими. Ударные начала синтагм, фраз и внутрифразовых компонентов наряду с ударными окончаниями производят эффект исключительной резкости речи:

Кручинина: Вы* уж заплати*ли мне* / зло*м за добро*, / <а за зло*, / <кото*рое вы* мне* сде*лали,> / у ва*с не хва*тит состоя*ния / заплати*ть мне*.> Я* не та*к бога*та, как вы*, / а гото*ва заплати*ть, <что* уго*дно,> / <чтоб то*лько не вида*ть ва*с,> / <чтоб вы* не встреча*лись мне* никогда*.> Я* избега*ла ва*с, / <вы* са*ми меня* нашли*.>¹²

Но женские концы фраз и дактилические окончания своей мягкостью «выправляют» неблагоприятное впечатление. Вместе с тем, ритм разговора с Муровым остается напряженным и суровым:

Кручинина: Что* же ва*м уго*дно?
 – Ну*, во*т я* тепе*рь без грими*ро*вки. Что* же вы* нахо*дите?

- Спра*шивайте!
- Да*, / я* Любо*вь Ива*новна Отра*дина.
- Я* та*к полага*ю, / <что ва*м / э*того ничего* зна*ть не ну*жно;> / <потому* что до ва*с / э*то ниско*лько не каса*ется.>¹³

Анализ ритмических конфигураций реплик Отрадиной-Кручининой показал, что существуют индивидуальные характеристики ритма, которые не остаются неизменными на протяжении времени, они варьируют в зависимости от отношения героини к собеседнику и от ее эмоционального состояния. Синтагменные показатели оказались самыми устойчивыми, подтверждая вывод ученых о том, что именно синтагма лежит в основе ритма русской разговорной речи, и ее изохронность сохраняется при всех индивидуальных речевых ритмических свойствах.

Приложение

Таблица 1

Распределение синтагменных, межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний в разговорах Отрадиной (в %)

	Зачины											
	Хореические			Ямбические			Анапестические			Пеонические и г/п		
	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф
с Аннушкой	36,5	57,1	44	40	31	40	10,6	2,4	–	12,9	9,5	16
с Муровым	39,9	48,1	54,7	34,2	30,1	29,7	18,1	18	10,9	7,8	3,8	4,7
с Шелвиной	42,1	53,6	62,5	28,9	28,6	12,5	23,7	17,9	25	5,3	–	–
Все реплики	40,3	50,9	56,7	33,8	28,25	32	17,6	15,75	5,1	8,3	5,1	6,2

Окончание таблицы 1

	Окончания											
	Мужские			Женские			Дактилические			Гипердактилические		
	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф
с Аннушкой	31,8	28,6	28	44,7	50	60	20	19	4	3,5	2,4	8
с Муровым	37,9	36,1	42,2	44,8	49,6	42,2	12,8	12	12,5	4,5	2,3	3,1
с Шелавиной	50	57,1	50	34,2	32,2	37,5	15,8	10,7	12,5	–	–	–
Все реплики	38,2	38,4	39,2	42,9	45,8	46,4	15,3	14,4	10,3	3,6	1,4	4,1

Таблица 2

Распределение синтагменных, межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний в разговорах Кручининой (в %)

	Зачины											
	Хореические			Ямбические			Анапестические			Пеонические и г/п		
	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф
с Дудукиным	37,3	64,5	36,2	35,8	21,5	45	19,1	12,7	11,3	7,8	1,3	7,5
с Незнаковым	44,7	63,4	64,4	29,8	16,9	26,7	16,5	14,1	8,9	9	5,6	–
с Муровым	52,6	76,2	54,7	21,9	11,1	29,7	23,4	12,7	10,9	2,2	–	4,7
Все реплики	43,7	62,3	42,6	31,5	21,3	39	18,5	14	14,8	6,3	2,4	3,6

Окончание таблицы 2

	Окончания											
	Мужские			Женские			Дактилические			Гипердактилические		
	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф	синт.	мф	вф
с Дудукиным	33,1	29,1	25	43,2	50,6	45	20,2	17,7	26,3	3,5	2,5	3,7
с Незнаковым	34	33,8	28,9	48,9	45,1	53,3	14,4	18,3	15,6	2,7	2,8	2,2
с Муровым	40,1	27	48,7	38	41,3	27	16,8	23,8	21,6	5,1	7,9	2,7
Все реплики	38,3	34,3	31	41,6	44,1	42,6	16,5	18	22,4	3,6	3,6	4

Таблица 3

*Распределение синтагм (колонов)
по слововому объему*

	1 – 4 слога	5 – 10 слогов	11 слогов и более	Наиболее частотная синтагма	Ее частотность	Средняя синтагма
Драма 19 в. ¹⁴	35,5%	57,5%	7%	7,5 слогов	13,5 %	7 слогов
Отрадина	26,1%	66,7%	7,2%	6 слогов	14,2%	6,5 слога
Кручина	28,7%	60,9	10,4%	6 слогов	14,4%	6,5 слога

Примечания

¹ *Иванова-Лукьянова Г.Н.* О ритме прозы // Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы. М., 1971; *Козлянинова И., Промптова И.* Сценическая речь. Учебник для студентов театральных учебных заведений. Русская интонация; поэзия, проза, разговорная речь. М., 1989; *Таиров А.Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Издательство «Всероссийское театральное общество», 1969.

² *Иванова-Лукьянова Г.Н.* Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: учеб. пособие для студ., аспирантов, преподавателей-филологов и уч-ся ст. кл. шк. гуманитар. Профиля. М.: Флинта, 2002.

³ *Черемисина Н.В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1989.

⁴ *Томашевский Б.В.* Ритм прозы («Пиковая дама») // Томашевский Б.В. О стихе: Статьи. М.–Л.: Прибой, 1929. С. 294.

⁵ Там же. С. 296.

⁶ *Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы и целостность прозаического литературного произведения.: дис. ... докт. филол. наук : 10.01.08. – Донецк, 1975.

⁷ *Островский А.Н.* Без вины виноватые // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 9. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1951. С. 150–152. Здесь и далее знак * в цитатах означает словесное ударение, знак / обозначает границы синтагм внутри предложения, знак <...> выделяет внутрифразовые компоненты.

⁸ Там же. С. 156.

⁹ Там же. С. 159.

¹⁰ Там же. С. 166 – 167.

¹¹ Там же. С. 177.

¹² Там же. С. 209.

¹³ Там же. С. 197.

¹⁴ Данные по драме XIX в. взяты из докт. дис. М.М. Гиришмана.

В.А. ТЕЗИНА

**Слово о Пушкине
А.Н. Островского и
Ф.М. Достоевского**

*Поэтический Мессия
На Руси, он, как Россия, –
Всеобъемлющ и велик...
Ныне мы поэта славим –
И на пьедестале ставим
Прославляющий нас лик...*

Я.П. Полонский

В 2015 году исполнится 135 лет со дня открытия памятника А.С. Пушкину в Москве. Четыре летних праздничных дня 1880 года явились большим объединяющим событием в истории русской литературы, важным этапом национального самосознания, торжеством русской словесности. Известный государственный и общественный деятель XIX века, юрист, судья и большой ценитель русской литературы А.Ф. Кони, принимавший участие в четырехдневных торжествах в качестве представителя от Петербургского юридического общества, воссоздает атмосферу этого «незабвенного события русской общественной жизни последней четверти прошлого столетия»¹ в очерке, посвященном И.С. Тургеневу: «Ко времени окончания литургии в Страстном монастыре яркие лучи солнца прорезали облачное небо и, когда из монастырских ворот показалась официальная процессия, колокольный звон слился с звуками оркестров, исполнявших коронационный марш Мендельсона. На эстраду взошел принц Ольденбургский со свитком акта о передаче памятника городу. Наступила минута торжественного молчания: городской голова махнул свитком, пелена развернулась и упала, и, под восторженные крики “ура” и пение хоров, запевших “Славься” Глинки, предстала фигура Пушкина с задумчиво склоненной над толпою головой. Казалось, что в эту минуту великий поэт простил русскому

обществу его старую вину перед собою и временное забвение. У многих на глазах заблестали слезы... Хоругви задвигались, поочередно склоняясь перед памятником, и у подножья его стала быстро расти гора венков»².

Открытие памятника Пушкину – это также важный биографический эпизод в творчестве классиков русской литературы XIX века. Центральное место в программе торжеств было отведено двухдневным заседаниям Общества любителей российской словесности, на которые были приглашены крупнейшие русские писатели: И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, А.Н. Островский, Д.В. Григорович, А.Ф. Писемский, Я.П. Полонский, А.Н. Майков, А.Н. Плещеев, А.А. Потехин, С.В. Максимов. Для многих из них слово о Пушкине – это не только торжественная ода поэту, но и обобщающий взгляд на литературу и историю. Преддверие 1880 годов, собравшее классиков вместе и вызвавшее на диалог, на исповедь, было также предвестником итога их жизни и литературной деятельности. Ведь спустя несколько лет они уйдут друг за другом: сначала А.Ф. Писемский (1881), потом Ф.М. Достоевский (1881), И.С. Тургенев (1883), в один год И.С. Аксаков (1886) и А.Н. Островский (1886).

Пушкинский праздник – это последняя прижизненная встреча А.Н. Островского и Ф.М. Достоевского. Будучи знакомыми с 1861 года, они иногда встречались в литературных кругах, между ними не возникла активная переписка, однако две пьесы Островского («За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» и «Грех да беда на кого не живет») были напечатаны в журнале братьев Достоевских «Время». Противоречивым было отношение Ф.М. Достоевского к творчеству драматурга, однако имя Островского не раз оказывалось в одном ряду с именем Пушкина. Так, в статье «“Свисток” и “Русский вестник”», напечатанной в третьем номере журнала «Время» за 1861 год, Достоевский замечает: «Мне кажется тоже, что литература наша ... вовсе уж не такая мизерная. Она совсем не скудная: у нас Пушкин, у нас Гоголь, у нас Островский, и это уже литература. Преемственность мысли видна уже в этих писателях, а

мысль эта сильная, всенародная ... С Пушкина мысль идет, развиваясь все более и шире. Неужели такие явления, как Островский, ничего для вас не выражают в русском духе и в русской мысли?»³

Ф.М. Достоевский прибыл в столицу из Старой Руссы 23 мая 1880 года, Островский же, находясь в Щелыково, узнал раньше, что открытие памятника отложено из-за придворного траура по случаю смерти императрицы Марии Александровны, и прибыл в столицу 3 июня. Встретились они 5 июня в Думе, о чем Достоевский сообщал А.Г. Достоевской: «Подходил ко мне Островский – здешний Юпитер»⁴.

Особую значимость представляют высказывания Достоевского и Островского о гении Пушкина, как и в целом рассуждения об искусстве: ведь это не абстрактное теоретизирование, а ключ к пониманию их собственных представлений о писательском труде и обязанностях художника. В этом смысле обратим внимание на сходство идеологических концепций пушкинских речей Достоевского и Островского.

Свою речь в виде застольного слова Островский произнес 7 июня на обеде в Благородном собрании, организованном Обществом любителей русской словесности. И.Ф. Василевский, современник Островского, так писал о «чудесной речи» драматурга: «В ней сказалась душевная простота и художественная непосредственность природы драматурга. Она была очень тепла, светла и красива. Островский говорил ее фамильярным, разговорным тоном, певуче растягивая некоторые слова и окончания, несколько в нос, говорил, заметно сам увлекаясь и увлекая других. Речь его блистала удачными и новыми афоризмами. Их подчеркивали рукоплесканиями»⁵.

Драматург говорил о том, что в творчестве Пушкина и в самой личности его воплотилась невиданная дотоле реальная, ненадуманная полнота русской народности, без которой он и не был бы великим поэтом: «Прочное начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным, – он первый стал относиться к темам своих произведений

прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был – был самим собой. ... Что это за школа, что он дал своим последователям? Он завещал им искренность, само-бытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским ... Ведь это значит, что он, Пушкин, раскрыл русскую душу»⁶. Как близка была эта мысль драматургу, постоянно соприкасавшемуся с народным бытом и в Замосквореченских переулках, и здесь, в уютной Щелыковской усадьбе. В своем Слове о Пушкине Островский видится нам не как идеолог и моралист, а как художник, который замечает то, что ценно и важно ему, в его собственном творчестве. По замечанию А.И. Журавлевой, «Островского роднит с Пушкиным – и даже, может быть, не с Пушкиным, а именно с представлением, преданием о Пушкине, с тем классическим, идеальным образом, который создан у нас, – удивительное свойство естественности и равновесия, умение не впадать в крайности, и притом умение очень сознательное и активное»⁷.

Смелость Островского заключалась в расширении понятия о драме, в новом развитии драматической формы. Это было необходимо для полноты изображения воссоздаваемой картины жизни, живой жизни, правды жизни, выступающей в естественной форме. Подробное описание быта, жизненного уклада, сцены, «как бы» далекие от интриги, но связанные с обрисовкой психологии героев, – эти и другие новаторские приемы Островского раскрывали для драмы новые возможности. Не менее личным кажется нам следующее замечание драматурга в Слове о Пушкине: «Высвобождение мысли из-под гнета условных приемов – дело нелегкое, оно требует громадных сил» (10, с. 113). Как гений Пушкина высвободился от влияния западной культуры и ее типологической особенности – атропоцентризма, так и новаторство драматурга заявило о себе уже в начале его творческого пути. Так, еще в ранней пьесе «Бедная невеста» можно заметить черты усложнения жанра нравоописательной комедии за счет того, что под внешним комическим

эффектом намеренно скрыт драматический элемент, который проявляется в отдельных сценах.

Когда разрушаются романтические наивные представления Марьи Андреевны о Мериче, «всегда таком скучном и печальном» (1, с. 220), как пушкинский Онегин, когда она восклицает: «Зачем в людях так мало правды!» (1, с. 258), «Мне нужно было, чтоб меня любили! Только этого я хотела» (1, с. 271), «Ведь мне тяжело... Мне очень тяжело, — и никто не хочет знать этого» (1, с. 271), — пафос действия в этих сценах сменяется пафосом раздумья, в результате чего возникает неведомый ранее классической комедии «подтекст», «второй план», «двойное освещение». Или, например, сцена прощания Дуни с Беневоленским, где за внешней развязностью и веселостью девушки скрыта женская обида, страдание и боль: «Так, ни за что прошла молодость, и помянуть нечем» (1, с. 276).

«Психологически усложняя характеры действующих лиц, наполняя драму богатым лирическим содержанием, Островский идет не за Гоголем, не за писателями “натуральной школы”, а за Пушкиным и Шекспиром», — отмечает Ю.В. Лебедев⁸. Освобождаясь вслед за Пушкиным от западноевропейского антропоцентризма, Островский утверждает: «В иностранных литературах (как нам кажется), произведения, узаконивающие оригинальность типа, то есть личность, стоят всегда на первом плане, а карающие личность — на втором плане и часто в тени; а у нас в России наоборот. Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого, кладет и на искусство особенный характер» (10, с. 8)

В одно большое полотно жизни сводит Островский все сцены «Бедной невесты» в пятом акте — финале пьесы: свадьба, толпа, комическая болтовня разных лиц, перебранка двух старух. Заканчивается комедия горьким «плачем» Марьи Андреевны, которая еще «мелькнет» в образе Катерины («Гроза»), Ларисы Огудаловой («Бесприданница»), Ксении Васильевны («Не от мира сего»). На фоне

резких замечаний критиков пьесы относительно художественной формы сторонник чистого искусства А.В. Дружинин писал: «Несмотря на то, что красоты “Бедной невесты” менее доступны массе, нежели красоты комедии “Свои люди – сочтемся!”, ее содержание ближе к общей жизни, ее лица типичнее ... Говорим смело – человек, который, после серьезного чтения этого пятого акта, не увидит в нем истинно вдохновенной гармонии творчества, лучше сделает, если обратиться к изучению современной политики или наук точных, с поэзией ему делать нечего»⁹.

Искренность, самобытность, свобода от условных форм, утверждение права на национальную самобытность литературы – вот главные пушкинские заветы для Островского. Эти мысли драматурга повторяются и в словах Достоевского, также обостренно чувствовавшего эпоху. Если Островский в своем застольном слове замечает в таланте Пушкина то, что было близко ему, как художнику, то Достоевский рассматривает Пушкина не просто как гениального художника, но как явление национального гения.

Речь Достоевского, ставшая выдающимся событием на пушкинском празднике и вызвавшая восторженную неистовую реакцию у слушателей, была произнесена на следующий день, 8 июня 1880 года, в том же зале Благородного собрания. «На эстраде он вырос, гордо поднял голову, его глаза на бледном от волнения лице заблестали, голос окреп и зазвучал с особой силой, а жест стал энергическим и повелительным. С самого начала речи между ним и всюю массой слушателей установилась та внутренняя духовная связь, сознание и ощущение которой всегда заставляют оратора почувствовать и затем расправить свои крылья», – вспоминал А.Ф. Кони¹⁰. Читая письма Достоевского к жене, Анне Григорьевне, написанные в период трехнедельного пребывания писателя в столице, нельзя не заметить, как он внутренне волновался перед произнесением Речи, в каком душевном потрясении пребывал после своего Слова о Пушкине, насколько важно было для него это выступление, по силе воздействия превзошедшее

остальных собратьев по перу: «Нет, Аня, нет, никогда ты не можешь представить себе и вообразить того эффекта, какой произвела она! Что петербургские успехи мои! Ничто, *нуль* сравнительно с этим! ... Я читал громко, с огнем. ... Когда же я провозгласил в конце о *всемирном единении* людей, то зала была как в истерике, когда я закончил – я не скажу тебе про рев, про вопль восторга: люди незнакомые между публикой плакали, рыдали, обнимали друг друга и *клялись друг другу быть лучшими, не ненавидеть впредь друг друга, а любить*»¹¹.

Слово Достоевского о Пушкине – это целое произведение, глубоко погруженное не только в разбор творчества гениального поэта, но это также анализ общественной и литературной мысли, это итог, «концентрат» идей, выраженных в «Дневнике писателя», это духовное завещание писателя: «В Пушкине же есть именно что-то сроднившееся с народом *взаправду*, доходящее в нем почти до какого-то простодушнейшего умиления ... Положительно можно сказать: не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов ... ибо тут выразилась наиболее его национальная русская сила, выразилась именно народность его поэзии»¹². Невозможно не отметить глубоко личное отношение Достоевского и Островского к Пушкину не просто как к национальному гению, но и как к человеку истинно русскому, которому не чужда и простота, и благородство натуры, и глубокий самоанализ.

Говоря о Пушкине, Достоевский, как и Островский, прибегает к понятиям «народная правда», «народный дух», «русская душа». Заметим, что внутренне Слова писателей о Пушкине связаны с тем пониманием роли великого поэта, которое было ранее высказано Ап. Григорьевым. Он был связующим звеном между Достоевским и Островским в период 1861 – 1863 годов, как ведущий критик журнала «Время». В речи Достоевского «слышны» мотивы идей Григорьева о том, что Пушкин – единственный и полный образ русской народности: «Пушкин – наше все: Пушкин – представитель всего нашего *душевного*,

особенного, такого, что остается нашим *душевым, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами. Пушкин – пока единственный полный очерк нашей народной личности»¹³. Двадцать один год спустя Достоевский повторяет эту мысль, замечая: «Итак, в Онегине, в этой бессмертной и недосягаемой поэме своей, Пушкин явился великим народным писателем, как до него никогда и никто. Он разом, самым метким, самым прозорливым образом отметил самую глубь нашей сути, нашего верхнего над народом стоящего общества»¹⁴.

Как в раннем творчестве Островского можно обнаружить традиции, восходящие к Пушкину, так и в первом романе Достоевского «Бедные люди», который критика отнесла к гоголевскому направлению, намечен трагический конфликт в душе героя, который был найден Пушкиным в «Станционном смотрителе». Не случайно Макар Алексеевич узнает себя в печальной судьбе Самсона Вырина. За внешней комичностью Макара Девушкина скрывается глубокий внутренний драматизм, поврежденная гордыней душа «маленького человека», обреченного на одиночество из-за своей социальной придавленности и духовной «вялости». Если взглядеться в эстетику поздних произведений Достоевского, также можно обнаружить связь с пушкинским творчеством. Рассуждая о типе «исторического русского скитальца», воплощенного Пушкиным в образах Алеко и Онегина, Достоевский «применяет» этот тезис к своей идее, соотносит литературный тип с современной политической ситуацией: «Тип этот верный и схвачен безошибочно, тип постоянный и надежно у нас, в нашей русской земле поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество, и еще долго, кажется, не исчезнут. И если они не ходят уже в наше время в цыганские таборы искать у цыган ... своих мировых идеалов ... то все равно ударяются в социализм, которого еще не было при Алеко, ходят с новой верой на другую ниву и работают на нее ревностно, веруя, как и Алеко, что достигнут в своем фантастическом делании целей своих и счастья не только

для себя самого, но и всемирного. Ибо русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтоб успокоиться: дешевле он не примирится»¹⁵.

Таким образом, оригинальность речи Достоевского о Пушкине заключалась в том, что свою оценку Пушкина он попытался связать с актуальными вопросами современной ему России. Говоря о Пушкине не просто как об авторе блестяще созданных типов русской интеллигенции, Достоевский проповедует идею о национальной самобытности России, о ее сверхзначении в будущем, и гений Пушкина, таким образом, выступает носителем идеи братского «согласия всех племен по Христову евангельскому закону»¹⁶.

Драматург Островский завершил свое Слово по-пушкински радостно и ликующе: «Я предлагаю тост за русскую литературу, которая пошла и идет по пути, указанному Пушкиным. Выпьем весело за вечное искусство, за литературную семью Пушкина, за русских литераторов! Мы выпьем очень весело этот тост: нынче на нашей улице праздник» (10, с. 113–114). Для обоих писателей, несмотря на разную степень воздействия их слов на слушателей, гений Пушкина – это начало всех начал. В созданных Пушкиным жанрах, формах, типах содержались, по мысли Достоевского и Островского, истоки всей последующей русской литературы. В пути Пушкина писатели отметили утверждение права на национальную самобытность всей нашей литературы.

Примечания

¹ Кони А.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т.6. М., 1968. С. 310.

² Там же. С. 312.

³ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 19. Л., 1979. С. 112, 115.

⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 30. Кн. 1. Л., 1988. С. 180.

⁵ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 632.

⁶ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1980. Т.10. С.113. Далее все цитаты даются по этому изданию, в скобках указываются номер тома и страницы.

⁷ *Журавлева А.И.* Островский и Пушкин: Место в литературном процессе // Проблемы пушкиноведения: сб. науч. тр. ЛГПИ им. А.И. Герцена, Л.: 1975. С.124.

⁸ *Лебедев Ю.В.* Генетические корни драматургической системы А.Н. Островского // Щельковские чтения 2009. А.Н. Островский и русская драматургия: сб-к научных статей / Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. С. 40.

⁹ *Дружинин А.В.* Сочинения А. Островского // Прекрасное и вечное. М.: Современник, 1988. С. 413.

¹⁰ *Кони А.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т.6. С. 439.

¹¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 30. Кн. 1. С.184.

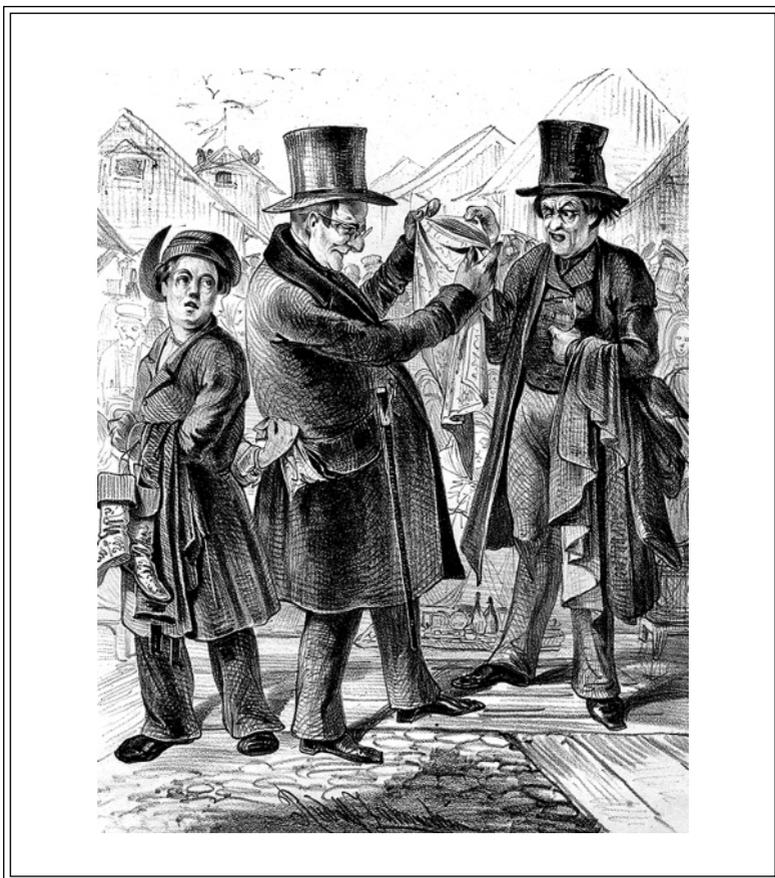
¹² *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 143 – 147.

¹³ *Григорьев Ал.* Литературная критика. М., 1967. С. 166.

¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. С. 143.

¹⁵ Там же. С. 137.

¹⁶ Там же. С.148.



**ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВЕКОГО:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**



Нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом.

Александр Островский

А.А. БУРЫКИН

**Иноязычные цитаты
и иноязычные элементы
в пьесах А.Н. Островского
(некоторые новые опыты осмысления)**

Проблема иноязычных элементов в драмах А.Н. Островского – здесь под иноязычными элементами мы понимаем широкий спектр языковых фактов от текстовых фрагментов до имитаций иноязычных слов или образований по иноязычным аналогиям – имеет множество аспектов исследования, осмысления и эксплицитной интерпретации. Этот материал как составная часть языка и стиля А.Н. Островского уже был рассмотрен в литературе¹. То, что лежит на поверхности – иностранные слова в русском языке середины и второй половины XIX века – в наши дни, при появлении большого количества исследований в сфере иноязычных слов в русском языке в разные периоды его истории от XVIII века до начала XXI веков не представляет большого интереса, хотя изучение иноязычных заимствований разных видов и разных тематических групп в русской драме, особенно в комедии XVII – XIX веков оказывается актуальным и обещает интересные перспективы², в первую очередь, в их разнообразии по типам, соотношением с языком-источником, графическом оформлении, создании слов, имитирующих иноязычные заимствования и т.п. Вопрос об иностранных словах в речи жителей Замоскворечья и русской провинции и художественное воспроизведение этой речи драматургом – это два различных аспекта в проблеме, которые, как мы увидим ниже, имеют разные понимания: мы пока не располагаем иными источниками речи замоскворецкого купечества, с чем можно было бы сопоставить языковой материал пьес А.Н. Островского, или же эта работа еще не проделана. Вместе с тем очень многие языковые явления, связанные с иноязычными элементами у А.Н. Островского

и у любого другого российского автора, имеют ряд причин присутствия в текстах и целый ряд сопутствующих им языковых и культурных явлений.

Понятно, что диалоги героев пьес Островского есть даже не просто авторский художественный текст, но драматургический артефакт, подчиненный определенному художественному замыслу. Однако над этим – использование иноязычных слов в разных формах их языкового существования и конструирование иноязычных цитат – надстраиваются самые разные языковые категории, определяющие и авторский укус, и наше современное понимание авторского замысла и авторского языка. К этим категориям относятся следующие:

- авторский стиль и словоупотребление в особой сфере использования иноязычных элементов;
- нормы языка драмы, современной А.Н. Островскому;
- отношение к иностранным языкам и иноязычной речи в русском обществе второй половины XIX века хотя бы в отдельных социумах;
- позитивные явления в виде владения иностранными языками;
- степень языковой компетенции при разных формах знакомства с иностранными языками;
- общие тенденции и формы языковой аттракции, которые неизбежно проявлялись бы в языковой ситуации в России, где особую роль играли французский и немецкий языки, в ее историко-культурной перспективе, в частности, ситуации во второй половине XIX века, когда французский язык в русском обществе и культуре уже основательно сдал свои позиции;
- каноны жанра и языка русской драмы в ее исторической перспективе от предшественников А.Н. Островского до него самого, его современников и последователей.

Изучение проблемы показывает, что языковой материал пьес А.Н. Островского и в частности – иноязычные элементы привлекали к себе внимание как факты языковых

вкраплений – нового понятия в теоретическом аппарате описания лексических заимствований и взаимодействия языков. В частности, иноязычным цитатам и заимствованиям в пьесах А.Н. Островского посвящена специальная работа Л.В. Чернец, которая вобрала в себя репрезентативный и интересный фактический материал, однако эта статья вызывает желание оспаривать взгляды автора и на явления галлицизмов в русском языке, и на авторские интенции, и на характер использования иноязычных элементов, и тем более на механизмы появления их в речи изображаемых лиц и авторском тексте³.

Как отмечают исследователи, «на языке многих действующих лиц, например в пьесах Островского, сказывается не только речевая практика среды, но даже круг их чтения и влияние прочитанного»⁴. Что касается определения круга чтения и влияния читаемой литературы на язык персонажей, то это, кажется, решаемая задача для изучения текстов А.Н. Островского, но задача, принадлежащая будущему. Вместе с тем тот же автор пишет: «Необходимо отметить, что в XX веке начался процесс размывания границ различных социально-речевых стилей, и их постепенная интеграция в единый общенациональный язык. Это привело к утрате связи со своим классом и миграции лексики, фразеологии, специальных слов и выражений. Во времена же Островского, например, эта связь, наоборот, весьма характерна»⁵. Возможно, это и так, хотя присутствие иноязычных элементов в речи героев некоторых пьес говорит как раз о размывании грани между языками и между разнообразной социальной терминологией языка этого периода.

Авторский стиль и авторское словоупотребление в пьесах А.Н. Островского диктуются для автора и явлены нам собственными авторскими представлениями, связанными прежде всего с тем видением русского языка середины и второй половины XIX века, какое было характерно для самого А.Н. Островского и какое мы наблюдаем в его собственных филологических экзерсисах. Мы берем на себя смелость говорить о том, что за каждым употреблением иноязычного слова или цитаты, будь то искаженное французское

слово или безупречная итальянская фраза, или несложная английская фраза, глоссированная кириллицей для актеров, не знающих английского языка, стоит определенный авторский стилистический ход или определенный стилистический замысел, обнаруживающий системный характер. Так, явно системными являются английские текстовые фрагменты с кириллической транскрипцией – кажется, это уникальный случай для русской литературы в целом, а не только для русской драмы, впрочем, иноязычные высказывания в русской литературе еще недостаточно изучены. Какая-то смысловая и стилевая роль отведена итальянским фразам – вероятнее всего, они, как и английские, призваны как-то обновить и разнообразить иноязычную составляющую драматургической формы в исполнении А.Н. Островского. Л.В. Чернец в своей статье о галлицизмах в пьесах А.Н. Островского тонко отметила яркую в художественном отношении игру с графическим оформлением французских или франкоподобных элементов⁶, когда они оформляются в одном тексте то в аутентичной французской графике, то в кириллице – вообще соотношение оригинальной графики и кириллицы для оформления иноязычных цитат составляет интереснейшую проблему изучения русского художественного текста, но для драматургического текста эти факты интересны вдвойне.

Здесь мы видим не только своеобразную авторскую подсказку для фонетического оформления соответствующих фрагментов пьесы для исполнителей (одни фрагменты текста при исполнении пьесы должны озвучиваться без выраженного русского акцента, другие – с ярко выраженным и нарочито подчеркнутым русским акцентом) и игру графикой для читателя пьес. Для прозы аналогичные примеры известны, например, в романе Л. Толстого «Война и мир», где французские монологи героев даются в аутентичной графике, то же касается песни пленного француза, а воспроизведение французской песни русским солдатом оформлено в кириллице.

Вопрос о соответствии языка пьес А.Н. Островского современным ему нормам языка русской драмы решается довольно просто – пьесы этого автора выступают как

нормоустанавливающие образцы для русской драмы второй трети и второй половины XIX века, что позволяет связать язык пьес А.Н. Островского, с одной стороны, с его предшественниками конца XVIII – начала XIX века, с другой стороны – обнаружить следование сложившимся традициям в подаче иноязычных элементов в драматургии конца XIX века, например, в пьесах И. Шпажинского.

В том, что касается отношения к иноязычной лексике и к разнообразному включению иных кодов, говоря современным языком, мы можем сказать определенно. вслед за рядом авторов, что, безусловно, преобразованные галлицизмы и псевдогаллицизмы в какой-то мере отражали реальный узус жителей Замоскворечья и провинциальных городов, даже вписались в узус последующих десятилетий, с другой стороны, и А.Н. Островский мог разделять негативное отношение к иностранным словам, характерное для части просвещенной общественности этого времени – времени, когда был составлен и издан Словарь В.И. Даля с его если не пуристическими, то по крайней мере антииностранными установками.

Некоторые драмы А.Н. Островского представляют собой пусть искусственные образцы (а литературные образцы другими быть и не могут) вполне корректного знакомства с иностранными языками и квалифицированного пользования ими. Это тем более привлекает к себе внимание, поскольку относится к образцам языков, мало распространенных в русском обществе XIX века, – английскому и итальянскому. Что касается аналогичной роли французского языка, то использование этого языка как представление просвещенности общества в драмах А.Н. Островского требует дополнительного внимания.

Степень языковой компетенции отдельных представителей общества среднего класса, как мы выразились бы сейчас, показана А.Н. Островским весьма выразительно, что также отмечено в работе Л.В. Чернец⁷. Причем драматург с незаурядным литературным мастерством и с большой глубиной лингвистического осмысления изображаемой

языковой реальности (как в характере реальности, так и в убедительности изображения с фактической и эстетической стороны) отмечает, кто из его героев и каким образом знакомился с французским языком, который тем не менее является для них большой культурной ценностью, который имеет для них положительную аксиологическую характеристику. Эти нюансы менее ярко выражены для текстовых фрагментов на других языках, что и позволяет относить их в образовательный плюс, культурное приобретение российского общества современников драматурга.

Вероятно, именно с аксиологическими характеристиками французского языка и французских слов связано то системное проявление авторского внимания к галлицизмам, их разнообразным формам, какое мы наблюдаем при тщательном отборе таких форм драматургом для своих персонажей, которое на уровне большого массива текстов и корпуса авторских сочинений А.Н. Островского демонстрирует образец особого вида взаимодействия языков или кодов, как их именуют специалисты при описании ситуации многоязычия или полигlossии, в какой бы форме она ни реализовалась – с ориентацией на реалии и с ориентацией на язык⁸. Не случайно Л.В. Чернец и другие авторы, пишущие об аналогичных фактах на материале разных авторов, используют применительно к ним термин «иноязычные вкрапления»⁹. Этот модный термин объединяет разные явления, однако ориентирован на характеристику единичных проявлений иного языка, а не на систему, если таковая наблюдается как тенденция в речи или присутствует как единый факт в художественном тексте. Мы хотели бы назвать эту форму взаимодействия языков *кодовой аттракцией*, которая проявляется в точечном переключении кодов (иногда с включением квазикода или использованием имитации кода вместо аутентичного второго языка). За этими явлениями – примеров чего много и у А.Н. Островского, и у его предшественников, в особенности драматургов XVIII века, – скрывается особая тактика языкового поведения, предполагающая систематические точечные

переключения кодов – отдельные реплики применительно к языку драмы – без использования более объемных текстовых фрагментов (высказываний, монологов, диалогов и т.д.) В чем-то наблюдаемое явление сходно с формами биингвизма, точнее, парабilingвизма и, очевидно, оно существует только на фоне бilingвизма как его социальная разновидность – оно может воспроизводить его, копировать его или его пародировать: все зависит от установок автора. У героев А.Н. Островского это, конечно, бледная копия былой русско-французской диглоссии. Данный феномен, как представляется, совершенно не изучен в отечественной лингвистической контактологии и науке о двуязычии и многоязычии, отражая на редкость завидное равнодушие к языковой ситуации в России XVIII – XIX веков, к формам взаимодействия русского языка с европейскими языками в России в социолингвистической перспективе изучения устного общения, в изучении отражения и воспроизведения языковых процессов в языке русской художественной литературы. Равным образом, как показывает ситуация с пьесами А.Н. Островского, не изучен он и в стилистическом отношении.

Как пишет Л.В. Чернец, в «Словаре к пьесам А.Н. Островского», созданном в 1949 году¹⁰, приведен перечень, состоящий из 107 иноязычных слов и выражений; из них на латыни – 45, на французском языке – 32, итальянском – 14, немецком – 8, польском – 4, английском – 3, испанском – 1 (драматург владел названными языками)¹¹. Материал этот довольно разнороден, в частности, трудно обобщать франкоязычные текстовые фрагменты в оригинальной графике и в кириллице.

Примеры аутентичных французских текстовых фрагментов:

Пикарцева. Вы осмеливаетесь еще шутить? Mais c'est affreux! [Это ужасно!] – «Старое по-новому».

Елена. Как жестки эти слова!

Агишин. Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin!.. [Вы этого хотели, вы этого хотели, Жорж Данден!..] – «Женитьба Белугина».

Елена. Мама, ну вот.

Нина Александровна. Taisez-vous! [Молчите!]

Елена. Faites vos préparatifs sans tarder! [Устраивайте все скорей!] – «Женитьба Белугина».

Паратов (*Робинзону*). Que faites-vous la? Venez! [Что вы там делаете? Идите сюда!]

Робинзон (*с важностью*). Comment? [Как?] – «Бесприданница».

Пример французского текстового фрагмента в кириллице:

Подхалюзин. Да что-нибудь скажите – так, малость самую-с. Мне все равно-с!

Олимпиада Самсоновна. Ком ву зет жоли.

Подхалюзин. А это что такое-с?

Олимпиада Самсоновна. Как вы милы! – «Свои люди – сочтемся!»

Игра слов, основанная на созвучии французских и русских слов, присутствует у А.Н. Островского неоднократно:

Гаврило. <...> Расстанутся с чаем и выползут на бульвар раздышаться да разгуляться. Теперь чистая публика гуляет: вон Мокий Парменыч Кнуров проминает себя.

Иван. Он каждое утро бульвар-то меряет взад и вперед, точно по обещанию. И для чего это он себя так утруждает?

Гаврило. Для моциону. – «Бесприданница».

Бальзаминова. Разумеется, на пользу. Вот слушай! Ты все говоришь: «я гулять пойду!» Это, Миша, нехорошо. Лучше скажи: «я хочу проминаж сделать!»

Бальзаминов. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше. – «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»

Хорошо известен следующий пример подобной игры:

Бальзаминова. А вот если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собьют, – это «асаже» называется.

Бальзаминов. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже... – «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»¹²

Английские текстовые фрагменты (там, где они отмечены) сосуществуют в тексте с французскими:

Вожеватов. Они три раза завтракают да потом обедают с шести часов до двенадцати.

Огудалова. Возможно ли?

Робинзон. Yes.

Вожеватов (*Робинзону*). Ну, наливай!

Робинзон (*налив стаканы*). If you please (Иф ю плиз)! [Пожалуйста!]

(Пьют.) <...>

Карандышев (*Робинзону*). Сэр Робинзон, прошу покормо сегодня откусать у меня.

Робинзон. I thank you (Ай сенк ю) [Благодарю вас] – «Бесприданница».

Итальянские текстовые фрагменты – одновременно с французскими – встречаются также только в одной пьесе А.Н. Островского – «Бешеные деньги»:

Кучумов. Расе е gioia son con voi [Мир и радость пусть будут с вами].

Надежда Антоновна. Очень рада. Садитесь!

Кучумов (садясь). Расе е gioia... А где ж наша нимфа? <...>

Кучумов (поет). In mia mano al fin tu sei! [Ты, наконец, в моих руках!]

Лидия. Прощай, папашка!

Кучумов (поет). Лобзай меня! Твои лобзанья... Addio mia carina! [Прощай, моя дорогая!]

<...>

Глумов. Счастливый случай, больше ничего. Одна пожилая дама долго искала не то, чтоб управляющего, а как бы это назвать...

Лидия. Un secrétaire intime? [Личный секретарь?]

Глумов. Oui, madame! Ей нужно было честного человека, которому бы она могла доверить...

Немецкие и польские текстовые фрагменты наряду с французскими и латинскими присутствуют у А.Н. Островского в пьесах исторического цикла:

Дмитрий (Маржерету)

Придет пора, тогда тебя я вспомню;
Я здесь, в Москве, – среди своих детей,

<...>

Ты храбр, а я завистлив; ты, я знаю,

Доволен будешь мной, jak Boga Kocham! [клянусь Богом!]

Маржерет.

Vive l'Empereur! [Да здравствует Император!]

(*Солдатам.*)

Ruft: «Hoch! vivat der Kaiser!» [Кричите: Да здравствует император!]

Немцы.

Vivat! hoch! hoch! [Да здравствует!]

<...>

Иван.

Проклятые, с своим царем проклятым!

Капитан.

Бери его! Вяжи! Das ist ihr Hauptmann! [Это их командир!]

Весь народ разбегается. Дурака уводят немцы – «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Латинские текстовые фрагменты используются А.Н. Островским в стилизации архаической комедии:

Слуга.

Говорит, что болят у него зубы.

Лекарь.

Ubi dolor? [Где болит?]

Слуга (*на ухо громко*).

Болят у него денти! [искаженное латинское dentes – зубы]

Лекарь.

Ubi sunt instrumenta? [Где инструменты?]- «Комик XVII столетия».

Очевидно, здесь проявилось влияние пьес Ж.Б. Мольера с их сатирическими мотивами на медицинские темы, тем более, что одна цитата из Мольера присутствует среди франкоязычных фрагментов у А.Н. Островского.

Следование канонам языка русской драмы, а в комедии лексика сильно отличается от норм русского литературного языка XVIII-первой половины XIX веков, может усматриваться не только в активном пользовании иноязычными элементами в пьесах А.Н. Островского, но в тематической и семантической отнесенности отдельных групп лексики. Это следующие группы слов:

1) «Галантерейная лексика» – названия тканей, предметов одежды и т.п.

Хорькова. Миленький, очень миленький... Вы мне одолжите выкроечку вашей визитки, хочется черный муаре сделать. Вот, представьте себе, так и сплю и вижу – непременно черный муаре – «Бедная невеста».

Отрадина. Да ведь белый фый; сколько тут его пошло? Да настоящие брюссельские кружева – «Без вины виноватые».

2) Лексика, связанная с карточной игрой и гаданием на картах

Дарья. Нет, матушка, не говорите этого. Вот недавно куме Аксинье гадала: все винновый туз выходит. Смотри, говорю, будет тебе горе какое-нибудь. Что ж, барышня, так и есть: шубку новенькую украли, с иголки. (Разводит руками.) При своем антресе от треф!.. в собственном доме... исполнение желания... бубновый король марьяжный...

Марья Андреевна. Кто же это бубновый король? – «Бедная невеста».

3) Театральная лексика

Иван. Не могу знать-с. Надо полагать, насчет бенефису-с, так как актеры и актрисы, которые ежели... так уж первым долгом завсегда-с...

Дудукин. Что ты врешь! Какой бенефис! О бенефисе еще и разговору нет. Про бенефисы я всегда прежде всех знаю. С кем поехала? Со Степкой? – «Без вины виноватые».

Вожеватов. Эко вам счастье, Сергей Сергееч! <...>

Паратов. Ну, нет, какой хороший! Он все ампула прошел и в суфлерах был; а теперь в оперетках играет. Ничего, так себе, смешит – «Бесприданница».

Третья группа лексики представляет собой относительно новое явление в сравнении с комедиями XVIII – первой половины XIX века, ее появление продиктовано особым вниманием автора к развитию театрального дела, к роли театра в жизни людей, связанных с ним: и зрителей, и вершителей судеб актеров, и антрепренеров. Авторский интерес нашел отражение в демонстрации проблем театра и его людей на сцене в пьесах «Лес» (1870), «Таланты и поклонники» (1881), «Без вины виноватые» (1883).

Наблюдения над иноязычными цитатами и разного объема текстовыми фрагментами в пьесах А.Н. Островского побуждают сделать следующие выводы.

Французский язык присутствует в пьесах А.Н. Островского как отражение былой ситуации русско-французского двуязычия дворянства, проявляющейся в его произведениях как постбилингвизм или квазибилингвизм средних классов (купечества, мещанства) в форме кодовой аттракции, выраженной как имитация французской речи. Французские текстовые фрагменты оформляются то оригинальной графикой, то кириллицей в случае нарочитой стилистической сниженности речи персонажей и элементов диалога.

Английские и итальянские текстовые фрагменты представлены в произведениях А.Н. Островского соответственно в единичных пьесах («Бесприданница» и «Бешеные деньги»), причем одновременно с французскими текстовыми фрагментами.

Эффект полигlossии – латинский, немецкий, польский языки, также с элементами языковой игры – использован А.Н. Островским в одной из исторических пьес. Латинские цитаты маркируют речь отдельных персонажей в точном соответствии с европейской комической традицией.

В целом использование иноязычных цитат и иноязычных элементов в произведениях А.Н. Островского продолжает традиции русской комедии XVIII – начала XIX века и имеет определенное продолжение в русской комедии более позднего времени.

Примечания

¹ Язык и слог Островского-драматурга. Сб. научных трудов. Ярославль, 1974; *Холодов Е.Г.* Язык драмы: экскурс в творческую лабораторию А.Н. Островского. М., 1978;

² *Котляева Н.С.* Экскурсы в область русской комедии XVIII в. (о лексических заимствованиях из западноевропейских и других языков) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, Серия: Филологические науки. 2011. №7 (61). С. 72–75; *Котляева Н.С.* О функционировании иноязычной лексики в русской комедии второй половины XVIII века // Современная русская лексикография 2010. СПб., 2010. С. 104–109.

³ *Чернец Л.В.* Асаже, или галломания в Замоскворечье: об иноязычных вкраплениях в пьесах А.Н.Островского // Русская словесность. 2008. №3. С. 26–32.

⁴ *Чистюхин И.Н.* О драме и драматургии. Орел, 1999. С. 55.

⁵ Там же. С. 56

⁶ *Чернец Л.В.* Асаже, или галломания в Замоскворечье. С. 26–27.

⁷ Там же. С. 27–28.

⁸ *Ганцовская Н.С., Ковырнева Е.Н.* Мода на французское в купеческой среде в середине XIX века (На материале языка ранних пьес А.Н. Островского) // Щелыковские чтения 2005. А.Н. Островский – личность, мыслитель, драматург, мастер слова. Кострома, 2006. С. 294–295.

⁹ *Норлусенян В.С.* Иноязычные вкрапления: современное состояние проблемы // Вестник Новгородского университета. 2010. № 57. С. 63–66.

¹⁰ *Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А.* Словарь к пьесам А.Н. Островского. М., 1993.

¹¹ *Чернец Л.В.* Асаже, или галломания в Замоскворечье. С. 26.

¹² По данным нашего электронного ресурса «Библиотека лексикографа», разрабатываемого в Словарном отделе Института лингвистических исследований РАН и и включающего около 2,5 млрд. словоформ, слово *асаже*, кроме двух пьес А.Н. Островского, фиксируется в произведениях других авторов XIX – XX веков еще 10 раз, что говорит о вхождении его в русский разговорный язык. Слово *проминаж*, отмеченное в трех пьесах А.Н. Островского, обнаруживается еще в 26 текстах других авторов, но впервые, как и *асаже*, встречается именно у А.Н. Островского. Для сравнения укажем, что аутентичное заимствование *променад* «прогулка» встречается более чем в 950 документах.

Е.В. ЦВЕТКОВА

**Топонимы в поздних
пьесах А.Н. Островского**

Топонимикон произведений А.Н. Островского, состоящий из наименований различных географических объектов, с которыми каким-либо образом связаны описываемые драматургом события, представлен топонимами практически всех основных типов: названия стран, различных территорий, поселений и находящихся внутри них или рядом с ними объектов, улиц и частей поселений, водных объектов, лесных и сельскохозяйственных объектов, форм рельефа, путей сообщения и т. д. Состав и особенности функционирования собственных географических наименований в пьесах различны. Характеристика топонимов как отдельных пьес, так и целых периодов творчества писателя позволяет сделать интересные наблюдения. Обратим внимание на некоторые особенности топонимии поздних пьес, взяв за основу те, что были написаны в период с 1878 года (начиная с пьесы «Бесприданница»).

Топонимические системы поздних пьес указанного периода состоят как из собственно топонимов – наименований, бесспорно, являющихся именами собственными, в том числе макротопонимов – наименований очень крупных, широко известных объектов (например, Европа, Россия, Франция, Москва, Париж, Волга и т. п.) и микротопонимов – наименований небольших, известных на определенной ограниченной территории объектов (например, Тиновка, Заболотье, Берендеевский мост, Миловида и т. п.), так и микротопонимов, образованных на основе апеллятивов и занимающих промежуточное положение между именами собственными и именами нарицательными (например, названия город, слобода, парк, остров, яма и т. п., выполняющие роль микротопонимов только в пределах небольших территорий). Это и реальные (в основном), и вымышленные, авторские, наименования, не только указывающие на конкретные места, в которых происходят события, но и играющие определенную, подчас

незаметную, роль в действии пьес, а также отражающие их связь с жизнью самого автора.

Частотность употребления топонимов в произведениях различна. Так, собственно топонимы наиболее многочисленны в пьесах «Сердце не камень» (17 употреблений), «Без вины виноватые» (14), «Бесприданница» (11), а также в написанной совместно с Н.Я. Соловьевым пьесе «Дикарка» (13). Значительно количество собственно топонимов также в пьесах «Невольницы» (8), «Красавец-мужчина» (8), в написанной совместно с Н.Я. Соловьевым пьесе «Светит, да не греет» (9). В меньшем количестве имеются собственно топонимы в пьесах «Не от мира сего» (6), «Таланты и поклонники» (5). В написанной совместно с П.М. Невежиным пьесе «Старое по-новому» всего один собственно топоним – Петербург, а в пьесе «Блажь», совместной также с П.М. Невежиным, собственно топонимов нет совсем.

Одни топонимы имеются только в поздних пьесах (Аркадия, Ливадия, Смоленская губерния, Тверская губерния, Венеция, Ницца, Бряхимов, Одесса, Сызрань, Таганрог, Ялта, Заболотье, Отрада, Тиновка, Дворянская улица, Телезная улица, Андроньев, Новоспасский, отель-Париж, Хитров рынок, Кокуй, Бельвю, Миловида, Монплезиры, Берендеевский мост, Кривой луг), а другие составляют топонимикону пьес и иных периодов творчества драматурга (Европа, Российская империя, Россия, Италия, Франция, Швейцария, Кавказ, Камчатка, Крым, Сибирь, Париж, Астрахань, Москва, Нижний, Петербург, Ростов, Рыбинск, Саратов, Харьков, Волга, Москва-река, Симонов, Бутырская застава, Разгуляй и мн. др.) Частотны относящиеся к тысяче самых частых слов в текстах А.Н. Островского топонимы Москва, Петербург, Волга. В «Тысяче самых частых слов» (ТСЧС) «Частотного словаря языка А.Н. Островского»¹ (ЧСЯО), позволяющего «наблюдать изменение лексического состава языка Островского во времени»², отражающего специфику словника его языка, данные географические названия числятся в соответствии с их рейтингом под следующими номерами: Москва – 60, Петербург – 166,

Волга – 524. Из небольшого количества топонимов, входящих в ТСЧС (Москва, Петербург, Волга, Питер, Щельково, Россия), в рассматриваемых пьесах имеется также топоним Россия (5 употреблений).

Самые частотные топонимы в пьесах изучаемого периода: Москва – 31 употребление (сравним со сведениями ЧСЯО, показывающего динамику употребления слов в текстах драматурга в соответствии с тремя периодами его творчества: 1840 – 50-е гг. – 59; 1860-е – 195; 1870 – 1780-е гг. – 105, всего в пьесах – 359, всего в художественных (хт) и нехудожественных текстах (нхт) – 2164); Париж – 32, в том числе 6 – в пьесах, написанных совместно с другими авторами (по сведениям ЧСЯО: 1840 – 50-е гг. – 1; 1860-е – 3; 1870 – 1780-е гг. – 36, всего в хт – 40, в хт и нхт – 70); Волга – 20 (по сведениям ЧСЯО: 1840 – 50-е гг. – 13; 1860-е – 50; 1870–1780-е гг. – 33, всего в хт – 96, в хт и нхт – 220). Частотны также топонимы Петербург – 22 употребления, в том числе 14 – в совместных с другими авторами пьесах (по сведениям ЧСЯО: 1840 – 50-е гг. – 3; 1860-е – 19; 1870 – 1780-е гг. – 42, всего в хт – 64, в хт и нхт – 702), Крым – 10 (по сведениям ЧСЯО: 1840 – 50-е гг. – 0; 1860-е – 7; 1870 – 1780-е гг. – 10, всего в хт – 17, в хт и нхт – 47). По пять раз употреблены топонимы Европа (из 16 – общего количества употреблений в хт, 53 – в хт и нхт), Сибирь (из 35 – в хт, 40 – в хт и нхт), Бряхимов (из 5 – только в хт, в 1870 – 1780-е гг.), Россия, с учетом совместно написанных с другими авторами пьес (из 29 – в хт, 131 – в хт и нхт). Как видим, в поздних пьесах чаще, чем в пьесах других периодов, встречаются наименования Париж, Петербург, Крым, а название города Бряхимов имеется только в поздних пьесах.

Большая часть топонимов в поздних пьесах употреблена однократно: Российская империя, Швейцария, Кавказ, Камчатка, Аркадия, Ливадия, Смоленская губерния, Тверская губерния, Венеция, Астрахань, Ирбит, Нижний, Одесса, Рыбинск, Самара, Саратов, Сызрань, Таганрог, Харьков, Ялта, Отрада, Москва-река, Симонов, Ильинка, Разгуляй, Бутырская застава, Хитров рынок, Дворянская

улица, Тележная улица, Кривой луг и т. д. Единичные топонимы чаще встречаются в пьесах «Сердце не камень» (топонимы разных типов: Москва-река, Андроньев, Новоспасский, Симонов, Ильинка, Стрельна, Разгуляй, Тележная улица, Бутырская застава, Хитров рынок) и «Без вины виноватые» (только наименования городов: Астрахань, Ирбит, Ростов, Самара, Саратов, Сызрань, Таганрог). В пьесе «Бесприданница» имеется значительная часть топонимов всего рассматриваемого топонимического пространства поздних пьес. Во многих пьесах есть топоним Москва (отсутствует это наименование только в пьесе «Не от мира сего» и в пьесах, написанных совместно с другими авторами), особенно многочисленно в пьесах «Красавец-мужчина» (14 употреблений) и «Сердце не камень» (11). Больше количество употреблений топонимов Париж и Волга находим в пьесе «Бесприданница» (соответственно 22 и 18), Петербург – в совместной с Н.Я. Соловьевым пьесе «Дикарка» (11), Крым – в пьесе «Не от мира сего» (7).

Топонимикон поздних пьес составляют в основном наименования поселений (чаще городов): Бряхимов, Москва, Париж, Нижний, Петербург, Ростов, Саратов, Заболотье, Отрада, Тиновка и т. д. и их частей, находящихся в них или рядом с ними объектов: Ильинка, Стрельна, Дворянская улица, Разгуляй, Эрмитаж, Хитров рынок и т. д.; различных по размеру и местоположению территорий – стран и их частей, губерний и т. д.: Европа, Россия, Российская империя, Италия, Франция, Кавказ, Камчатка, Крым, Сибирь, Смоленская губерния и т. д. Имеют место также названия водных объектов: Волга, Москва-река, монастырей: Андроньев, Новоспасский, Симонов. Топонимы других типов представлены в небольшом количестве: Берендеевский мост, Кривой луг. Больше разнообразие типов топонимов наблюдаем в пьесах «Бесприданница», «Сердце не камень», «Дикарка». Наиболее полно представлено московское топонимическое пространство: Москва, Москва-река, Ильинка, Сокольники, Стрельна, Андроньев, Новоспасский, Симонов, Бутырская застава, Разгуляй, Хитров

рынок, Тележная улица (в пьесе «Сердце не камень», действие которой происходит в Москве).

В пьесах топонимы выполняют различные функции, но главным образом, разумеется, свою основную функцию – локальную, обозначают конкретные географические объекты, очерчивая ближние и дальние, «свои» и «чужие», параллельные и пересекающиеся пространства, например: Пьер Лотохину об «адресе Окоемова»: «На Дворянской улице, в собственном доме» – то есть в доме жены, но это все равно. «Извозчики знают». – «Красавец-мужчина»³; голоса с платформы: «Станция. Город Бряхимов, поезд стоит двадцать минут, буфет»; «Бряхимов! Поезд стоит двадцать минут». – «Таланты и поклонники» (287); Ксения об имении в Крыму: «Прелестно! Недалеко от моря и от Ялты. Все это очень, очень хорошо». – «Не от мира сего» (471); Марья Петровна: «Я завела сыроварню, выписала мастериц из Тверской губернии, принимаю крестьянских девушек, они у меня учатся, потом поступают на место, хорошее жалованье получают». – «Дикарка» (236); Стыров: «После свадьбы, вы знаете, сейчас же мы уехали в Петербург, два раза ездили в Париж, были в Италии, в Крыму, погостили в Москве; везде не подолгу, скучать ей было некогда». – «Невольницы» (160); Лотохин: «Так вот, извольте видеть, много у меня родственников. Рассеяны они по разным местам Российской империи, большинство, конечно, в столицах. Объезжаю я их часто, я человек сердобольный, к родне чувствительный». – «Красавец мужчина» (304) и т. д.

Пространственная характеристика, подробная или краткая, с привлечением как собственно топонимов, так и выполняющей их роль географической лексики, дается в авторских ремарках. Например, в пьесе «Бесприданница» действие происходит в настоящее время, «в большом городе Бряхимове, на Волге. Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной, налево – деревня; в глубине низкая чугунная решетка, за ней – вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч. На

площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой – на левой». – (7); «Сердце не камень»: «В доме Кнурова, в фабричной местности, на самом краю Москвы. Жилая комната купеческого дома». – (88); «Бульвар под монастырской стеной, несколько скамеек; в глубине по обрыву деревянная загородка, за ней видна часть Москвы» – (111); «Красавец-мужчина»: «Сад летнего клуба. Действие в городе Бряхимове» (300).

В определенной степени топонимы участвуют в характеристике героев и происходящих с ними событий: клубный буфетчик и содержатель кофейной на бульваре Гаврило слуге Ивану о Кнурове: «Молчит». Чудак ты... Как же ты хочешь, чтоб он разговаривал, коли у него миллионы! С кем ему разговаривать? Есть человека два – три в городе, с ними он разговаривает, а больше не с кем; ну, он и молчит. Он и живет здесь не подолгу от этого от самого, да и не жил бы, кабы не дела. А разговаривать он ездит в Москву, в Петербург да за границу, там ему просторнее» (8); Кнуров: «А хорошо бы с такой барышней в Париж прокатиться на выставку» (13); Вожеватов: «Сергей Сергеич, мы нынче вечером прогулочку сочиним за Волгу. На одном катере цыгане, на другом – мы; приедем, усядемся на коврике, жженочку сварим» (28); Константин: «А мы с дяденькой никогда понятия не знали, какие такие в России законы существуют, потому нам не для чего» (89); Аполлинария Панфиловна: «Что это вы, Вера Филипповна, точно русачка из Тележной улицы, мужа-то «сам» называете!» (91); Вера Филипповна: «Разница-то невелика: прежде взаперти жила, а теперь сама уселась дома. Вот только одно мне удовольствие – по монастырям ездить: в Симонов, в Новоспасский, в Андроньев» (97) – «Сердце не камень»; Барбарисов: «Уж они бы и дам-то из Парижа выписывали» (483) – «Не от мира сего» и т. д.

Содержат топонимы и различные сведения об именуемых объектах: Кривой луг, Кокуй / Миловида – «Дикарка»; Заболотье – «Бесприданница»; Отрада, Тиновка – «Светит, да не греет» и т. д., сохраняют в себе различную информацию,

в том числе и связанную с жизнью самого А.Н. Островского: Сысой: «Это место по древности, от старых людей – Кокуй называется. Когда покойный барин, царство небесное, эту рощу под парк оборотили, так и беседка тут была построена, и строгий был приказ от барина всем, чтоб это самое место “Миловида” прозывалось; а барыня, напротив того, желали, чтоб бесприменно “Бельвю”. Почитай что до ссоры у них доходило... Ну, а мужики, помилуйте!.. им не вобьешь в башку-то, разве с ними возможно! Они и теперь все Кокуй да Кокуй. Было времечко, да прошло: в те поры в этой беседке танцы были, ужины, без малого вся губерния съезжалась, по всем дорожкам цветные фонари горели; за рекой феверки пущали; а теперь заглохло все» (232) – «Дикарка»; Паратов: «А вот мы с ним в Нижнем на ярмарке наделаем. Робинзон: Нынче образованные люди в Европу ездят, а не по ярмаркам шатаются» (62) – «Бесприданница»; Ольга: «Как, тетенька, неужели же ни в Сокольники, ни в парк, ни в Эрмитаж?..» (93) – «Сердце не камень»; Халымов: «Теперь покров на гроб... хочешь парчовый, хочешь глазетовый. Нынче этот товар до тонкости доведен, в Париже на выставке был» (99) – «Сердце не камень» и т. д.

Материалы картотеки костромского топонимического словаря свидетельствуют о наличии ряда таких названий в топонимическом пространстве костромского края. Так, селения под названием Заболотье, многочисленные на многих территориях, есть практически во всех районах, в том числе и в Островском, и даже по несколько в пределах одного и того же района, Костромской области; о деревне Тиновка можно узнать в Кадыйском районе, усадьбе Отрада – в Мантуровском районе, Кривом луге – в Судиславском районе и т. д.

В пьесе «Дикарка» находим эпизоды, раскрывающие некоторые моменты отношения к географическим наименованиям: Вершинский: «Один мой знакомый говорит, что в России, чтоб завести что-нибудь порядочное, нужно прежде – все урочища, все деревни назвать иначе, хоть по-немецки, а старые названия строго приказать забыть» (260).

На примере с переименованием места Кокуй драматург показывает, насколько сильны народные традиции. Народу, в его тяжелой, в постоянном труде жизни, близости к природе, чужды, непонятны причуды, различные нововведения хозяев. Созданные им названия содержат различные сведения об истории и физико-географических особенностях мест его проживания, его культуре, языке, его отношении к окружающему миру. Так, топонимы, образованные на основе лексемы кокуй (кукуй), имеющей в говорах, в том числе и в костромских, значения ‘возвышенность, возвышенный’, ‘отдаленный’, ‘отдельно расположенный, выселок’, ‘перелесок’, ‘женский головной убор’, ‘женская прическа’⁴, а также, по сведениям СРНГ, ‘перелески’ (в центр. чернозем. России в обл. лесостепи), ‘малопродуктивный участок с песчаной почвой’ (Киров., в центр. чернозем.), ‘беда, несчастье, печаль, скорбь’ (Волог.), ‘покойник’ (Свердл.) и др.⁵, встречаются в топонимии многих регионов⁶. В костромской топонимической системе это, например, деревни Кокуй / Кукуй Первая и Кукуй Вторая в Макарьевском районе, небольшой лесок Кокуй / Кукуй километрах в десяти от г. Неи – в Нейском районе, деревня Кокуйки и небольшой лесок Кокуй в Буйском районе, улица Кокуй в селе Шокше Галичского района, лес Кукуйка в Костромском районе, родник Кукуйка недалеко от деревни Оглоблино в Солигаличском районе, деревня Кокуй в Шарьинском районе. Однако и наименования, получившие жизнь благодаря владельцам усадеб, закрепились и продолжают существовать и по сей день. Так, в наших материалах есть сведения об усадьбах под названием Отрада, например, в Мантуровском районе: д. Отрада, усадьба Отрада (*Хозяйка усадьбы – Фонвизина, урожденная Апухтина. Ее муж – декабрист, был сослан в Сибирь. Говорят, эта усадьба была единственной отрадой в их нелегкой жизни. Сейчас это место, где была усадьба, называют Липки, так как от Отрады осталась лишь аллея лип.* – г. Мантурово), бывшая усадьба Отрада (*Это поляна за деревней Шафраново в лесу. Раньше была усадьба, приезжал какой-то купец.*

Он назвал так это место, так как здесь очень красиво. Сейчас косят. – д. Шафраново). В Межевском районе была деревня Отрадное, в Октябрьском – поселок Отрадный, в Островском – хутор Отрадное, в Антроповском – часть села Словинка Отрада и т. д.

Можно наблюдать в пьесах и так называемое «обыгрывание» топонимов. Так, они участвуют в создании комических ситуаций. Например, город Париж и трактир «Париж» в пьесе «Бесприданница»:

Р о б и н з о н. Как же, в Париже да по-французски не говорить?

В о ж е в а т о в. Да и не надо совсем, и никто там не говорит по-французски.

Р о б и н з о н. Столица Франции, да чтоб там по-французски не говорили! Что ты меня за дурака, что ли, считаешь?

В о ж е в а т о в. Да какая столица! Что ты, в уме ли! О каком Париже ты думаешь? Трактир у нас на площади есть «Париж», вот я куда хотел с тобой ехать (77).

Лариса («Бесприданница»), казалось бы, смирившаяся со своей судьбой, стремится «за Волгу» – «в деревню», «в лес» (20), о чем говорит не слышащему и не понимающему ее Карандышеву, и оказывается, испытывая эту самую судьбу, за Волгой, но только на «прогулочке» (28), «пикнике» (69). Определенные ассоциации вызывает частый повтор некоторых наименований, например, Крым в «Не от мира сего», Париж и Волга в «Бесприданнице» и др.

Многое строится на сопоставлении и (или) противопоставлении. Например, в пьесе «Бесприданница»:

Л а р и с а. Юлий Капитоныч хочет в мировые судьи баллотироваться.

О г у д а л о в а. Ну, вот и прекрасно! В какой уезд?

Л а р и с а. В Заболотье.

О г у д а л о в а. Ай, в лес ведь это? Что ему вздумалось такую даль?

Л а р и с а. Там кандалов меньше: наверно выберут.

О г у д а л о в а. Что ж, ничего, – и там люди живут.

Л а р и с а. Мне хоть бы в лес, да только поскорей отсюда вырваться (34 – 35).

Л а р и с а. Все-таки лучше, чем здесь. Я по крайней мере душой отдохну.

О г у д а л о в а: Да разве я тебя отговариваю? Поезжай, сделай милость, отдыхай душой! Только знай, что Заболотье не Италия. Это я обязана тебе сказать. А то как ты разочаруешься, так меня же будешь винить, что я тебя не предупредила (36).

«Лесом» может быть не только такое отдаленное, глухое, малоизвестное место, как Заболотье, но и Москва: Вера Филипповна в разговоре с Ольгой и Аполлинарией Панфиловной: «Да уж Бог с ними, с гуляньями и театрами. Говорят, там соблазну много. Да ведь на белом свете не все ж дурное, есть что-нибудь и хорошее, я и хорошего не видала, ничего не знаю. Для меня Москва-то как лес; пусти меня одну, дак я подле дома заблужусь. Твердо дорогу знаю только в церковь да в баню. И теперь, как выведу, так словно дитя малое, на дома да на церкви люблюсь: все-то мне в диковинку» – «Сердце не камень» (94).

В функционировании одних и тех же топонимов как в одних, так и в разных пьесах можно увидеть и отличие, и много общего. Например, Москва: «Вот и сижу я одна; в окна-то у нас, через сад, чуть не всю Москву видно, сижу и утро, и вечер, и день, и ночь, гляжу, слушаю. А по Москве гул идет, какой-то шум, стучат колеса; думаешь: ведь это люди живут, что-нибудь делают, коли такой шум от Москвы-то» (94) – «Сердце не камень»; Окоемов: «Не возражай, Зоя! То, что я говорю, дело решенное; другого выхода из моего положения нет. В Москве я случайно познакомился с одной дамой. Не ревнуй! Она старуха и безобразна до крайности» (334); Сусанна: «Я увидела его в Москве, там познакомилась с ним и полюбила. Вот тебе начало истории» (339); Лотохин: «Бумаги ваши, отчеты и письма управляющих я разобрал. Надо их обоих сменить, вот и все. Я вам пришлю из Москвы, у меня есть на примете два человека» (344) – «Красавец мужчина» и т. д.

Как видим, составляющие топонимические пространства как отдельно взятых, так и совокупности пьес топонимы, выполняя различные функции, являются важной частью их лексико-семантической системы в целом, обладают значительной информативностью.

Примечания

¹ Частотный словарь языка А.Н. Островского // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 530 – 658.

² Там же. С. 530.

³ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. / Под общей ред. Г.И. Владыкина, А.И. Ревякина, В.А. Филиппова. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. Т. 8. С. 315. Далее цитаты из пьес А.Н. Островского даются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках. Таким же образом даются цитаты из написанных совместно с другими авторами пьес, которые содержатся в томе 9-ом указанного собрания сочинений.

⁴ См., например: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2. СПб.: ООО «Диамант», ООО «Золотой век», 1999. С. 135. (Слово *кокуй* имеет значения ‘народный головной убор русских женщин, в виде опахала или округлого щита вокруг головы’ – с пометой костромское, ‘день, праздник Купалы, игрища’). – Словарь русских народных говоров. СПб. Вып. 16. С. 45. Вып. 14. С. 103; Ярославский областной словарь: Учебное пособие. Ярославль: ЯГПИ им. К.Д. Ушинского, 1986. Вып. 5. С. 48. (кокуй ‘головной убор замужней женщины’, ‘женская прическа: кудри, локоны’); *Полякова Е.Н.* Словарь географических терминов в русской речи Пермского края. Пермь, 2007. С. 161. (кокуй ‘высокое место, горка, холм’).

⁵ Словарь русских народных говоров. СПб. Вып. 16. С. 45. Вып. 14. С. 103.

⁶ См., например: *Климкова Л.А.* Микротопонимический словарь Нижегородской области (Окско-Волжско-Сурское междуречье): В 3 ч. Ч. II. С. 62, 127. (Названия улиц Какуй, Кокуй, Кукуй); *Полякова Е.Н.* Словарь географических терминов в русской речи Пермского края. Пермь, 2007. С. 161. (в пермской топонимии: д. Кокуй, гора Кокуй, поле Кокуй и др., в наименованиях возвышенных мест на территории Ленинградской области).

Л.А. ДМИТРУК

**Брат как термин этикетной
лексики в драматургии
А.О. Аблесимова и
А.Н. Островского**

В современной лингвистике существует несколько определений того, что принято именовать как «речевой этикет»¹. Одно из наиболее удачных, как нам кажется, дано в «Словаре русского речевого этикета», где автор, А.Г. Балакай, объясняет этот термин как «систему языковых знаков и правил их употребления, принятых в данном обществе в данное время с целью установления речевого контакта между собеседниками и поддержания общения в эмоционально положительной тональности в соответствии с речевой ситуацией»². Речевой этикет, явление универсальное, свойственное всем мировым языкам, обладает в то же время национальной спецификой, имеет свой особый тезаурус, соотносимый с культурной традицией. В.А. Ефремов, говоря о речевом этикете, подчеркивает именно эту его особенность: «национально-специфические правила речевого поведения и система определенных формул общения, регулирующих взаимоотношения людей»³.

Русский речевой этикет, формировавшийся на протяжении веков преимущественно на национальной основе, необычайно самобытен и многослоен. В его богатейших лексико-фразеологических фондах сохраняются отголоски бытового и обрядового поведения, мифологических представлений людей различных эпох и социальных групп. Этикетные формулы, речевая культура в целом, выраженная словесно и невербально, глубоко усваиваются национальным сознанием, становятся частью жизни человека.

Одной из важных задач отечественной лингвистики в настоящее время является реконструкция по данным языка народной культуры, психологии, мифологии в их диахронической динамике, а также в сопоставлении с данными современного синхронного среза. Основной исследовательской

единицей в этом случае является текст, так как именно в тексте, единственном достоверном источнике, содержащем сведения о состоянии языка в ту или иную историческую эпоху, слово выступает во всем многообразии своих семантических, стилистических, контекстных связей.

Особую значимость как материал изучения русской речевой культуры, этикетной лексики в частности, приобретают тексты драматических произведений. «Являясь комбинацией реплик, замыкающихся в своеобразные диалогические единства, драматическая речь обладает своей фактурой»⁴, своим микроклиматом, представляет, словно под микроскопом, языковой узус современного автору временного периода. П.А. Семёнов, называя драматургический текст «миниатюрной моделью литературного языка»⁵, говорит, что «на этой модели удобнее всего изучать состояние литературного языка данного времени, эволюцию его основных стилистических категорий»⁶. Речь персонажей драматического произведения, диалогичная в своей основе, наиболее приближена к ситуации живого разговорного общения, во время которого человек, прибегая к ресурсам этикетной лексики, словам-обращениям, выстраивает, реализуя тем самым фатическую функцию языка, особый тип отношений между собой и реципиентом. Достоверно судить о языковых изменениях возможно только при обращении к драматическим произведениям, близким по дискурсу, содержащим гомогенные лингвистические явления, но принадлежащим к разным этапам формирования литературного языка. По словам П.А. Семёнова, «эволюция языка трагедии помогает осмыслить эволюцию литературного языка эпохи в целом, но это возможно только при диахроническом подходе к его изучению, при сопоставительном рассмотрении трагедий, написанных в разное время»⁷.

Литературное творчество А.О. Аблесимова и А.Н. Островского, писателей, связанных с Костромским краем, знавших речевую культуру народа, его характер, обычаи, очерчивает границы одного из самых важных и

сложных периодов в истории становления русского литературного языка – конец XVIII–вторая половина XIX века, время «до» и «после» рождения гения А.С. Пушкина. Именно в этот хронологический отрезок окончательно формируется база лексико-стилистической системы русского литературного языка. Слово словно конденсирует в себе все доступные смыслы и коннотации, часть из которых отображает культурные традиции общества и прочно связана с ними в сознании носителей языка.

Комическая опера А.О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват», один из лучших образцов демократической литературы предпушкинского периода, была написана в 1772 году, премьера же состоялась в Москве 20 января 1779 года. Речь ее героев, крестьян, почти сплошь состоящая из элементов просторечия, жаргона, диалекта, фольклора, разговорных речевых средств, являет собой достоверную фиксацию языка конца XVIII века. В комедии А.Н. Островского «Лес», написанной в конце 1870 года и впервые напечатанной в «Отечественных записках» в 1871 году, спустя практически столетие после дебюта «Мельника...» А.О. Аблесимова, когда уже завершилась перестройка языковой системы, представлена живая разговорная речь провинциальных дворян, а также городской купеческо-мещанской среды, вышедшей большей частью из крестьян. Речевой костюм героев Островского составляют общеупотребительные языковые единицы с вкраплением просторечных, жаргонно-профессиональных, разговорных, диалектных лексем. Однако присутствие таких элементов в тексте Островского, в отличие от документальности языка пьесы Аблесимова, подчинено четкой художественной задаче и напрямую зависит от замысла драматурга.

Речевая деятельность каждого персонажа пьес А.О. Аблесимова и А.Н. Островского предполагает определенную коммуникативную тактику. Так, в «Мельнике...» Филимон, нуждающийся в помощи Фаддея и будучи намного моложе по возрасту, обращается к нему «дедушка»,

«старинушка», Анкудин, поссорившийся со своей супругой, называет ее «старой негодяйкой» и «сунбурщицей». В комедии «Лес» помещица Гурмыжская именует своих богатых соседей Бодаева и Милонова «господа», а бедную родственницу, «девочку с улицы», Аксинью, к которой не испытывает теплых чувств, иронично «душа моя» и «моя милая». Этикетная лексика, широко представленная в произведениях обоих драматургов, является индикатором отношений между персонажами, позволяет определить их с точки зрения социумных характеристик, например, как родственные, дружеские, деловые и прочие, а также маркировать экспрессивно как почтительные, фамильярно-иронические, пренебрежительные и так далее.

Рассмотрим в пьесах Аблесимова и Островского один из терминов этикетной лексики – слово *брат*, значение которого в русской речевой культуре точно подмечает герой «Леса» Несчастливцев в разговоре с Аксьюшей: «*Я два раза тебе брат: брат по крови и брат по несчастью*»⁸. Употребление слова *брат* в пьесах Аблесимова и Островского частотно: в «Мельнике...», в речи Анкудина и Мельника, встречается 11 раз, а в «Лесе» в речи Аксьюши и Несчастливцева словоформа *брат* показана 8 раз (2 раза в номинативной функции и 6 раз в функции обращения), а производное от него уменьшительно-ласкательное слово *братец* – 81 раз.

В пьесе Аблесимова слово *брат* с центральной семьей «каждый из сыновей в отношении к другим детям этих же родителей»⁹ не представлено. В функции этикетного обращения реализуется периферийная сема, которая употребляется при номинации адресата речи, не являющегося кровным родственником. В «Словаре русского языка XVIII века» по поводу слова *брат* в этом значении говорится так: «фамильярное, дружеское обращение к лицу мужского пола (особенно между лицами низшего сословия)»¹⁰. Уже в самом значении заложено указание на ограниченность сферы употребления слова *брат* с такой семантикой: среди крестьян, мещан, словом всех тех, кого принято

было называть «простыми людьми», кого в царской России относили к низшему, или податному сословию. В этом значении лексема имеет специальную стилистическую помету – «Прост.», обозначающую «простое слово», свойственное разговорной речи, неупотребительное в книжном языке, хотя в общем нейтральное, лишенное какой-либо резкой экспрессии¹¹. В пьесе Мельник и Анкудин принадлежат к одному сословию, находятся в деловых отношениях (Фаддей зарабатывает деньги помолом муки для односельчан), к тому же Мельник выступает в роли свата, то есть является человеком достаточно близким отцу Анюты. Использование слова *брат* при обращении характеризует отношения между героями как добрососедские: «*Анкуд. Спасибо, братъ-соседушка, правду молвить, удружилъ всемъ намъ*»¹².

В комедии Островского «Лес» слова *брат* и *братец*, включенные в реплики Несчастливцева и Аксюши, являются собой семантическую контаминацию, что подтверждают слова Несчастливцева: «*Я два раза тебе брат: брат по крови и брат по несчастью*»¹³. Данная объединенная сема, состоящая из двух смысловых компонентов, значения ‘каждый из сыновей в отношении к другим детям этих же родителей; сын тети или дяди’ сопряженного в художественной реальности пьесы со значением ‘дружеское обращение к лицу мужского пола’, реализуется в речи Аксюши: «*Братец, и я много страдала, и я страдаю*»¹⁴ и далее лейтмотивом проходит через всю пьесу. Здесь Аксюша воспринимает Несчастливцева не только как кровного родственника, которому можно излить душу, но и как человека, не обязательно родного, но имеющего такую же горестную судьбу.

В речи Несчастливцева, обращенной к его коллеге актеру Счастливцеву, лакею Карпу, реализуется значение ‘фамильярное, дружеское обращение к лицу мужского пола (особенно между лицами низшего сословия)’: «*Да, брат, с места на место. Вы как здесь поживаете?*»¹⁵; «*Нет, уж ты, брат Аркадий, не сомневайся*»¹⁶; «*Ты не подумай, братец, что я гнушаюсь своим званием*»¹⁷. Словари XIX

века фиксируют *брат* и уменьшительное *братец* с таким же значением, при этом указывая на сферу функционирования слова – в народной речи, между людьми близкими чем-либо друг другу или же простолюдинами. В.И. Даль приводит следующее значение слова ‘обычное обращение в речи к ровне или к низшему’, ‘собрат, товарищ по званию, занятиям, ремеслу’¹⁸, в «Словаре церковно-славянского и русского языка» говорится, что «название брата употребляется между коротко знакомыми, или при обращении с вопросом к незнакомому простолюдину»¹⁹. Лексема *брат* в данном значении была распространена в русском разговорном языке на протяжении XVIII–XIX веков и дошла до наших дней, не утратив своей актуальности.

На синхронном срезе XX–XXI веков значение слова *брат* не изменилось, но оно стало употребляться не сниженно, а в функции обращения в разговорной речи в контексте дружеских бесед: ‘фамильярное и дружеское обращение к мужчине’²⁰ в «Словаре русского речевого этикета» слово дано без стилистических помет. Лексема *брат* в настоящее время лишь расширила сферу своего функционирования: закрепилась в литературном языке, а приблизительно с 90-ых годов XX века еще и прочно вошла в русский криминальный жаргон (*брат, братан, браток* и др.).

Таким образом, рассматриваемый этикетный термин, несмотря на ряд функционально-стилистических и семантических особенностей в предшествующие эпохи и наши дни, остается характерным явлением русской речевой культуры. Будучи изначально индикатором разговорно-просторечного общения с течением времени он вошел в базу сложившегося в XIX веке литературного языка.

Примечания

¹ См.: Гольдин В.Е. Этикет и речь. Саратов, 1978; Ефремов В.А. Речевой этикет: обращения в современной речи // Русская речь. 2009. №6. С. 53–59; Формановская Н.И. Речевой этикет и культура общения. М., 1989.

² Балакай А.Г. Словарь русского речевого этикета: Формы доброжелательного обхождения. 6000 слов и выражений. М., 2001. С. 3.

³ *Ефремов В.А.* Речевой этикет: обращения в современной речи // Русская речь. 2009. № 6. С. 53.

⁴ *Семёнов П.А.* Язык предпушкинской драматургии. СПб., 2002. С. 25.

⁵ Там же. С. 263.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 33.

⁸ *Островский А.Н.* Сочинения: в 3 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Я. Лакшина. Т.2. М., 1987. С. 337.

⁹ Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 1. М., 1985. С. 112.

¹⁰ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 2. СПб., 1985. С. 127.

¹¹ Словарь русского языка XVIII века. Правила пользования словарем. Указатель источников / под ред. Ю.С. Сорокина. Л., 1984. С. 36.

¹² *Аблесимов А.О.* Мельник-колдун, обманщик и сват. СПб., 1887. С. 50.

¹³ *Островский А.Н.* Сочинения: в 3 т. Т. 2. С. 337.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 314.

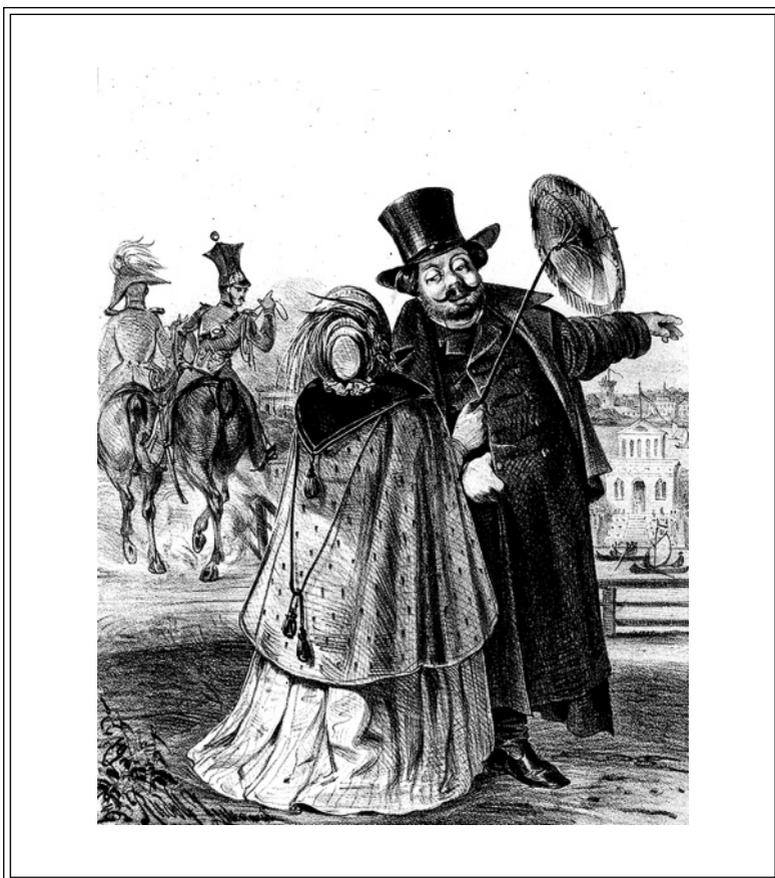
¹⁶ Там же. С. 313.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. I. М., 2003. С. 155.

¹⁹ Словарь церковно-славянского и русского языка: в 4 т. Т. I. СПб., 1847. С. 84.

²⁰ *Балакай А.Г.* Словарь русского речевого этикета: Формы доброжелательного обхождения. С. 63.



А.Н. ОСТРОВСКИЙ: РЕЦЕПЦИИ ВО ВРЕМЕНИ



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

Александр Островский

Одиннадцатая главка гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1846), представленная как «Письмо к гр. А.П. Т....му» (А.П. Толстому), имеет неуклюжее заглавие: «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». Основная проблема мотивируется странной отсылкой к тому, что церковь и святые отцы издавна не признавали благотворного влияния театрального действия, считая этот вид искусства недостойным звания христианина. Многие видные церковные деятели, современники писателя, такие, как митрополит Филарет, – тоже не скрывали своего несочувствия к театру.

Гоголь, прославленный драматург, осмелился возражать им – чем вызвал, например, недовольство отца Матвея Константиновского. Но его возражения были весьма робкими и несли в себе идею «переустроить» самое театральное зрелище в сторону движения к церкви: театральное действие должно стать *нравственным*. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясеньем, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»¹.

Театр, пишет Гоголь, надобно освободить «от всяких балетных скаканий, водевилей, мелодрам» и прочих «мишурно-великолепных зрелищ для глаз» – и он предстанет в естественном своем облике. И далее он многословно, с бесчисленными примерами и отступлениями в сторону, намечает контуры этого «идеального» театра, но тут же

подчеркивает, что таковой может быть создан только настоящими профессионалами, «первоклассными актерами» и может возникнуть лишь в том случае, когда те «будут *исключительные* хорошежди такого дела». И далее – яркое рассуждение, которое было целиком вырезано николаевской цензурой: «Говорю *исключительные*, потому что знаю, как много у нас есть охотников прикомандироваться сбоку во всяком деле. Чуть только явится какое место и при нем какие-нибудь денежные выгоды, как уже вмиг пристегнется сбоку *секретарь*» (6, с. 57). Далее Гоголь подробно обрисовывает эту фигуру *секретаря*, которая имеет отношение отнюдь не только к театру. Фигура эта – явление чисто российской государственности. «Откуда он возьмется, Бог весть: точно как из воды выйдет; докажет тут же свою необходимость ясно, как дважды два; заведет вначале бумажную кропотню только по экономическим делам, потом станет понемногу впутываться во все, и дело пойдет из рук вон. Секретари эти, точно какая-то незримая моль, подточили все должности». Дальнейшее рассуждение есть, собственно, формулировка закона «размножения» и всевластия этой странной государственной фигуры.

Если рассмотреть все должности, «какие ни есть в нашем государстве», то они кажутся «как бы свыше созданы для нас с тем, чтобы отвечать на все потребности нашего государственного быта». Но это разумное устройство противоречит человеческим прихотям: «Всякий, даже честный и умный человек, старался хотя на один вершок быть полномочней и выше своего места, полагая, что он этим-то именно облагородит и себя, и свою должность». Причем, именно *секретари* «больше всех стремятся выступить из пределов своей должности»: «Где секретарь заведен только в качестве писца, там он хочет сыграть роль посредника между начальником и подчиненным. Где же он поставлен действительно как нужный посредник между начальником и подчиненным, там он начинает важничать: корчит перед этим подчиненным роль его начальника, заведет у себя перенюю, заставит ждать себя по целым часам,— словом,

вместо того чтобы облегчить доступ подчиненного к начальнику, только затруднит его» (6, с. 57).

Фактически Гоголь пишет здесь о подлинном «биче» российской действительности вообще: в любой сфере деятельности становится особенно невыносим именно «пристегнувшийся сбоку *секретарь*», то есть чиновник, который, по большому счету, *не нужен* для успешного хода этой деятельности, но который, по каким-то неведомым законам русской жизни, проникает в самую сердцевину ее. В России подобные типы действительно «подточили все должности» и отнюдь не только в эпоху правления Николая I. Но Гоголь относит эту «настоящую беду» прежде всего к *театру*. С.С. Данилов в свое время отмечал, что Гоголь «с большой проницательностью» указал «начало того процесса бюрократизации театра, который интенсивно развивается уже после смерти писателя и приводит в конце XIX века казенную сцену к полнейшему внутреннему развалу»². Но дело было отнюдь не в указании каких-то реальных процессов развития театра: в театральной сфере эти процессы проявились не страшнее, чем в других.

Во-первых, «Выбранные места из переписки с друзьями» предполагалась к печати, то есть к прохождению через *цензуру*. Гоголь надеялся, что цензура скорее пропустит указание на этот бич русской жизни, если он будет сосредоточен на таком «развлечении», как театр. Он, к примеру, часто всуе поминает имена известных актеров именно потому, что хочет создать вид, что речь идет «всего лишь» о театре: «Какой-нибудь чиновник-секретарь производит отважно свою пакость в уверенности, что как он ни напакости, о том никто не узнает, потому что и сам он — незаметная пешка. Но сделай что-нибудь несправедливое Щепкин или Каратыгин, о том заговорит вдруг весь город» (6, с. 59).

Во-вторых, нарисованный Гоголем парадокс русской общественной жизни оказывался особенно немислим именно в *творческой* сфере: «Конечно, в управлениях по части искусств, художеств и тому подобного правит или комитет, или один непосредственный начальник, и не бывает места

секретарю-посреднику; ... но иногда случается и там, от ленности членов или чего другого, что он, мало-помалу втираясь, становится посредником и даже вершителем в деле искусства. И тогда выходит просто черт знает что: пирожник принимается за сапоги, а к сапожнику поступает печенье пирогов. Выходит инструкция для художника, писанная вовсе не художником; является предписание, которого даже и понять нельзя, зачем оно предписано» (6, с. 58). Дело проваливается именно потому, что его портит «пристегнувшаяся сбоку» «незримая моль», «незаметная пешка».

В-третьих, театр в данном случае становится ярким примером именно потому, что это – сфера проявления человека *играющего*, живущего в естественном *общении*: «Тут всяк, не зная даже сам каким образом, набирается правды и естественности как в речах, так и в телодвижениях. Тон вопроса дает тон ответу. Сделай вопрос напыщенный, получишь и ответ напыщенный; сделай простой вопрос, простой и ответ получишь. Всякий наипростейший человек уже способен отвечать в такт» (6, с. 59). Но эта игра совершенно естественно переходит в жизнь – и реальные люди становятся похожи на сценических персонажей: «Я знал даже некоторых совсем недурных и неглупых людей, которые перед моими же глазами так поступали с подчиненными своего начальника, что я краснел за них же. Мой Хлестаков был в эту минуту ничто перед ними. Все это, конечно, еще бы ничего, если бы от этого не происходило слишком много печальных следствий» (6, с. 57–58). Театральная фигура Хлестакова выступает в одном ряду с людьми, которых «я знал».

Как уже сказано, наблюдения Гоголя о «пристегнувшемся сбоку секретаре» были вырезаны цензурой. Первые полный текст «Выбранных мест...» был издан только в 1867 году Ф.В. Чижовым в третьем томе полного собрания сочинений Гоголя. Островский не мог в свое время познакомиться с гоголевскими рассуждениями по этому поводу. Тем более показательно его единомыслие с идеями Гоголя именно в разговоре о *театре*. Точнее – про «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства

в России». Так называлась заметка Островского, которая появилась 1 февраля 1863 года в газете «Северная пчела». Это было первое выступление Островского по проблемам русского театра и посвящено оно было сцене как питательной среде драматического искусства.

Свои размышления Островский начинает констатирующим тезисом: «Положение русской сцены незавидно...»³ Далее на примерах показана эта «незавидность», не зависящая ни от публики, искренно желающей смотреть русские спектакли, ни от драматических авторов, которые неповинны в «бедности и пустоте репертуара». Дело не в том, что в России мало талантливых писателей – это, по наблюдению Островского, невозможно в принципе: «Как отказать народу в драматической и тем более в комической производительности, когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке; когда нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы — все это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки. Такой народ должен производить комиков, и писателей, и исполнителей» (12, с. 14). «Комики-исполнители» всем известны: «Не для двух же или трех комедий развились такие таланты, как покойные Мартынов и Васильев и украшающие теперь нашу сцену Садовский, Щепкин, Самойлов, Шуйский, Васильев (Павел)». Почему же «нация, способная производить гениальных исполнителей», не может «производить писателей для них»? Тем более, что, как выражается Островский, «наша печатная изящная литература» находится сейчас (шестидесятые годы!) на взлете и «стоит довольно высоко». Более того: в литературных журналах печатается много хороших пьес, на сцену не попадающих. «Значит, наша печатная драматическая литература не бедна, а бедна только сценическая» (12, с. 14).

В 1862 году Островский – автор «14 пьес, поставленных ... на сцену, которые все без исключения нравились и некоторые имели огромный успех» (12, с. 17–18), может

считать себя большим профессионалом театра, чем даже Гоголь. Он прямо заявляет: «Причины бедности репертуара, по моему мнению, не внутренние, а внешние, заключающиеся в условиях, стесняющих драматическую производительность. Таких причин, я полагаю, три» (12, с. 14). Он указывает сразу *трех* «затесавшихся сбоку секретарей», из-за «впутывания» которых «дело пошло из рук вон». Первый «секретарь» ввел «отдельную, совершенно особую драматическую цензуру», которая анонимно и без объяснения причин вправе отклонять уже «пропущенные» пьесы для постановки на театре: драматический писатель оказывается абсолютно лишен какого-либо права – и всегда остается незащитным. Второй – придумал, помимо цензуры, еще и «Театрально-литературный комитет», в котором чиновник начинает руководить драматургами, не пропуская на театр его вещи по собственно «художественным» причинам. Третий «секретарь» установил до смешного малое «вознаграждение» авторам пьес и обеспечил полное отсутствие их авторских прав на произведения, которые они создают. Вот и не стало русского репертуара. Причиной такого положения стал «канцелярский взгляд на театральное искусство» (12, с. 135), который способен вовсе истребить искусство и который с этого времени стал основным бичом театра. Во всяком случае, в театральных выступлениях Островского.

Непосредственным поводом к созданию этого грозного фельетона Островского стали «приключения» новой комедии знаменитого драматурга «За чем пойдешь, то и найдешь» (последняя часть «бальзаминовской» трилогии). Она благополучно прошла обычную цензуру и была напечатана в журнале «Время» (заслужив, кстати, восторженный отзыв Ф.М. Достоевского). Потом – пропущена драматической цензурой. А в конце 1861 года, совершенно неожиданно для автора, последняя комедия о Бальзаминове (первая часть трилогии еще несколько лет назад успешно игралась и в Петербурге, и в Москве) была отвергнута Театрально-литературным комитетом. «Пристегнувшемуся сбоку *секретарю*» удалось не пропустить на сцену одну из ярчайших комедий

Островского. Эта идиотическая ситуация, естественно, не могла продолжаться долго. В сатирическом журнале «Искра» не замедлила явиться ядовитая заметка: «...последние сцены Островского “За чем пойдешь, то и найдешь”, напечатанные в журнале “Время” и понравившиеся всей грамотной публике, признаны никуда негодными некоторыми ценителями искусства, аматёрами. Что это за люди, откуда они вышли и куда идут? Ничего этого мы не знаем, но уверены вместе с читателями, что мнение каких-нибудь Митрофанов Ивановичей, Назаров Назаровичей, Павлов Степановичей, Андреев Александровичей, Александров Гавриловичей, Петров Ильичей, Ивановичей, Андреичей и всяких других ничтожно перед общим мнением людей, понимающих искусство»⁴.

Естественно, что ситуация разрешилась – только драматурга, соответственно, «протомили» около года, принудив писать жалобы и что-то доказывать. Но с этого времени типическая во всех смыслах фигура «пристегнувшегося сбоку секретаря» стала частенько являться в следующих творениях Островского. И, соответственно, на сцене.

В конце 1862 года (время, когда еще тянулась история с «недопущением» на сцену «бальзаминовской» комедии) Островский пишет драму «Грех да беда на кого не живет». Это своеобразная вариация на тему «Грозы»: «домостроевский» бытовой уклад, приводящий к преступлению. Кажется, «секретарь» тут лишний, но он является во всей красе в одном из самых первых эпизодов.

Просителю нужно решить пустяковое («грошное») дело – происходит задержка («протомят дней пять»), причины которой излагает приказный по фамилии Шишгалев:

Ш и ш г а л е в. Извольте, сударь, сами рассудить: теперь присутствие кончилось, членов собрать теперича никакой возможности нет-с; завтра праздник — табель, тут суббота, а там воскресенье.

Б а б а е в. Вы подумайте только, мой милый, что вы со мной делаете.

Ш и ш г а л е в. Чем же я причинен-с? Я человек самый маленький (3, с. 248).

Но даже после отказа «самый маленький» чиновник не уходит, не добившись «воздаяния». Между прочим, именно это созданное «секретарем» затруднение становится основной причиной будущей драмы героев, приведшей к убийству.

Однако дело все-таки – о *театре*, и через двадцать лет Островский все не мог забыть этой оскорбительной истории. В одной из последних его комедий «Таланты и поклонники» (1881) выведен этакий «пристегнувшийся сбоку секретарь» в лице антрепренера Гаврилы Мигаева. Некогда тот «роли переписывал» у «рыцаря театра» Нарокова, а потом отобрал у того «любимое дело» и стал на нем «деньги зарабатывать» (9, с. 10). Ну и сам пробует «водевили» сочинять. Вот его беседа с «покровителем» князем Дулебовым:

Д у л е б о в. ... Так что же вы водевилей не пишете?

М и г а е в. Пробовал, ваше сиятельство.

Д у л е б о в. Ну, что же?

М и г а е в. Театрально-литературный комитет не одобряет.

Д у л е б о в. Странно. Отчего же так?

М и г а е в. Не могу знать, ваше сиятельство.

Д у л е б о в. А вы в другой раз, коли напишете, так скажите мне. Я вам сейчас... у меня там (9, с. 35).

«Творческая» ситуация, развернувшаяся в этом диалоге, предельно понятна. «Каламбурист» и делец Мигаев вовсе не имеет таланта драматурга и не способен создать что-то более или менее значительное. Комитет не пропускает заведомо бездарных творений – и необходимо вмешательство кого-то «сильного», чтобы этот запрет преодолеть. С другой стороны, получается показательный парадокс: «пристегнувшийся сбоку секретарь» из конкретного театра столкнулся с таким же «секретарем», сидящим «наверху», потому ищет покровительства у «поклонника»-«посетителя первого ряда кресел», ничего ни в «водевилях», ни в театральном деле не смыслящего.

Театр вообще хрупкий организм: он может не состояться без действительно *нужных* людей. При этом нужными для

жизни этого организма людьми оказываются самые неожиданные люди. Например, беспаспортный актер-«трагик» (исполняющий в «Талантах и поклонниках», впрочем, комическую роль):

М и г а е в. А у меня горе, ваше сиятельство.

Д у л е б о в. Что такое?

М и г а е в. Трагик запил. Вон он бродит по саду.

Д у л е б о в. А паспорт у него в порядке?

М и г а е в. Когда ж у них в порядке бывают, ваше сиятельство.

Д у л е б о в. Так можно пугнуть: что, мол, по этапу на место жительства.

М и г а е в. Нет, уж пугать-то их, ваше сиятельство, не приходится: себе дороже.

Д у л е б о в. А что?

М и г а е в. Душа у них очень широка, ваше сиятельство. Мне, говорит, хоть в Камчатку, а ты — мерзавец!.. (9, с. 37)

Дело вовсе не в «зверском» характере «трагика». В отличие от «пристегнувшегося секретаря» он крайне необходим для театра. Трагический актер – редкий дар, и антрепренеру его «себе дороже» наказывать или даже попрекать. Без трагика театр развалится – не то, что без «мерзавца»-антрепренера. И без талантливой актрисы – тоже: не случайно же Мигаев заявляет Негиной: «вы такой талант» – «вас везде примут с радостью» (9, с. 44). А купчик Вася, узнав о том, что Негиной не продлевают контракт, говорит антрепренеру: «Ну, Гаврило Петрович, закрывай лавочку! Как Александра Николавна уедет, тебе больше не торговать! Ба-ста! Калачом в театр не заманишь» (9, с. 47).

Словом, как констатирует тот же Вася, соотнося (в обращении к «трагику») материальное и духовное: «...у нас в доме безобразия, а ты талант» (9, с. 65).

Но то-то и грустно, что *талант* оказывается зависим от *безобразия*. «Пристегнувшийся секретарь» запросто может выгнать талантливую актрису или устроить ей множество сложностей: сорвать бенефис, пустить слух, что она «наводит уныние» (9, с. 36) и т.д. Талант хочет одного:

успеха, признания. Но «материальные» показатели этого успеха – все эти «лавры» и «венки», которые получает Неги́на после бенефиса, – слишком ничтожны на взгляд ее практичной матери: «Сколько, небось, денег истрачено на этот хворост! Лучше бы деньгами» (9, с. 52). Поэтому носитель таланта вынужден еще и устраиваться в обыденной, не «театральной» жизни.

В предложении Великатова Негиной кажется привлекательным не положение «помещицы», а именно возможность наконец-то реализовать *талант*: «Осенью мы с очаровательной хозяйкой едем в один из южных городов; она вступает на сцену в театре, который совершенно зависит от меня, вступает с полным блеском; я наслаждаюсь и горжусь ее успехами» (9, с. 60). Именно этот аргумент является главным и заставляет талант отказаться и от любимого человека, и от личного счастья: «А если талант... если у меня впереди слава? Что ж мне, отказаться, а? А потом жалеть, убиваться всю жизнь... Если я родилась актрисой?..» (9, с. 72). Более того, если она даже выберет личное счастье, то тяга реализовать талант все равно победит: «Да разве всякая женщина может быть героиней? – обращается она к возлюбленному. – Я актриса... Если б я и вышла за тебя замуж, я бы скоро бросила тебя и ушла на сцену; хотя за маленькое жалованье, да только б на сцене быть. *Разве я могу без театра жить?*» (9, с. 72). Талант не может существовать вне той сферы, в которой могут реализоваться его потенциальные возможности. И в этом – беда таланта. Поэтому он всегда оказывается зависим от «пристегнувшегося секретаря».

Об этой беззащитности таланта писал еще Гоголь, видевший единственное средство к восстановлению справедливости – удаление «секретаря» от искусства: «Нужно, чтобы в деле какого бы то ни было мастерства полное его производство упиралось на главном мастере того мастерства, а отнюдь не каком-нибудь пристегнувшимся сбоку чиновнике, который может быть употреблен только для одних хозяйственных расчетов да для письменного дела.

Только сам мастер может учить своей науке, слыша вполне ее потребности, и никто другой» (6, с. 58). Гоголь называет множество преимуществ: только *талант* «может сделать хороший выбор пьес», «один он знает тайну, как производить репетиции», только он «может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видной и живой для всех актеров» и т.д. Но Островский уже не верит в такой «идеальный» театр: он слишком хорошо знает и жизнь, и людей. В комедии «Лес» (1870) трагик Несчастливцев, странствующий идеалист и «мастер», мечтает о собственной «идеальной» труппе: «Вот, если бы нам найти актрису драматическую, молодую, хорошую...» Его спутник, комик Счастливец, тут же откликается: «Тогда бы уж и хлопотать нечего-с, мы бы сами-с... остальных подобрать легко. Мы бы такую труппу составили... *я кассиром...*» (6, с. 36).

Аркашка Счастливец, свободолюбивый талант, оскорбленный тем, что его перевели «в суфлеры-с» («Каково это для человека с возвышенною душой-то?» – 6, с. 31). Но «кассир», о должности которого он мечтает, стоит еще далее от творческой деятельности, чем «суфлер». Впрочем, последнее утверждение Счастливец мог бы оспорить, выдвинув тезис о «поэзии» распоряжения деньгами. Но движет им отнюдь не «поэзия»: просто должность «кассира» расположена поближе к «секретарю», которым Аркашка втайне мечтает сделаться. Независимый по природе, он хочет и должность «независимую». А насколько она творческая – это уже второй вопрос.

Островский пришел к грустному парадоксу: в театральном деле «пристегнувшийся сбоку *секретарь*» неискореним. Он занял нишу *посредника* в преобразовании создаваемых театром духовных ценностей в материальные. Он сумел убедить «поклонников» хотя бы в том, что степень «таланта» должна оцениваться степенью «вознаграждения» (до сих пор большинство «поклонников» оценивает «талант», например, голливудских «звезд» размером их гонораров). И даже если, по требованию Гоголя, убрать

«рукою властною» из искусства людей, к искусству не относящихся, то тут же из среды «талантов» явится какой-нибудь «Аркашка», который примет на себя не «пьесы» или «репетиции», а именно тот «низший» ряд ценностей, мимо которых не пройдет никакой «секретарь».

Примечания

¹ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 6. С. 54. Далее цитаты даются по этому собранию сочинений с указанием в скобках тома и страниц.

² Данилов С.С. Гоголь и театр. Л., 1936. С. 106.

³ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. М., 1948–1953. Т. 12. С. 13. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страниц.

⁴ Искра. 1861. № 44. С. 640.

И.А. ЕДОШИНА

**Эпиграфы из «театральных»
пьес А.Н. Островского
в «Записках актера»
Б.А. Садовского: функции
и контексты**

Мир вам, радостные тени!

Борис Садовской

Борис Александрович Садовской (1881–1952) – человек сложной судьбы, прошедший путь от декаданса к православию, став в итоге писателем из Новодевичьего монастыря (С.В. Шумихин). Садовской всегда был убежденным монархистом, и только глубокая инвалидность (сухотка) уберегла его от большевистской расправы (хотя не всем так «везло»: П.П. Вейнера, издателя и редактора журнала «Старые годы», страдавшего неизлечимой болезнью ног, арестовали 21 июля 1930 года и вынесли из дома на носилках,

чтобы 7 января 1931 года расстрелять по придуманному обвинению). С 1929 года до смерти Садовской жил в цоколе (в отгороженной части склепа) Успенской церкви, превращенной большевиками в «жилой массив», не покидая территории Новодевичьего монастыря, пообещав не напечатать ни одной строчки, «пока не сгинут большевики»¹. Он выполнит свое обещание. А вот взгляд на Садовского со стороны того, кто поступил иначе: «Любитель старины, он усердно стилизовал себя под человека послепушкинской эпохи, и даже бакенбарды у него были такие, какие носил тогда поэт Бенедиктов. Не было бы ничего удивительного, если бы он нюхал табак из “Табакерки” Михаила Погодина или оказался приятелем Нестора Кукольника или Барона Брамбеуса. На него надвигались две мировые войны и величайшая в мире революция, а он пытался отгородиться от этого неотвратимого будущего идиллическим своим “Самоваром”, стихами своего боготворимого Фета, бисерными кошельками, старинными оборотами стилизованной речи. Конечно, здесь была и литературная поза, но было и подлинное – осознание своей обреченности»².

С приходом к власти большевиков мотив обреченности витал над судьбой Садовского. Он был жив, когда до русских писателей, бежавших от «красного колеса» за границу, дошел слух о его смерти. В. Ходасевич написал некролог «Памяти Б.А. Садовского» (1925), где, в частности, заметил, что сюжеты в его рассказах «чаще всего взяты... из XVIII и первой половины XIX столетий. Это была его излюбленная пора, изученная любовно и тщательно... всегда – выразительно, четко, прозрачайшим русским языком»³.

С юных лет Садовской полюбил театр. Первые увиденные им спектакли сыграли бродячие актеры: «Были представлены водевиль “Ученая жена”, диалог Счастливецва с Несчастливцевым из “Леса” и водевиль “Жена ой-ой, а муж увы”»⁴. Так, в 10 лет Садовской познакомился в «Лесом» Островского. Театр прочно, почти на три десятилетия, вошел в его жизнь. Садовской сам писал пьесы, доводилось ему играть в любительских спектаклях, был знаком с

артистами. Вот один из афоризмов Садовского: «Лицо актера публичное достояние, лишь после смерти оно становится его собственным»⁵. Для сравнения из воспоминаний П. Гнедича: «П.В. Далматов умер, завещая, чтоб лицо его было покрыто в гробу непроницаемой тканью. – Пусть я останусь в памяти тех, кто любил меня – живым, а не мертвым, – сказал он»⁶.

Садовской обладал даром мистифицировать время, то растягивая, то сужая его границы, включая в подвижное художественное пространство подлинные факты. В результате реальность и вымысел перемешивались, как в «Записках актера» (1927), и только знание истории театра позволяет заметить виртуозную игру авторского воображения.

Начну с фамилии автора: по отцу он – Садовский, что сразу наводит на мысль о возможном родстве с известным актерским семейством, близким Островскому. Но нет, никакого отношения Садовские из Ардатова не имеют к Садовским-актерам из Москвы. Обыкновенный читатель этого, конечно, не знает, а потому некоторая *тьень* известного театрального клана как-то ненавязчиво присутствует, уже намекая на правдивость повествования.

Выбранный автором жанр – записки – был весьма характерным для театральных воспоминаний, словно передавая несобранность самой мысли, ее непосредственность. Хотя, конечно, «записки» и обдумывались, и правились. Таковы, например, «Записки актера Щепкина» (выходили при жизни автора с 1847 по 1862 год), которые изначально существовали в устной форме; «Записки современника» (1853 – 1855) С.П. Жихарева, которые имеют подзаголовки «Дневник студента» и «Дневник чиновника», а в дополнении к этим «Запискам» под названием «Воспоминания старого театрала» автор замечает, что для совершенствования театрального искусства необходимо, «чтоб всякий артист имел свое назначение, сообразно тем дарованиям, какие он получил от Бога»⁷; «Записки (конец 60–70-е годы)» М.П. Садовского (ГЦТМ); «Записки» А.А. Ярцева (ГЦТМ), «Записки» П.А. Каратыгина, «Записки» Ю.М. Юрьева.

Позднее присущая «запискам» несобранность проявится еще отчетливей: «Отрывки из памятной книжки отставного режиссера» (1896) С. Соловьева; «Ключки воспоминаний» (1904) А.А. Стаховича. В силу условной правдивости (хотя, конечно, содержали богатый фактический материал) «записки» хорошо раскупались (см. «Заметки русского книгопродавца» Н.А. Полевого), что в немалой степени способствовало их появлению. Да и сам Садовской оставил «Записки (1881–1916)» (начало – середина 1920-х годов), которые дают яркое представление о театральной страсти их автора.

Всему тексту «Записок актера» предшествует эпиграф из «Маскарада» М.Ю. Лермонтова: «Портрет хорош, оригинал-то скверен». Это слова Арбенина, чье внимание привлек «франтик» Шприх. Свой интерес Арбенин объясняет тем, что «видал» он «много рож, / А этакой не выдумать нарочно». После данной Казариным характеристики Шприха как нужного человека (по сути, чистого пройдохи) и следует вывод Арбенина, взятый Садовским в качестве эпиграфа. Таким образом, уже в эпиграфе дается намек на некое несовершенство, сущность которого окончательно прояснится в последней главе. Интрига завязывается в пределах эпиграфа,стораживает, делает внимание более сосредоточенным. Садовской мастерски использует законы драматического искусства, хотя пишет прозаическое произведение, но ведь посвящено оно театру, а что за театр без интриги?

В «Записках актера» семь небольших глав, каждая имеет заглавие и эпиграф, взятый из «театральных» пьес Островского.

Главе первой «Отец» предшествует эпиграф «Нынче оралы-то не в моде» («Лес», д. 4, явл. 4). Этими словами Счастливцев разъясняет Улите не востребованность амплуа трагика Несчастливцева. Хотя, «надо правду сказать, душа-то нынче только у трагиков и осталась», как замечает тот же Счастливцев⁸. По мнению авторов «Словаря к пьесам А.Н. Островского», слово «орала» обозначает того, кто «громко говорит, кричит», в качестве примера приводится интересующая нас цитата⁹. Однако подобное объяснение,

думается, требует корректировки. Подчеркнуто громко (традиция театра классицизма) говорили на сцене исполнители трагических ролей. Как правило, это были мужчины, обладающие крепким телосложением и от природы могучим голосом. В воспоминаниях В.Н. Давыдов пишет о Рыбакове-старшем, послужившем, как известно, прототипом Несчастливцева: «Это не был трагик-орало»¹⁰. Ему вторит другой современник – А. Плещеев: «Он понизил, смягчил до некоторой степени тон трагика того времени и благодаря этому впоследствии быстро, отлично освоился сам с новым репертуаром Островского»¹¹. В едко-торжествующей (поскольку за спиной Несчастливцева) характеристике «оралы» по отношению к трагикам прочитывается то плачевное состояние, в котором оказалась высокая драматургия, а вместе с ней и актеры соответствующего амплуа. В этот ряд вписывается и судьба блестящего драматурга Владислава Озерова, разделившего участь трагического жанра, но уже не на сцене, а в жизни.

В истории отца автора «Записок актера» раскрывается драматизм ухода амплуа со сцены. «Отец готовил себя в трагедию. Ростом он был немного ниже Василия Каратыгина; голос – труба, походка трехаршинная»¹². Столь подходящие природные данные Николая Петрова Быстрицкого портили, по утверждению сына, нос, «длинный, с набалдашником и кривой», да лысина. Однако если мы мысленно соединим два этих недостатка, то получим образ театральной маски. А длинный нос напомнит еще и о герое Э. Ростана. Иными словами, недостатки актера-трагика Быстрицкого суть свидетельства его принадлежности к театральному искусству. В силу этой (природной) органики он пользуется успехом и получает главную роль в спектакле «Смерть Ляпунова». Кстати, эту роль в премьерном спектакле на Александринской сцене сыграл в 1846 году В.А. Каратыгин. Не названный Садовским автор пьесы «Смерть Ляпунова», Степан Александрович Гедеев, искусствовед и археолог, секретарь министра народного просвещения С.С. Уварова, сын директора Императорских театров (1833 – 1858), был соавтором

Островского в работе над «Василисой Мелентьевой», а в 1860–1870-е годы наряду с Эрмитажем руководил Императорскими театрами. Так, весьма тонко и явно со знанием дела соединяет Садовской реальные и вымышленные события с угадываемой тенью Островского.

Но вернусь к Быстрицкому-старшему. К сожалению, в жизни лысина не позволила ему жениться на богатой купчихе: сцена обманчива, созданный актером образ, увы, редко совпадает с ним самим. Повествуя о состоянии купчихи, Садовской топографически точно воссоздает некоторые реалии старой Москвы: Ильинка – одна из старейших торговых улиц Китай-города, названа в честь храма Ильи Пророка (XV в.), здесь у купчихи – три лавки; Замоскворечье было украшено купеческими особнячками, и у купчихи – дом; в Сокольниках – дача; да еще два завода – салотопенный и кожевенный (с. 149). Поскольку речь идет о театре, то невольно вспоминается, что кожевенными заводами владели купцы Бахрушины, один из них, Алексей Алексеевич, станет основателем Театрального музея в Москве.

Подобно Несчастливцеву, актеру Быстрицкому придется пережить ненадобность амплу трагика. «Тут как раз Гоголь явился, за ним Островский и всякие там Потехины. Пошло мужичье горланить на сцене, а благородные пьесы начальство поснимало: сборов, дескать не делают. И пришлось Николаю Петровичу играть – стыдно признаться – лакеев» (с. 149). Наконец, несчастный актер Быстрицкий начинает пить и «глупо женится» на дочери держателя буфета немца Пиля, с которым таким образом «долг сквитал». От этого брака и появится в 1894 году автор «Записок актера», а его крестным отцом окажется М.С. Щепкин, умерший еще в 1863 году. Мотив буфета словно вводит в текст известные слова Шмаги из «Без вины виноватых» Островского: «Мы артисты, наше место в буфете» (д. 2, явл. 4). А в следующей главе этот имплицитный постулат подкрепляется сведениями о пьянстве известных актеров – М.С. Щепкина, П.С. Мочалова, Александра П. Ленского.

Садовской вводит в текст и другие реальные лица – актеров Л.Л. Леонидова, Вас.А. Каратыгина, упоминает Дм.Т. Ленского с его водевилем «Лев Гурыч Синичкин», М.Н. Загоскина, директора московских театров и автора «Юрия Мислославского». Все эти имена дают абрисный портрет русского театра 20–50-х годов XIX века, романтически возвышенный по преимуществу и постепенно утрачивающий свои позиции, поскольку явились иные драматурги и «оралы» вышли из моды.

Вторая глава именуется «Дебют», предшествует ей эпиграф «И я в Аркадии родился» («Таланты и поклонники», д. 3, явл. 3). Этими словами Нароков, один из самых трогательных героев в драматургии Островского, сопровождает просьбу передать Негиной написанные им для нее стихи. У эпиграфа есть источник – латинский фразеологизм: «Et in Arcadia ego!» – «И я тоже жил в Аркадии», эпитафия на картинах Никола Пуссена и Бартоло Скидоне, представляющая двух мальчиков-пастухов, рассматривающих череп. Эти же слова помещены на надгробном памятнике самому Пуссену, поставленном в Риме Шатобрианом. Но мотив смерти, связанный с Аркадией, имеет более древнее, пеласгическое, происхождение, что запечатлели мрачные образы олимпийских богов и приоритет черного цвета. Древний источник эпиграфа вносит в содержание интонацию грусти, напрямую связанную с чувствами и судьбой Нарокова. Важен еще один нюанс. В поэме В.С. Филимонова «Дурацкий колпак» (1838), широко известной образованной части общества в XIX веке, есть строки: «Фортуны пасынок, не барич, сын дворянский, / Я не в Аркадии – в Москве рожден, в Мещанской. / Когда рожден? Не помню я. / Я не люблю мой день рожденья: / Напоминает он мгновенность бытия...»¹³ Мотив смерти, изначально свойственный устойчивому выражению-источнику, смещается во временном аспекте, а топография незримо, но угадываемо отсылает к Москве и к автору «Записок». У того же Филимонова читаем: «В Аркадии ингерманландской / Давно трубят чухонец-пастушок / В свой идиллический рожок»

(«Июнь», <1845>)¹⁴. Здесь Аркадия напрямую символизирует искусство, причем в варианте низовой (народной) культуры, которой отнюдь не был чужд был театр Островского. А в высоком искусстве, например, у поэтов Аркадия – страна мира и счастья¹⁵, о которой мог только мечтать Садовской в эпоху советской неволи.

Приведенный контекст уточняет смысл эпиграфа: приобщение к высокому искусству может иметь разные последствия – не только счастья, но и страдания. С мотивом «Аркадии» вступает в конфликт объяснение Быстрицкого-сына, что стало причиной его влечения к сцене: родительское решение, элементарные навыки грамотности, «актерское беззаботное житье», увлечение бабенками и умение винцо «тянуть порядочно» (с. 151). Как видим, причины самые заурядные, которым вторит жанровая сценка под условным названием «Гуляние актеров в барсовском трактире».

Судьбу Быстрицкого-младшего решает появление в трактире *гениального и неподражаемого* Николая Хрисанфыча Рыбакова. «Вдруг вижу, родитель вскочил, заулыбался, закланялся и начинает звать к нам за столик какого-то здоровенного плечистого актера с огромными усищами, с палкой. На палке серебряный набалдашник и надпись: “Российскому Гамлету от благодарного тульского купечества”» (с. 151).

Известный актер-трагик знакомит его с Островским, сидящим в этом же ресторане. «Островский никакого представительства не имел. Даже не скажешь, что писатель. Так, рыженький, с бородой, похож на банщика» (с. 152). Рыбаков и Островский – реальные лица, но к 1909 году (Быстрицкий-сын указывает сам дату своего рождения – 1894 год, а на сцену он собрался в 15 лет) их уже не было в живых: актер умер в 1876 году, а драматург – в 1886 году. Временное смещение отражает увлеченность Садовским XIX столетием, настоящее в сравнении с прошлым у него всегда проигрывает. Соединяя времена, Садовской пытается найти, где, говоря словами В.В. Розанова, «случивилось»: почему высокое искусство трагедии, призванное

улучшать человеческую природу, оказалось чуждым обществу. Одна из причин – засилье «мужичья» на сцене. Этой причине словно вторит непрезентабельное описание внешности Островского, заставляя вспомнить известный портрет Перова.

Не имеющий представительства Островский попивает вино, рассуждает о таланте, без которого «лучше на сцену не соваться» и приглашает Быстрицкого-сына к себе домой «за Лефортовом на Язуе» с тем, чтобы дать письмо-рекомендацию Федору Алексеичу Бурдину: «Отправляйтесь в Петербург, Бурдин вас устроит» (с. 152). Далее следует сценка, в которой проявляется острый ум Островского. Не без чувства юмора он отвечает на вопрос «громادного рота купца в поддевке»: «Живет Молчалин с Софьей али нет?» – «Вот что, господа, оно точно, может, и был грех, да только Софья-то Павловна кто такая, помните по афише? Дочь управляющего казенным местом. Это, стало быть, штатский генерал. Так хорошо ли распускать подобные слухи про генеральскую дочку да еще по нынешним временам?» (с. 152 – 153). Этот эпизод Садовской заимствует из воспоминаний А.А. Стаховича¹⁶. Федор Алексеевич Бурдин был не очень хорошим актером, но искренне преданным Островскому человеком, потому он не мог не откликнуться на просьбу драматурга, и наш герой оказывается в театральном училище, где учится пять лет.

Название этой главы, как видим, не совпадает с привычным пониманием слова: вместо дебюта на сцене случается дебют в «барсовском трактире». Именно эпитафия вносит в целеполагание драматический мотив, который определит театральную карьеру Быстрицкого-сына.

Глава третья именуется «Оперетка» – такова реальная «Аркадия» героя. Эпитафия – «Комик в жизни и злодей на сцене» («Таланты и поклонники», д. 2, явл. 4). Этими словами Незнамов начинает характеристику Шмаги как актера, раскрывая далее ее суть: «Вы не думайте, что он играет злодеев; нет, это не его амплуа. Он играет всякие роли и даже благородных отцов; но он все-таки злодей для всякой

пьесы, в которой он играет»¹⁷. Садовской словно озвучивает печаль Островского об отношении актеров к роли в их традиционно небрежном запоминании авторского текста. Но, кажется, эпиграф имеет в виду и другой аспект: несовпадение дарования или стремления с предлагаемыми жизнью обстоятельствами. Быстрицкий-сын приходит на сцену во времена господства «каскадной оперетки» (Е. Всеволожский-Гернгросс) Ж. Оффенбаха, Ф. Зуппе, Ш. Лекока и пр. Отсюда – мотив *птичек певчих* (по одноименному названию оперетты Оффенбаха; в этой оперетте актер Робинзон играл нотариуса – «Бесприданница», д. 3, явл. 10).

Но у нашего героя иные цели – ведь он Аркадии родился, потому для своего дебюта в Александринке Быстрицкий выбирает роль Гамлета. «Летом, конечно». Это замечание свидетельствует о хорошем знании Садовским специфики театрального дела в дореволюционной России. Летом в столице все на дачах и за границей. «По этому поводу покойный Петр Андреич Каратыгин сострил про меня: “Хам летом дебютирует”» (с. 154). Замечу, что покойным Каратыгин сделался еще в 1853 году, потому ничего не мог сказать ни о ком в 1914 году, времени дебюта Быстрицкого. Суть остроты заключается в том, что в старину хамами назывались слуги, особенно из крепостных¹⁸. Быстрицкий как актер еще никто, лицо неизвестное, а потому статусно в общественной иерархии столь же никчемное, как и слуга. Роль Гамлета должна была преодолеть эту ситуацию. Правда, герой взял эту роль из иных соображений, сугубо практического свойства (в театре дело обыкновенное): «Ролька-то уж очень благодарная: во-первых, нежные чувства к отцу и к матери; тут можно в голосе слезу подпустить; потом сумасшествие, выигрышное местечко, а главное – испанские костюмы и все такое» (с. 154). Странные, на первый взгляд, признания объясняются тем, что актер на сцене должен реально существовать и вызывать реакцию зрителей на свое существование, выстраиваемое как цепь конкретных поступков, чувств, которые укрупняет внешний облик. Быстрицкий признается: «Роль я

выучил великолепно, провел сцены (характерное выражение из рецензий XIX века. – *И.Е.*) твердо, ни одного выхода не спутал» (с. 154). Здесь в одном предложении Садовской раскрывает суть традиционной постановки спектакля в дореформенном театре. Но в Александринском театре начала XX века уже трудились П.П. Гнедич, А.А. Санин, В.Э. Мейерхольд, утверждавшие определяющую роль режиссера в постановке спектакля. Так, Санин, во многом опираясь на идеи К.С. Станиславского, ставит пьесы Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1902), «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1902), «Не в свои сани не садись» (1903), «Горячее сердце» (1904). Потому играть «по старинке» Быстрицкий и мог только летом, в отсутствии режиссеров, о коих вообще нет ни слова.

Герой наш терпит полное фиаско и отправляется, как водится, в трактир, где встречается с еще одним «ожившим покойником» – Д.Д. Минаевым (ум. в 1889). Минаев, сатирик, фельетонист, пародист, автор двух пьес (обе были поставлены на столичных сценах, но без успеха) и театральных рецензий, был известен своим пьянством и скандальным поведением. Он «всегда за кулисами толочся. Самойлов, Монахов и прочие тузы прикармливали его, а то сейчас продернет» (с. 154). Актеры Александринской сцены, Самойлов и Монахов, были современниками Минаева, оба умерли раньше сатирика, оба, несмотря на имеющиеся в репертуаре Самойлова трагические роли, играли в оперетках, вызывая успех в публике (особенно Монахов) исполнением куплетов в дивертисментах. Монахов был связан с «Искрой», где активно печатался Минаев. «Протей» петербургской сцены, Самойлов критически относился к пьесам Островского, предпочитая им пьесы второстепенных авторов. В свою очередь, Островский, видя в актере «порождение хорошего петербургского театра», с грустью отмечал: «Лучшим образцом того, как важным тоном и с серьезной миной говорят самые невообразимые бессмыслицы, может служить знаменитый В.В. Самойлов, никогда хорошо не учивший ролей и потерявший потом

окончательно способность учить их»¹⁹. Как видим, выбор актеров не случаен: здесь есть и краска времени, и отголоски непростых отношений драматурга с актерами. Имена выполняют функцию своеобразных «маячков» в просторах театрального мира.

Аналогично советам Танцорова из «Лицедеев» Свободина²⁰, Минаев предлагает Быстрицкому оставить Александринку, где царит «мерзость запустения (одно из прозвищ сатаны. – *И.Е.*). Вон Нильский Чацкого играет в широких брюках с белым лампасом, по самой последней моде... Павла Васильевича в Грозном выпускали. Монахов из почтальонов в премьеры приглашен» (с. 155). Игра А.А. Нильского отличалась пафосом слова и эффектностью позы, по словам Островского, актер гонялся «за первыми ролями и премьерством»²¹. Павел Васильевич Васильев, брат любимого актера Островского – Сергея Васильева, сыграл в спектакле по пьесе А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (премьера 12 января 1867 года на сцене Мариинского театра). Но в распределении ролей была своя интрига. Изначально роль Грозного Толстой предложил В.В. Самойлову, а Годунова должен был играть Павел Васильев. Узнав об этом, Самойлов, открыто враждовавший с Васильевым, отказался от роли. Вот тогда-то Толстой и предложил Васильеву сыграть Грозного. Приглашенный «из почтальонов в премьеры» Монахов – обозначение одного любопытного сюжета. Амплу Монахова – любовник, фат и повеса. Но в свой бенефис 1871 года актер играет роль Чацкого, а посмотревший этот спектакль И.А. Гончаров пишет знаменитую статью «Мильон терзаний».

Кроме Монахова, известной актрисой в «каскадных оперетках» была В.А. Лядова, закончившая балетный класс и обладавшая приятным голосом. Ее имя закономерно появляется на страницах «Записок актера» и вводит сюжет о значимости тех, кто благоволит игре актеров. «А знаешь ли ты, милый друг, – спрашивает Минаев у Быстрицкого, – кто у Лядовой главная поклонница? Сама Мина Ивановна, вот кто. ... она на содержании у старика Адлерберга,

а Адлерберга сын – министр Императорского двора. У Государя обедает и с ним на охоту ездит. Так ежели ты понравишься Мине Ивановне, – понимаешь меня, стервец эдакий, какую карьеру ты сделать можешь?» (с. 154). Конечно, в последних словах угадываются хлестаковские мотивы, но значимость фамилии Адлерберг для театра XIX века подмечена точно. Так, именно граф В.Ф. Адлерберг (отец), министр Императорского двора при Александре I, по согласованию с почитавшим талант А.К. Толстого Государем способствовал получению значительных сумм на постановку уже упоминавшегося спектакля «Смерть Иоанна Грозного»²². Весь этот сюжет с Миной Ивановной никак не уменьшает значимости личности самого графа Адлерберга старшего, скорее характеризует Минаева, по журналистской привычке деятеля «Искры» ищущего в представителях власти только «жаренького». Граф А.В. Адлерберг младший, глава министерства Императорского двора при Николае I, в состав которого входили и театры, был понимающим в искусстве человеком, о чем писал в дневнике А.В. Никитенко, ссылаясь при этом на Тютчева²³.

Послушавшись советов Минаева, Быстрицкий подписывает контракт и отправляется играть в Симбирск. «Во фрачных и рубашечных ролях я был всегда плоховат, зато в костюмных – ой-ой-ой! А ведь в оперетке костюм первое дело. ... Помню отличился я... Запел я главную арию: Всему на свете мера, / Всему есть свой конец – / Да здравствует мадера, / Веселие сердец! Пою, а сам чувствую, что красив. Как соловей заливаюсь; разодет знатнейшим принцем: воротник кружевной, камзол в золоте, шпага, кудри, эспаньолка, брови дугой, – знай наших! Дамочки с меня биноклей не сводят» (с. 155). Не только использование специфической терминологии (фрачные, рубашечные, костюмные роли), но еще и абсолютно достоверные чувства актера (как результат собственного участия в спектаклях, общения с театральными деятелями, посещения спектаклей) свидетельствуют о хорошем знании Садовским специфики театра. Для сравнения приведу эпизод из «Записных книжек»

Станиславского времен его игры в любительских спектаклях. Он играет Петра в спектакле по пьесе Островского «Не так живи, как хочется» (24 января 1890 года): «Когда мне мерещится Еремка, я приподнимал левую бровь и опускал правую, отчего мое лицо перекашивалось совершенно. Это производило впечатление»²⁴. И далее приводится несколько таких впечатлений. Актеры пользуются внешними приемами, которые заранее предполагают эмоциональный отклик публики, независимо от того, играют в оперетке или драме.

В воспоминаниях Быстрицкого об исполнении оперетки «Испанский дворянин дон Цезарь де Базан» есть эпизод с пропахшими рыбой костюмами, отчего на сцене оказалось нельзя дышать. Основу эпизода составил аналогичный случай, приведенный Свободным в «Лицедеях»²⁵.

Следующая глава «Признания», совсем маленькая, состоит всего из двух писем от дам, на которых игра Быстрицкого произвела сильнейшее впечатление. В названии обыгрываются и одобрительное восприятие игры актера, и знаки внимания со стороны публики. Смысл эпитафии «После обеда я тебе роль почитаю» («Таланты и поклонники», д. 1, явл. 11) раскрывается в продолжении приведенных слов. Негина обращается к Пете Мелузову: «Ты у нас пообедай! После обеда я тебе роль почитаю, так и проведем целый день вместе. Будем привыкать к тихой семейной жизни»²⁶. Два письма дают два варианта такой жизни. Первое – от Е. Плетневой, женской разновидности Пети Мелузова, девушки образованной и напичканной прогрессивными идеями: «Мы будем вместе готовить ваши роли, вместе читать, мечтать и упиваться поэзией» (с. 156). Второе – от Анисьи Полыгалиной, вдовы купца второй гильдии. Как «женщина чувствительная и слабая», она предлагает «в презент» не мечты, а «пять фунтов самой лучшей паюсной икры, балык, белорыбицу, дюжину тенерафу (сорт вина по названию одного из Канарских островов. – И.Е.) и всяких закусок» (с. 156). Контекстная ориентация на фабулу «Талантов и поклонников» очевидна, как очевиден и выбор, сделанный когда-то еще отцом Быстрицкого и

Негиной. Наш герой, как выяснится из начала следующей главы, завязал отношения с обеими дамами («отчего же не поиграть?»), но результат оказался плачевным. Плетнева отравилась, правда, ее откачали, а купчиха, все узнав, «задала баню» и отобрала свой подарок часы с цепочкой. И бежит наш герой в Москву, словно реализуя мечту известных сестер.

Глава пятая «Товарищи» открывается эпиграфом «Подлости не люблю, вот мое несчастье» («Лес», д. 2, явл. 2). Эпиграф явно противоречит истории с дамами и рождает комедийную ситуацию. Так в жизни, но Быстрицкий – человек искусства. Ему близки слова Несчастливцева, которые далее следуют: «Со всеми антрепренерами перессорился. Неуважение, братец, интриги; искусства не ценят, все копеечники. Хочу у вас на севере счастья попробовать»²⁷. Слова эпиграфа взяты из диалога Несчастливцева со Счастливым, когда они встречаются на пути «из Вологды в Керчь-с» – «Из Керчи в Вологду». Бытие актера маркировано перемещением в пространстве – разные сцены разных городов. Они все – товарищи в этом движении. Выбрав профессию актера, Быстрицкий тут же оказывается в дороге, обретая товарищей-актеров. В Москве он отправляется в Щербаков трактир на Петровке (место реальное) – «туда актеры Великим постом съезжаются ангажемента искать» (с. 156). Театральные проблемы привычно решались в XIX веке в трактирах, оттого в Славянском базаре обсуждали будущие реформы Станиславский и Немирович-Данченко. В трактире Быстрицкий знакомится с актерами – Урановым Павлом Петровичем, Никитиным Василием Пантелеймоновичем, Нилом Ивановичем Мерянским, резонером, характерным комиком и антрепренером. Все втроем они уезжают в Ярославль, где Мерянский взял антрепризу.

В стихотворении «Нижегородский театр» (1942) Садовской набрасывает абрис театра в дореволюционной России:

Как закоптили сумрачные стены.
 Как неуютно в дымных коридорах.
 Зал театральный кажется сараем.

В нем тускло светят газовые лампы.
Утихнул рев военного оркестра.
В партере кашляют, в райке топочут.
Суфлер уже ворочается в будке,
И грязный занавес, шурша, поднялся²⁸.

А это пишет О.Э. Мандельштам в 1915 году:

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи,
При свете оплывающих свечей²⁹.

При общем восприятии внешнего антуража театра Садовской и Мандельштам разнятся в восприятии актеров: если лирический герой Мандельштама «равнодушен к суете актеров, / Сбирающих рукоплесканий жатву», то лирический герой Садовского видит в них близких ему людей:

Привет вам, отыгравшие актеры,
Деборн-кокетка, Агарев-любовник,
Простак Демюр и комик Короткевич,
Я не забуду вас. Вы вдохновеньем
Игры бесхитростной сердца пленяли
И вызывали сладостные сны³⁰.

Одним из любимых Садовским провинциальных актеров был Никитин – в будущем актер Императорских театров Далматов, прославившийся своей увлеченностью Шекспиром³¹. Но Далматов высоко ценил и Островского: «Великие черты подметил в нашей среде Островский! Каждое его слово на вес золота! ... Вот почему мне так легко играть Несчастливцева. Он родной мне»³². В 1898 году Садовской пишет (в 1930-е годы корректирует) стихотворение, посвященное В.П. Далматову, в котором подчеркивает глубинную связь актера с героями сыгранных пьес:

Нет, ни Эгмонта грусть, ни Гамлета страданье,
Ни слезы Жадова, ни Чацкого признанья
Художественный твой не оправдали труд.
Прочь розы и венки, они тебе нейдут.

Играя взорами, блестя улыбкой детской,
Небрежно входишь ты в салон великосветский.
Пробор и модный фрак, остроги и цветы,
Бокал шампанского... Телятев, это ты!³³

Попытки актера быть порядочным человеком столь же бессмысленны, что и стремление Жадова в «Доходном месте» Островского быть честным чиновником. Иное – Телятев из «Бешеных денег». Садовской видел Далматова на сцене, был убежден, что актер по существу своего характера был вылитый Телятев, отчего эта роль ему так удавалась³⁴. Потому эпитафия «Подлости не люблю, вот мое несчастье» содержит скорее мечту, нежели реальность актерского бытия.

Но дела в антрепризе Мерянского не заладились, и Быстрицкий по рекомендации дяди, полицмейстера полковника Пиля, устраивается в домашний театр помещика Лихачева, где ему предложили постоянную роль рыбы Хариуса, соответственно загримировав и одев: «черное трико и выбрит как череп» (с. 162). Он вновь встречается с Ураносовым, который состоит «театральным автором, сценарием и главным режиссером» (с. 161). И здесь же происходит знаменательное знакомство с лицом реальным – одесским антрепренером бароном Николаем Карловичем Фриденбургом, по сцене Милославским, блестящим мастером «фрачных» ролей, который приглашает Быстрицкого в свою антрепризу. В этой главе много мелких подробностей из театральной жизни в провинции, известных из воспоминаний актеров и антрепренеров.

Глава шестая «Амплуа» наделена эпитафией: «Есть люди, которые бьют, и есть люди, которых бьют» («Лес», д. 2, явл. 2). Это вновь слова Несчастливцева, фактически продолжающие мысль эпитафии в предыдущей главе. Встреча Счастливцева и Несчастливцева – встреча актеров разных амплуа: трагик Несчастливцев – тот, который бьет, а комик Счастливцев – тот, кого бьют. Не случайно Несчастливцев ему все время угрожает, а Счастливцев искренне его боится, имея опыт общения с трагиками. Яркими

примерами тех, кто бьет, в главе являются Фриденбург-Милославский (соперник Рыбакова-отца) и вновь появившийся Ураносов, но при этом они способны на благородные поступки. Для талантливого актера амплуа есть внешнее приспособление существования на сцене, бездарный актер прячется в амплуа, как улитка в раковину, – в набор сценических приемов. Но актеры амплуа трагика могли обладать одним важным качеством, о котором Несчастливцев говорит: «трагики – люди»³⁵, то есть сохранившие чувство собственного достоинства. В ситуации с Несчастливцевым основанием тому является еще и дворянское происхождение. Однако подобное было редкостью.

Театр в XIX веке был актерским. «Что такое актер? Белый листок бумаги. Каждый вечер у актера новое лицо. А каков он на самом деле, нечистый не разберет» (с. 163). На этом основании Фриденбург-Милославский предлагает Быстрицкому найти себе амплуа и в жизни, советуя «играть в благородство» по той причине, «что ты, мой друг, подлец по натуре, а лучше прирожденного подлеца никто благородства изобразить не сумеет» (с. 163)³⁶. Эти наблюдения имеют под собой почву, поскольку у Фриденбурга-Милославского была возможность хорошо изучить Быстрицкого, которого он поначалу определил в свое услужение. Позднее Фриденбург-Милославский пояснит: чтобы тот поневоле узнал, как держат себя настоящие джентльмены. Это пояснение – явная отсылка к вживанию в роль через реальное погружение в мир прототипов, чем славились актеры МХТ времен Станиславского. И вот результат. Быстрицкий признается: «Держаться стал с таким благородным шиком, что хоть бы графу впору; даже французские слова научился произносить» (с. 163). Он вышел в актеры первых ролей, обладая совсем иной природой. «Комик в жизни и злодей на сцене» – условная формула актерского бытия.

Завершаются «Записки актера» Быстрицкого эпизодом похорон П.М. Свободина (наст. фам. Козиенко, ум. в 1892): «Это был мой товарищ; играли когда-то вместе, а умер он на сцене скоропостижно во время представления» (с. 165).

Замечу, очередное смещение времени: в год смерти Свободина Быстрицкому было два года. А вот о смерти Свободина сообщается верно. Из воспоминаний П. Гнедича: «А через день (после примирения с Далматовым. – *И.Е.*) Свободин умер в уборной Михайловского театра. В первый раз шли “Шутники” (Островского. – *И.Е.*). Свободин играл Оброшенова. Третий акт, когда он возвращался с найденными деньгами к дочерям, передан был артистом с чрезвычайным подъемом. Его вызывали, в театре стоял гром аплодисментов. Счастливый, довольный, он пошел к себе в уборную, спросил чая, – и тут же, сидя в кресле, перед зеркалом, загримированный, умер... Пьесу доиграли без него. Кто-то читал во фраке роль Оброшенова. Артистки от слез едва могли говорить. ... Далматов... переодевшись, поспешил в Михайловский театр. Странную картину он застал там. Все разбежались. Огромный театр был пуст. – Загримированный мертвец сидел по-прежнему в кресле, и только его уборная была освещена. В.П. начал всем распоряжаться, – и доставлением тела на квартиру покойного и тем, чтобы с лица его были сняты ненужные краски. Он передавал мне, что странную, жуткую картину представлял печальный кортеж выноса тела из уборной в карету. Несли его через сцену, – уже всю темную, зловещую. Впереди шел полицмейстер, полковник Адамович, с фонарем в руках, а сзади тянулись носильщики, бережно несшие тело артиста»³⁷. Свободин был не только хорошим характерным актером, но еще и блестяще владел словом, о чем свидетельствуют его воспоминания с говорящим названием «Лицедеи» (1891–1892).

На похоронах Свободина Быстрицкий примиряется с Мерянским, встречается с Далматовым, с которым отправляется помянуть ушедшего из жизни артиста.

В финальной части шестой главы звучит мысль, что о том, как Быстрицкий «играл на лучших столичных и провинциальных театрах, какой имел успех и как попал на Императорскую сцену», расскажут историки. И следует седьмая глава «Некролог» с эпитафией «Ты, говорит, да я, говорит, умрем, говорит» («Лес», д. 2, явл. 2). Эти слова принадлежат актеру Н.Х. Рыбакову в пересказе

Несчастливцева и сопровождаются страхом Счастливецва быть покалеченным, что уже случалось, слезами Несчастливцева, вызванными мыслью о бренности жизни, особенно в актерской профессии: жил, играл, а что останется? Трагифарсовый контекст слов, вынесенных в эпитафию, с одной стороны, рельефно оттеняет явственно прочитываемый мотив из Платона: на земле мы только *странники и умрем*, – а с другой, определяет сущность восприятия творческого пути Быстрицкого после смерти. События, известные по «Запискам», получают иной смысл: знаменитый отец, даровитый ребенок, великолепное домашнее воспитание, сочувственное отношение Минаева, любимый почти родственник Милославского, потрясающее известие о кончине, огромное количество людей, пришедших на похороны и т.д. И финал – речь присяжного поверенного (с говорящей фамилией В.А. Вахлаков), вся исполненная трафаретных выражений. Вот заключительный аккорд этой речи: «Дорогие товарищи! Сегодня, в Татьянин день, мы хороним гордость нашей интеллигенции и ее достойного представителя. Мы хороним славу русского театра, нежного, благородного Гамлета, олицетворение мировой скорби. Недаром Гамлет был любимой ролью покойного. Спи с миром, дорогой друг!» (с. 168).

Быстрицкий, автор искренних воспоминаний о своей актерской жизни, исчезает в ворохе общих пафосных слов. Так не сбывается его надежда на историка, ибо рождающееся на глазах и тут же навсегда уходящее искусство, каковым является театр, всегда мифологизируется. Прочен и неизменен только текст пьес, в данном случае Островского, эпитафиями из которых скрепляются главы «Записок актера» Бориса Садовского.

P.S. Будучи в конце октября 2014 года в Москве и оказавшись недалеко от Новодевичьего монастыря, где в годы советской власти жил и умер Садовской, я решила найти его бывшее обиталище – цокольный этаж Успенской церкви. Оказалось, что цоколь довольно высок, с большими окнами. Глядя на мир из основания храма, Садовской не мог не воспринимать происходящие события как некий драматический фарс, дурной сон. В

закрытом монастыре большевики открыли Музей раскрепощенных женщин (1922–1926), обыграв таким образом именование монастыря и устроив там настоящую вакханалию. А перспектива из окна «угла» Садовского упиралась в захоронение семьи Соловьевых: историк С.М. Соловьев, философ В.С. Соловьев, поэтесса П.С. Соловьева (*Allegro*). И незримо витал над древним монастырем мотив Антихриста из «Трех разговоров» В.С. Соловьева, и незримо звучали финальные слова «Ах ты, Господи!», словно творя потаенный контекст «Записок актера».

Примечания

¹ Цит. по: *Ходасевич В.* Памяти Б.А. Садовского // *Ходасевич В. Некрополь* / Сост., вступ. статья, коммент. Н.А. Богомолова. М.: Вагриус, 2001. С. 252.

² Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979. С. 71.

³ *Ходасевич В.* Памяти Б.А. Садовского. С. 250.

⁴ *Садовской Б.* Записки (1881 – 1916). Публ. и коммент. С.В. Шумихина // *Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII – XX вв.* / Гл. ред. А.Л. Налепин. Т.1. М.: Студия «ТРИТЭ»; «РОССИЙСКИЙ АРХИВ», 1994. С. 126.

⁵ Там же. С. 170.

⁶ *Гнедич П.* О В.П. Далматове (К двухлетию со смерти, 14 февраля) // *Ежегодник Императорских театров. 1914.* Вып. II. С. 60.

⁷ *Жихарев С.П.* Записки современника: в 2 т. Т. 2 / Коммент. Л.Н. Киселевой. М.: Искусство, 1989. С. 350.

⁸ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. Т. 3. М.: Искусство, 1974. С. 277.

⁹ *Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А.* Словарь к пьесам А.Н. Островского. Репринт. изд. М.: «Веста», 1993. С. 139.

¹⁰ *Давыдов В.Н.* Рассказ о прошлом. М.: Academia, 1931. С. 302.

¹¹ *Плещеев А.* Что вспомнилось / Актеры и писатели. СПб., 1914. С. 184.

¹² *Садовской Б.А.* Записки актера // *Садовской Б.А. Лебединые клики* / Сост., послесл. и коммент. С.В. Шумихина. М.: Советский писатель, 1990. С. 148. Далее все цитаты даются по этому изданию, страницы указываются в скобках. Замечу, что публикацию не сопровождают комментарии.

¹³ *Филимонов В.С.* «Я не в Аркадии – в Москве рожден...»: Поэмы, стихотворения, басни, переводы / Сост.: Л.Г. Лёнюшкина, Д.Г. Терентьева; предисл. Л.Г. Лёнюшкиной. М.: Московский рабочий, 1988. С. 25.

¹⁴ Там же. С. 270.

¹⁵ *Михельсон М.И.* Толковый словарь иностранных слов, пословиц и поговорок. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. С. 26.

¹⁶ *Стахович А.А.* Ключки воспоминаний. М., 1904. С. 156.

¹⁷ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 5. М.: Искусство, 1975. С. 379.

¹⁸ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 4 (Т – Ящур) / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. СПб.: Terra-Azбука, 1995. С. 220.

¹⁹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 349, 216.

²⁰ *Свободин П.М.* Лицедеи // Артист. 1892. № 25. С. 35 – 37.

²¹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. С. 221.

²² *Альтшуллер А.Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. С. 118.

²³ *Никитенко А.В.* Дневник: в 3 т. // Под общ. ред. Н.Л. Бродского, Ф.В. Гладкова, Ф.М. Головенченко, Н.К. Гудзия. Т. 2 / Подгот. текста и прим. И.Я. Айзенштока. М.: ГИХЛ, 1955. С. 60. Никитенко именует А.В. Адлерберга человеком «с умом и благородными наклонностями» и тут же сетует на неспособность графа «к труду мыслей». – Там же. С. 87.

²⁴ *Станиславский К.С.* Из записных книжек: В 2 т. // Сост., автор вступ. статьи В.Н. Прокофьев; ред. и коммент. И.Н. Соловьева; подгот. рукоп. Н.Б. Полякова, Е.А. Кислер. М.: ВТО, 1986. Т. 1. С. 78.

²⁵ *Свободин П.М.* Лицедеи // Артист. 1892. № 25. С. 62 – 63.

²⁶ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 5. М.: Искусство, 1975. С. 233.

²⁷ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 3. М.: Искусство, 1974. С. 275.

²⁸ *Садовской Б.* Морозные узоры. Стихотворения и письма / Сост., послесл. и коммент. Т.В. Анчугова. М.: Водолей, 2010. С. 354.

²⁹ *Мандельштам О.Э.* Сочинения: в 2 т. / Сост. П.М. Нерлера; подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера;

вступ. статья С.С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 106.

³⁰ Садовской Б. Морозные узоры. Стихотворения и письма. С. 354.

³¹ Многие сведения почерпнуты Садовским из материалов, помещенных во втором выпуске Ежегодника Императорских театров за 1914 год.

³² Цит. по: *Дризен Н.В., барон*. В.П. Далматов в некоторых ролях своего репертуара // Ежегодник Императорских театров. 1914. Вып. II. С. 60–61.

³³ Садовской Б. Морозные узоры. Стихотворения и письма. С. 225.

³⁴ Садовской Б. Записки (1881–1916). С. 137–138.

³⁵ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 3. С. 273.

³⁶ Для сравнения: «Когда ты будешь играть доброго, – ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый». – *Станиславский К.С.* Психотехника актерского искусства. Работа актера над собой / Ред.-сост. Е.Я. Басин. СПб.: Алетейя, 2014. С. 43.

³⁷ *Гнедич П.* О В.П. Далматове (К двухлетию со смерти, 14 февраля). С. 49–50.

Н.В. ДЗУЦЕВА

**С.Н. Дурылин: взгляд
на А.Н. Островского
из «своего угла»**

«Великий дилетант» – так называлась одна из сравнительно недавних статей, посвященная Сергею Николаевичу Дурылину (1886–1954)¹. Что скрывается за этим названием? Да, признание огромных заслуг перед русской культурой – «великий», и в то же время само слово «дилетант», хотели того авторы или нет, так или иначе бросает некую тень на роль и значение дурылинского наследия в истории русской литературы, культуры, русской мысли.

Между тем, дурылиноведение, начавшее свой путь через десятилетия забвения, небрежения и активно развивающееся сейчас, свидетельствует об обратном: со всей очевидностью выясняется, что Дурылин далеко не «фоновая» фигура сложного и трагичного этапа истории русской и советской культуры. Имя С.Н. Дурылина, писателя, поэта, философа и богослова, искусствоведа, театроведа и критика, все чаще появляется на страницах научных исследований, и это закономерно: все яснее проявляется вклад этого человека в самосознание отечественной культуры.

Среди разнообразия творческих интересов Дурылина театр занимает одно из важных мест. Увлечение театром отличало С.Н. Дурылина с молодых лет. По его словам, любовь к театру привила ему горячо им любимая мать, но его театроведческая деятельность началась не совсем обычно. Возвращение в Москву из десятилетней ссылки в 1933 году было событием не только радостным, но и драматичным: перед отъездом в огне пожара погиб весь дурылинский архив с ценными книгами и рукописями, незавершенными работами и личными вещами. Покупка И.А. Комиссаровой-Дурылиной комплекта театрального ежегодника, который буквально вернул Дурылина к жизни, «может трактоваться как своего рода “отправная точка” театроведческой карьеры ученого и даже шире – как основная причина его обращения к комплексу вопросов, связанных с историей и современностью театра», – отмечает С.Б. Мержанов².

Вернувшись в Москву после долгой и мучительной ссылки, Дурылин начинает работать в Малом театре, «Доме Островского», как издавна его называли, в должности старшего научного сотрудника Музея Малого театра. Это важное событие в жизни Дурылина совпадает с началом выпуска газеты «Малый театр», с которой он активно сотрудничает. Именно тогда у него возникает счастливая возможность печатного высказывания в жанре театральной рецензии о постановках пьес Островского на московской сцене. На страницах этой газеты в феврале 1936 года появляется одна из первых печатных работ Дурылина, где речь

идет об Островском: в статье под названием «Н.А. Добролюбов и Малый театр» давалось сравнение трактовок творчества Островского А. Григорьевым и Н. Добролюбовым. Естественно, что предпочтение в духе времени сделано в пользу последнего, что, впрочем, отвечало сценической практике постановок Островского в Малом театре, актеры которого, по слову автора, были «добролюбовцами» по своему сценическому толкованию образов великого драматурга.

Мы еще вернемся к дурылинской мысли о противостоянии А. Григорьева и Н. Добролюбова в сознании Дурылина и увидим истинное, но тогда никому не известное решение им этой проблемы, а пока заметим, что театроведческие работы Дурылина посвящены не только Малому театру: он выступает как взыскательный и в то же время доброжелательный обозреватель театральной провинции. Вот одна из мало известных статей Дурылина «Театр в Иванове» (1935), где наряду с другими пьесами затрагивается проблема театра Островского. Это не просто «проходная» рецензия: автор, не выходя за рамки жанра, на примере одного театрального коллектива, сумел создать впечатление о российской провинциальной сцене своего времени, отличающегося, как мы сейчас понимаем, тотальным давлением идеологического прессинга.

Трудно переоценить то пристальное внимание к театральной постановочной работе, то уважение к достоинству русского актера, тот общий пафос главенства духовной культуры над официальной пропагандой, — словом, все качества Дурылина-театроведа, проявившиеся в этой статье. Внимательно осмотрев основные постановки сезона на ивановской драматической сцене и составив о них общее представление, автор статьи в то же время оглядывается на репутацию Иванова как одного из самых «нетеатральных» городов. Не удивительно поэтому, что ивановский послереволюционный театр воспринимается Дурылиным как новый этап становления и развития ивановской театральной культуры. Исходя из понимания классики как «пробного камня истинного искусства», он, проявляя удивительный

такт в оценке спектакля по пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», поставленного М. Курским, не снижает этой планки. Дурылин-рецензент отмечает резкую сатирическую направленность постановки, в результате чего «спектакль дает ряд сочно вылепленных фигур: Глумова (М.Л. Курский), Мамаева (М.Г. Колесов), Крутицкого (В.И. Павлов)». И в то же время он обращает внимание на очень важный момент – особую роль музыки, которая в качестве иронического лейтмотива сопровождает каждого героя: «Музыке в этом спектакле также дана роль разоблачительницы». «Замысел постановщика интересен, – отмечает Дурылин и продолжает, – но спектакль из-за обилия музыки и движения недостаточно доносит до зрителя самоцветное емкое слово Островского»³. Внимание к сценической речи, к «крупному плану» художественного слова выдает в Дурылине чуткого ценителя и знатока родного языка, столь «самоцветно» играющего своим богатством в пьесах великого драматурга. Обратим внимание на особенность стиля Дурылина-театроведа: при основательности и непредвзятости подхода к анализу спектаклей у него преобладает «старорежимная» лексика, вышедшая из употребления в новом социуме, а из материалов официальной прессы тем более: «простая теплота и правдивая сердечность», «благородная сдержанность», «внутреннее обаяние», «правда» в сочетании с «нежностью», «ласковость старого взора», – все это выдает гуманистическое миропонимание автора, взгляд на человека, пронизанный духовным светом, далекий от востребованной тогда «классовой точки зрения», а точнее – ей совершенно чуждый.

Как видим, имя Островского становится постоянным в театральнo-критической деятельности Дурылина. В 1940 году он трудится над работой «Островский и русская действительность его времени»; тогда же появляется «"На всякого мудреца довольно простоты" на сцене Малого театра». В этих и других выступлениях, связанных с именем Островского, последовательно проводится мысль об огромной роли великого драматурга в становлении и развитии

русского театрального искусства⁴. Дурылин-критик и рецензент «устанавливает связь между литературной природой пьес и их воплощением на сцене, показывает, как требования театра, сцены отражались в самом творческом процессе работы драматурга над пьесами»⁵.

Следующий этап «островсковедения» Дурылина наиболее знаменателен: в 1947–1948 годах он избран членом Правительственной комиссии по празднованию 125-летнего юбилея А.Н. Островского, и, наконец, в 1949 году выходит его монография «А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества», во многом определившая со всеми плюсами и минусами пути исследования творчества великого русского драматурга в советском литературоведении и театроведении.

О монографии следует сказать особо. Это отнюдь не брошюра, как полагает О.Н. Егоров⁶. Несмотря на небольшой объем, она выдержана в формате строго научного труда: не случайно в ее основу легла статья Дурылина «Итоги и проблемы изучения Островского», опубликованная в «Вестнике Академии наук СССР»⁷. Наивно было бы полагать, что эта книга лишена следов времени, в котором она писалась, но и не оценить то, что удалось сказать автору, было бы опрометчиво. Разделенная на пятнадцать самостоятельных, логически связанных глав, последовательно развивающих одна другую, книга Дурылина охватывает все творчество драматурга, органично соединяя биографическую информацию с соответствующим периодом творчества. Нельзя не отметить огромный объем материала, на который опирается Дурылин: помимо собрания сочинений Островского, используются отдельные издания его Дневников, а также практически все существующие воспоминания современников, прижизненная и современная критика, достаточно редкие публикации (как, например, «Ежегодник Императорских Театров»); более того, в книгу включены собственные разыскания Дурылина-театроведа, касающиеся наследия драматурга, впервые введенные в научный оборот. Строжайше выдержан научный аппарат, насчитывающий сто девяносто позиций. Стоит сказать об удивительной

стилистической манере Дурылина, характерной, впрочем, практически для всех его текстов: при всей высокой научной выдержанности книга написана живым, лишенным наукообразия и литературной заштампованности языком.

Общая концепция выражена уже в начальной фразе: «один из величайших русских писателей»⁸, и далее на всем протяжении интеллектуального сюжета проводится мысль об Островском как о «народном драматурге», с наибольшей остротой и выразительностью развернувшего картину национальной жизни России со всеми ее социальными противоречиями и величиим народного характера. Конечно же, осмысление и трактовка Дурылиным творчества Островского тогда не могли выходить за рамки общепринятых в официальной советской культуре идеологических предписаний, и в то же время общий дух книги не противоречил сценической практике постановок Островского на протяжении всей истории советского театра. Важно помнить и другое: книга создавалась в ситуации организованной сталинским режимом «борьбы с космополитизмом», и, несмотря на это, Дурылин сумел сохранить интеллигентскую брезгливость к распространенному тогда идеологическому угодничеству. Он нигде не превысил традиционный пафос «прочтения» Островского в сторону его нарочитой идеологизации, не прибегнул к имени Сталина, как это было принято в те годы, и лишь однажды бегло процитировал Ленина в связи с характеристикой революционной ситуации (без этого книга, вероятно, не вышла бы). И что еще примечательно: полемика с западноевропейским театром дана ненавязчиво и кратко⁹, а как можно было бы «развернуться» в духе проводимой кампании!

Последние главы книги, посвященные постановкам Островского на самодеятельной сцене, призваны подкрепить идею обращенности его пьес к демократической, массовой аудитории: это соответствовало мысли автора об Островском как о «народном драматурге», что также отвечало традиционным нормам прочтения классики, общепринятым в советской культуре. Нельзя не видеть, что эти

последние главы о «втором рождении Островского после Великой Октябрьской социалистической революции», отмечены неизбежным в те годы вкраплением соответствующей эпохе риторики, но опять же, это именно «вкрапления», носящие в основном формальный характер. Обо всем этом надо говорить, понимая еще и то, что книга написана осужденным, претерпевшим тюремные застенки и вернувшимся из ссылки человеком, в глубоко чуждом ему социуме избравшим роль хранителя и радателя духовной культуры. Это определило общий пафос книги, отмеченный сознанием неотменимости духовных, гуманистических начал, определяющих жизнь человека и общества. Нельзя не почувствовать в самом строе авторской речи мысль о театре Островского как о школе «очеловечивания» публики¹⁰ и более широко – убеждение драматурга, безусловно разделяемое Дурылиным: театр – это не развлечение, а «школа ума и сердца».

Конечно, после публикации потаенных заметок Дурылина «В своем углу» его концепция Островского-драматурга открывается в более сложном, противоречивом развороте, оказывается во многом субъективно-пристрастной, что связано с глубоко укорененной в самой личности Дурылина позицией человека, преданного христианским идеалам русской культуры. Действительно, кроме искусствоведческого, научного подходов к фигуре Островского, кроме признания его значительного места в национальном сознании и русской культуре, Дурылин имел и другой, «потаенный» взгляд на драматурга, его пьесы, недвусмысленно выраженный им на страницах, не предназначенных для чужого взгляда. Первые записи сделаны автором во время челябинской ссылки, в 1924 году, а окончательная работа над полным сводом этого уникального труда относится к 1941 году. Естественно, что при жизни автора эти страницы в печати не появились. О.Н. Егоров, впервые давая подробный обзор многих театроведческих работ Дурылина и справедливо подчеркивая, что все работы Дурылина об Островском посвящены **театру Островского** (выделено автором. – *Н.Д.*), а не его драматургии как роду литературы¹¹,

частично затронул проблему печатного и внутреннего, тайного отношения Дурылина к драматургу. В «угловых» заметках Дурылина об Островском О.Н. Егоров готов усмотреть причудливое сочетание «желчи, злости с сентиментальностью»¹². Сказано, может быть, слишком резко, хотя некоторые страницы «угловой» прозы не оставляют сомнений в негативной характеристике Дурылиным личности и Островского. Однако следует вникнуть в глубинные причины такого отношения, а не видеть лишь внешний, субъективный план дурылинских высказываний. Приводя наиболее резкие и категорично-жесткие суждения Дурылина об Островском, О.Н. Егоров замечает: «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”»¹³.

Все это так, кроме последнего. Дело в том, что «в рамках тесного “угла”» складывалась сложная, но по своему стройная и выверенная в своей сути концепция русской литературы и культуры, вынашиваемая Дурылиным с молодых еще лет. Ей он оставался внутренне верен, несмотря на все жизненные лишения и гонения, которые ему пришлось претерпеть. Строй дурылинской «угловой» прозы необычен: автор продолжает традицию фрагментарного письма В.В. Розанова, любимейшего писателя Дурылина, немногими годами дружбы с которым он необыкновенно дорожил. И в то же время, дурылинские постраничные высказывания, размышления, дневниковые заметки несут в себе черты глубоко индивидуальной дурылинской личности, ее необыкновенного своеобразия, что не могло не сказаться и на записях об Островском, на восприятии его творческого наследия. Причем, эти, казалось бы, отдельные случайные высказывания по тому или иному поводу, выходящие на суждения о пьесах Островского, их авторе, в конечном счете, являются органической частью целостной концепции

отечественной литературы и культуры, сложившейся в сознании Дурылина задолго до революции и пронесенной им сквозь все лишения практически без изменений. Они закономерно вписываются в общую религиозно-философскую и эстетико-критическую позицию Дурылина-мыслителя¹⁴.

Надо сразу сказать, что размышления и замечания Дурылина об Островском на страницах дневниковой прозы в их общем звучании резко противостоят утвердившемуся в советской культуре «добролюбовскому» прочтению Островского как обличителя «темного царства». В резком неприятии революционно-демократического взгляда на русскую классику Дурылин, как известно, был не одинок, – это видно из контекста религиозно-философского направления русской критики, в русле которой во многом формировались взгляды и убеждения Дурылина¹⁵. Однако его позиция здесь имеет свои особенности. Вслед за обожаемым им В.В. Розановым он считал гоголевско-щедринскую направленность литературного творчества разрушительной и губительной для русского национального сознания, что привело, по его логике, в конечном счете, к апокалиптике большевистской революции. «Русская литература проскалозубила Россию», – напишет он на мурановских страницах своего дневника в 1926 году, давая резко отрицательную характеристику обличительно-сатирической тенденции русского реализма¹⁶. Это не могло не сказаться на дурылинском отношении к изображению русской жизни в пьесах Островского.

Читая дневниковую прозу Дурылина, убеждаешься в том, что, явно тяготея к славянофильскому крылу отечественной мысли, он и в советские годы в своей потаенно-писательской работе, то есть буквально «в своем углу», осуществлял «катакомбное» служение не только Православной Церкви, но и отечественной культуре, выражая «свой угол» зрения на ее высоты и падения, утверждая ее высокие духовно-гуманистические ценности и идеалы, отстаивая и закрепляя их на своих потаенных страницах. Не будем здесь говорить об этом подробно, важно лишь понять, что все вышесказанное мешало Дурылину воспринимать

Островского адекватно и беспристрастно: добролюбовская концепция картины русской жизни как «темного царства», купеческого произвола, стяжательства и глухого невежества заставляла Дурылина говорить нелицеприятные слова и о самом драматурге, не увидевшем, как он считал, истинных, укрепленных в глубинах народного духа культурно-гуманистических начал купеческого сословия.

Прежде всего, Дурылин сетует на неоправданный комизм и сатирические краски в изображении представителей купеческого звания на русской сцене: «Я знал четвертые, пятые поколения московских купцов с наследственной давней культурой. На Афоне русское монашество возрождено в 50-60-х гг. русскими купцами. ... В этих подвижниках из купцов был и подлинный религиозный дух, и тонкий, мистический ум, и широкий, смелый, почти государственный, административно-практический захват и сила. ... Стоит припомнить старообрядчество и “купца” в нем. Стоит вспомнить “хлудовскую” псалтырь и библиотеку, издания и картины К. Солдатенкова, домашний театр, Абрамцево, “русскую оперу” и Архангельскую железную дорогу Саввы Мамонтова и множество “купеческих” – очень старых – культурных учреждений Москвы, чтобы понять, какую, действительно, “глупость” о купцах представляли и представляют доселе на сцене!»¹⁷ Нетрудно предположить, что Дурылиным движет здесь глубоко личное чувство: он сам был представителем старинного купеческого рода. Каким благородным, истинно христианским обаянием проникнут образ отца, Николая Зиновеевича Дурылина, воссозданный на страницах, которые Дурылин-сын назовет «В родном углу»: на фотографии – духовно просветленное лицо человека, хранящего внутреннее достоинство носителя купеческого звания. «Тезис добролюбовский о “глупости” купца мешал всему»¹⁸, – убежден Дурылин, и, конечно же, особенно он «мешал» ему в работе над монографией, о которой выше шла речь, но полемика с этим тезисом, как нетрудно понять, была невозможна. Она, однако, со всей силой мысли, со всей писательской страстью выливалась

на страницы сугубо личных заметок. Чего стоит запись, сделанная в 1931 году: это строки из письма, адресованного одному из немногих духовно близких Дурылину людей – В.К. Звягинцевой. Здесь Аполлон Григорьев и Николай Добролюбов являют собой два резко противостоящих друг другу мира, – пассаж, занявший несколько страниц «Своего угла», исполненный боли, гнева и страсти: «Аполлона Григорьева читаю со слезами, с сердцебиением не похвальным для моего больного сердца. Ах, какая судьба! Из него одного можно было бы выкроить троих Белинских, десяток Добролюбовых, дюжину Писаревых ... А между тем 1/20-я Ап. Григорьева, именуемая Добролюбов, венчана-увенчана-переувенчана, издана-переиздана (и вновь “собирают материалы” для какого-то полнейшего собрания сочинений), а Григорьев не дождался – и не дождетя, конечно! ... Вот что значит явиться в литературе с большой (подчеркнуто автором. – *Н.Д.*) мыслью, а не с мыслишками, пригодными для карманного употребления. Большая мысль! Такая никому не нужна»¹⁹.

Трудно сказать, какую именно мысль Ап. Григорьева имеет в виду Дурылин. Скорее всего, под «большой мыслью» он понимал общий пафос григорьевской критики с ее верностью «правде жизни», как ее представлял сам Ап. Григорьев: «Искусство существует для души человеческой и выражает ее вечную сущность в свободном творчестве образов, и поэтому самому оно – независимо, существует само по себе и для себя, как все органическое, но душу и жизнь, а не пустую игру, имеет своим органическим содержанием»²⁰. Конечно же, Дурылин не мог принять то, что Островский в добролюбовском прочтении, по словам Ап. Григорьева, «превратился из народного драматурга в чистого сатирика»²¹. Полемике Ап. Григорьева с трактовкой пьес Островского как «темного царства», которой он противопоставил «поэзию народной жизни», запечатленной драматургом с таким мастерством и обаянием, он не мог не сочувствовать, хотя, как мы помним, москвитянинское стремление критика увидеть в Островском не «сатирика»,

а «объективного поэта» не во всем удовлетворяло Дурылина. Скорее ему было близко недовольство Ап. Григорьева «критиками-публицистами», которые «заставляют художника идти в его творчестве не от типов и их отношений, а от вопросов общественных и юридических»²². Ведь в современной ему советской критике Дурылин видел торжество того же добролюбивского принципа, по которому «судят о литературе как о политической экономии»²³. Как, должно быть, адекватно своему времени читался Дурылиным упрек Григорьева «критикам-публицистам» в их «деспотическом желании заставить жизнь и ее явления жить назло их собственному существу, по законам теории»²⁴.

Но «большая мысль», о которой пишет Дурылин и которую он так страстно вычитывает у Ап. Григорьева, включала в себя и другое. Ап. Григорьев видит в пьесах А.Н. Островского «поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами», различает начало «горькое и трагическое, а не сатирическое». Дурылину, можно предположить, была дорога мысль Ап. Григорьева, что Островский воспроизвел на сцене не ту жизнь, которую видят «критики-публицисты», «мало уважающие жизнь и ее безграничные тайны», а жизнь, «которая шире всякой теории», которая не подчиняется «фанатизму теории»²⁵. В картине национального бытия, развернутой в пьесах Островского, Ап. Григорьев видит нечто большее того, что изобразил драматург, – то, что сказалось силой художества: «Ведь мы ищем, мы просим ответа на страшные вопросы у нашей мало ясной нам жизни; ведь мы не виноваты в том, что жизнь наша, эта жизнь, нас окружающая, нам мало ясна с незапамятных времен»... Он видит «ту жизнь, с которой мы сначала враждуем и смирением перед неведомою правдой которой все люди с сердцем, люди плоти и крови кончали, кончают и, должно быть, будут еще кончать ... Да, страшна эта жизнь, как тайна страшна, и, как тайна же, она манит нас, и дразнит, и тащит»²⁶.

Думается, что не только славянофильские настроения Ап. Григорьева определяли отношение к нему Дурылина:

сознание «страшной тайны» жизни и конечного, высшего «смирения» перед ней отвечали христианскому сознанию автора страниц «В своем углу».

Подводя итог, нельзя не задуматься над тем, насколько совместимо печатное слово Дурылина об Островском с его заметками о нем, доверенным сугубо личным, потаенным страницам. Все сказанное выше позволяет видеть, насколько личностная, выношенная с молодых лет позиция Дурылина относительно творчества великого драматурга не всегда соответствует концепции, выраженной им в советских печатных изданиях. Но все-таки безоговорочно утверждать, что Дурылин не признавал талант Островского, не понимал масштаба воссозданной им на сцене картины национального бытия, было бы ошибочно. Скорее, полемический дух неприятия общей ситуации в стране, «культурного» отношения к классике, стремления подчинить ее целям официальной пропаганды определяли резкость многих оценок творчества драматурга. Нельзя игнорировать и временную дистанцию с изменившейся жизненной ситуацией: когда Дурылин обратился непосредственно к сцене, к театроведческой деятельности, углубившись в живой материал театральной жизни, как показывает О.Н. Егоров, он уже смотрел на пьесы Островского не просто с позиции зрителя-театрала, а включая профессиональное зрение и не позволяя себе крайний субъективизм оценок. Не исключено, что Островский-драматург в блестящих актерских работах, в многоцветье и сочности сценической речи все более завоевывал его театральное сердце.

С другой стороны, признавая, что многие суждения об Островском из «своего угла» вряд ли объективны, нельзя не думать о несломленном характере их автора, о его верности тем заветам, которые шли от семьи, от его духовных учителей, от глубоко укорененных традиций русской жизни и религиозно-нравственных исканий русской интеллигенции начала XX века. В том-то и заключается необычайная острота, ценность этих заметок: они – свидетельства яркой и свободной, не зашоренной идеологической догматикой отечественной мысли в эпоху ее уничтожения. Во всяком

случае, можно утверждать, что все сказанное Дурылиным об Островском, и критиком-театроведом, и автором дневниковой прозы, исполнено несомненной познавательной и научной ценности. Это результат мыслительной работы человека, представляющего культуру советского времени на одном из сложных, трагических ее этапах и сохранившего себя в ней. Сама мифологема «угла»²⁷, столь дорогая автору, содержит в себе не узость и «тесноту» обзора жизни, а понимание глубинного смысла личностного бытия и в то же время попытку укрепиться на гуманистических основаниях самой жизни. М. Эдельштейн верно заметил, что обращение к «угловой» прозе Дурылина – «своеобразный ключ к такой исключительно интересной и важной теме, как неофициальная культура 1920–1930-х годов, к исследованию феномена «внутренней эмиграции»²⁸.

Развернутый в разных плоскостях взгляд Дурылина на Островского – это реакция личности, осуществлявшей свое призвание в новой, во многом чуждой, а порой и просто враждебной ему социокультурной ситуации советской истории с сознанием непреложности «вечных ценностей» для общества и человека. Перед нами – противоречивая, замешанная на субъективных реакциях и в то же время цельная в своей убедительной истине жизнь творческого самосознания, в которой соединились талант писателя, религиозного мыслителя, критика и искусствоведа. В разных, порой резко противостоящих друг другу оценках личности и творчества А.Н. Островского С.Н. Дурылин всегда оставался верен духовно-нравственным основам христианского гуманизма, отечественной литературы и культуры.

Примечания

¹ Аникин А.А., Галкин А.Б. Великий дилетант // Мир Севера. 2008. № 5.

² Мержанов С.Б. С.Н. Дурылин и газета «Малый театр» // С.Н. Дурылин и его время. Сост. и ред. А. Резниченко. Книга первая: Исследования. М., 2010. С. 417.

³ Дурылин С.Н. Театр в Иванове // Театр и драматургия. 1935. № 8. С. 4–5.

⁴ Подробнее о театроведческих работах Дурылина, связанных с Островским, см.: *Егоров О.Г.* Творчество А.Н. Островского в оценке С.Н. Дурылина // Щелыковские чтения 2013. Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А.Н. Островского: Сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2014. С. 63–77; *Едошина И.А.* «А я душа театра...» А.Н. Островский. Кострома, 2013. С. 278–284; *Пенская Е.Н.* Автобиографическое начало в театральных штудиях С.Н. Дурылина // Творческое наследие С.Н. Дурылина: Сборник статей. М., 2013. С. 119–129.

⁵ *Торопова В.Н.* Судьба как зеркало пути российской интеллигенции // «Я никому так не пишу, как Вам...»: Переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М., 2010. С. 76.

⁶ *Егоров О.Г.* Творчество А.Н. Островского в оценке С.Н. Дурылина // Щелыковские чтения 2013. Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А.Н. Островского: Сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2014. С. 65.

⁷ Дурылин С.Н. Итоги и проблемы изучения Островского // Вестник Академии наук СССР. 1948. № 4.

⁸ *Дурылин С.* А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М.–Л.: Искусство, 1949. С. 3.

⁹ Там же. С. 130–131.

¹⁰ Там же. С. 155.

¹¹ *Егоров О.Г.* Творчество А.Н. Островского в оценке С.Н. Дурылина / Щелыковские чтения 2013. Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А.Н. Островского: Сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2014. С. 65.

¹² Там же. С. 74.

¹³ Там же. С. 77.

¹⁴ *Едошина И.А.* Мифологема «угла»: тексты С.Н. Дурылина в пространстве русской культуры начала XX века // С.Н. Дурылин и его время / Сост. и ред. А. Резниченко. Книга первая: Исследования. М., 2010. С. 320.

¹⁵ См. об этом: Русская литературная критика начала XX века: Современный взгляд. М., 1991; Русская литературная критика Серебряного века: Сб. ст. Новгород, 1996; *Перхин В.* «Открывать красоты и недостатки...»: Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001; *Казаркин А.П.* Русская литературная критика XX века. Томск, 2004.

¹⁶ *Дурылин С.* В своем углу. М., 2006. С. 345.

¹⁷ Там же. С. 105.

¹⁸ Там же. С. 417.

¹⁹ Там же. С. 822–823.

²⁰ Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 173.

²¹ Там же. С. 182.

²² Там же. С. 185.

²³ *Дурылин С.* В своем углу. С. 680.

²⁴ *Григорьев А.А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 189.

²⁵ Там же. С. 175, 177.

²⁶ Там же. С. 179.

²⁷ *Едошина И.А.* Мифологема «угла»: тексты С.Н. Дурылина в пространстве русской культуры начала XX века // С.Н. Дурылин и его время / Сост. и ред. А. Резниченко. Книга первая: Исследования. М., 2010. С. 299–329.

²⁸ Книжная полка Михаила Эдельштейна // Новый мир. 2010. № 11. С. 199.

А.В. ЗЯБЛИКОВ

**Традиции «волжской»
драмы в творчестве
В.С. Розова**

«Волжская» тема в драматургии В.С. Розова не является случайной и проходной. Особенно явно она обнаруживает себя в пьесе «В день свадьбы» (1963)¹. Действие пьесы разворачивается в костромском Заволжье, судя по всему, где-то в районе Селища и бывшей Никольской слободы (ныне район улиц Стрелецкой, Коллективной, Широкой). На высоком берегу Волги стоит дом Ильи Григорьевича Салова, который работает ночным сторожем на заводе.

Экспозицией пьесы является диалог о Волге, который ведут сторонник прогресса Салов и тоскующий по старине кладовщик Менадр Николаевич. «Не увидишь уже на Волге колесных красавцев-пароходов, что когда-то, в

двадцатые годы, ходили по реке», – сетует кладовщик. «Зато теперь, – успокаивает друга Салов, – на реке и теплоходы, и буксиры, и моторные лодки». «Да, – неохотно соглашается Менаандр Николаевич, – нынче моторок “что раньше стрекоз”, а в двадцатые годы “одна ходила, губисполкомовская”». И продолжает наступать: «рощи, однако, по берегам повырублены». «Зато мост пешеходный строят», – парирует не лезущий за словом в карман Салов. «Нет уже на Волге той красоты, того волшебства, – продолжает сокрушаться кладовщик, – все попорчено рукотворными морями – водохранилищами: “А берегов старых жалко. Заводы были, камыши, остров песчаный”». Устав от причитаний Менаандра Николаевича, шутник Салов пугает его такой апокалиптической перспективой: «Погоди, еще издадут приказ – высушить всю Волгу. ... Один миг! Мол, будет тут проезжий тракт. Зальют, стало быть, русло асфальтом, до краев нальют, укатают и пустят машины. Мол, для скорости». Ужас на лице доверчивого Менаандра Николаевича сродни тому испугу и недоумению, которые испытала героиня романа С.С. Максимова «Денис Бушуев» юная Манефа, слушая рассказ отца о Туркестане. В какой-то момент девушка восклицает: «А как же там люди-то живут? Как же они без Волги-то живут?». Да, без Волги жить невозможно. По крайней мере, каждый волгарь убежден в этом. А что такое Россия без Волги?

Розов был благодарен судьбе за то, что в его жизни была Волга, красавица-река, делающая простительной писательскую сентиментальность и восторженность. Когда В.С. Розов, уже известный драматург, приехал в Соединенные Штаты Америки, он захотел реализовать свою давнюю мечту – проехаться по Миссисипи. И компания подобралась хорошая: Даниил Гранин и Фрида Лурье. Поначалу коллеги-литераторы отнекивались, но Розов настоял на путешествии по реке: «Как-никак я волгарь, речная душа, с рекой у меня связано многое. Уже один речной запах возбуждает меня»². Вояж по Миссисипи разочаровал Розова. Река Тома Сойера и Гекльберри Финна оказалась на

удивление безлюдной и пустынной – ничего общего с шумной, полной жизни Волгой!

Пьеса «В день свадьбы» построена так, что река ни на минуту не выпадает из поля зрения читателя, зрителя. Ее присутствие организует не только фабулу, но и настроение героев. «И Волга хороша, и небо хорошо, и во мне все переливается», – признается жизнелюб Василий Заболотный. Сын Салова Евгений буднично бросает: «Я на реку, выкупаюсь». Молодежь разводит на берегу костер. Михаил идет домой за платком для Нюры: «зябко у воды, тянет». Нюра вслушивается в тревожный гудок парохода, предвещающий какую-то беду. Илья Григорьевич, затеявший очередной философский диспут – на этот раз об иных галактиках, – заявляет, что не хочет *туда* (тон Салова не позволяет усомниться в том, что предложение о перемещении жителя уже поступило): «Мне тут хорошо, на Волге». Вернувшаяся в родные места Клава Камаева не может скрыть своих чувств: «Переехала сейчас Волгу, иду по улочкам – ноги-то родной земли касаются. Ведь каждый забор знаком, каждое дерево, камень».

Но самое проникновенное слово о великой русской реке произносит, конечно же, Менаандр Николаевич: «Присел на горе на лавочку у старого кладбища да Волгой полюбовался. Текет, милая, с луной играет. Тысячу бы лет на нее глядел без усталости. Чем больше гляжу. Тем сильней к ней тянет... Умирать буду – спросят: чего, Менаандр, напоследок хочешь? Отвечу: на нее взглянуть...» Этот текст немедленно относит нас к знаменитому монологу Кулигина, которым открывается драма А.Н. Островского «Гроза»: «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу ... Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется!» Почти дословное повторение некоторых пассажей: «пятьдесят лет гляжу ... и все наглядеться не могу» (Островский)³; «тысячу бы лет на нее глядел без усталости» (Розов) – не оставляет никаких сомнений в части того, на какие классические литературные источники опирался

советский драматург. Пожалуй, и редкое для XX столетия антично-греческое имя Менандр дано герою не случайно. В «Грозе» острый на словцо Кудряш тоже называет механика-самоучку Кулигина «антиком».

И сциентист Кулигин, и советский служащий Менандр Николаевич являют собой секулярный тип сознания, потому Волга для обоих – по преимуществу предмет эстетического любования. Заметим, что в монологе розовского героя восхищение волжским простором соединяется с печальным мотивом смерти (и любитесь-то кладовщик Волгой, сидя у кладбища). Однако река для Менандра – это роскошная *посюсторонняя* альтернатива тоскливым мыслям о мире «ином». Совсем иное отношение к Волге у религиозной Катерины, чье сознание впитывает в себя христианские и дохристианские, языческие представления о воде как спасающей и защищающей силе: «Ночи, ночи мне тяжелы! Все пойдут спать, и я пойду; всем ничего, а мне как в могилу. ... А вставать не хочется, опять те же люди, те же разговоры, та же мука. ... Взяли бы, да и бросили меня в Волгу; я бы рада была». Для Катерины *земное* существование в страшном доме Кабановых подобно «могиле» – Волга же соединяется с мечтой о «радостном» избавлении от страданий, это элизиум, овеществляющий сны Катерины о «райских деревьях да горах».

«Речная» лексика определяет характеры и даже веки жизненных испытаний розовских героев. Оценивая итоги и перспективы своих амурных походов, Василий Заболотный сетует: «Да, в этих делах я почему-то не по фарватеру иду, сносит». Салов говорит своему будущему зятю, бывшему детдомовцу Михаилу: «Теперь круг твоей жизни замкнулся, причалил, брат».

В какой-то момент Волга становится для героев чуть ли не Рубиконом, перейти который и соблазнительно, и страшно. Накануне свадьбы друга Василий пытается убедить его не обманывать ни себя, ни невесту – ведь Михаил не любит ее! Венцом доводов Василия о ненужности свадьбы стал призыв «перемахнуть» Волгу на лодке. Что друзья в конце концов и делают, рискуя попасть под

лопасти парохода, – его-то, «раскричавшегося», и услышала встревоженная Нюра.

Бегство на лодке через Волгу, да еще накануне бракосочетания, да еще к красивой сопернице, неизбежно заставляет вспомнить еще одну пьесу А.Н. Островского – «Бесприданницу». «Как, вы решаетесь ехать за Волгу?» – настойчиво спрашивает Паратов у Ларисы Огудаловой. «Куда вам угодно», – сдается та на милость победителя.

У Розова, правда, «бесприданница» заменена «бесприданником». Михаил Заболотный берет в жены Нюру Салову – а лучше сказать, идет к ней в мужа: любви-то нет никакой! Нюра – председатель завкома, большой человек на предприятии. В планах у нее поступить в текстильный техникум. И хотя она, по выражению остряка Василия, чуток «обшаблонилась» на своей работе, – партия для сироты и детдомовца Михаила, что и говорить, выгодная. Вспоминается саморекомендация Карандышева: «Она искала для себя человека не блестящего, а достойного». Заметим, что, в отличие от насельников города Бряхимова, меркантильно-денежные интересы не играют в жизни героев Розова существенной роли. То ли дело Паратов, берущий в приданое за жену золотые прииски! Михаилу, который, по советским меркам, и сам неплохо зарабатывает, нужны не деньги, а приют души, истосковавшейся в долгом сиротстве по надежному берегу, по женской и родительской ласке. Молодой человек еще до свадьбы подумывает перенести из общежития в дом Саловых свои вещи, чем провоцирует реплику неугомонного Василия: «Раньше невесты приданое в дом тащили, а теперь женихи». Но вот в город возвращается давняя любовь Михаила Клава – и сердце его уже там, «за Волгой».

Соответствия Михаил Заболотный – Лариса Огудалова, Нюра Салова – Юлий Карандышев выстраиваются сами собой. Примечательна даже фамилия героя – Заболотный: она подозрительно созвучна уезду Заболотье, куда Лариса Огудалова желает перебраться и торопит Карандышева (Юлий Капитонович собирается баллотироваться там в мировые

судьи). С другими розовскими персонажами сложнее. Клава Камаева слишком аморфна и безлика, чтобы претендовать на лавры Сергея Паратова, хотя свою функцию внезапно появившейся разлучницы она выполняет. Зато ярко выписанный вертопрах Василий Заболотный удачно соединяет в себе и некоторые паратовские качества (сердцеед, соблазвивший даже неприступную дочку главного инженера Майю Мухину!), и – в еще большей степени – черты Робинзона. Именно он, шпыняемый всеми баламут, выступает в роли резонера, открывающего героям глаза на истинное положение дел. Василий куда симпатичнее своего антипода – дундуковато-правильного и хозяйственного Нюриного брата Николая.

Розов очень долго размышлял над развязкой пьесы. Кровавые варианты с пистолетной пальбой, само собой, исключались. Финальные строки пришли к писателю как озарение. Нюра Салова оказалась гуманней своего товарища по несчастью Карандышева. Вместо изуверского «Так не доставайся ж ты никому!» она изрекает со слезами на глазах: «Иди, Миша, иди!.. Отпускаю!!» Примечательно, что финальная сцена и у Островского, и у Розова сопровождается не сообразной ситуации громкой музыкой. В первом случае это хор цыган, во втором – бравурный туш, исполняемый поселковым оркестром. Когда один из провинциальных театров решил подкорректировать финал розовской пьесы и не разлучать новобрачных, драматург был просто взбешен.

«В день свадьбы» – «Бесприданница»... Вряд ли Розов осознанно стремился к таким неожиданным параллелям. Возможно, само обращение к «волжской» теме чревато для любого литератора активацией неких архетипов сознания, и в памяти сразу всплывает то печальный образ Катерины Кабановой с ее желанием бежать на Волгу из «душного» дома, то Лариса Огудалова с ее трагической констатацией: «Для несчастных людей много простора в Божьем мире: вот сад, вот Волга. Здесь на каждом сучке удавиться можно, на Волге – выбирай любое место. Везде утопиться легко, если есть желание да сил достает».

Волга для героев А.Н. Островского – это и реализованная мечта о ничем не стесняемой воле, и последнее прибежище измаявшейся души. Мысль о водоеме как самом надежном средстве свести счеты с жизнью особенно дорога героям комедии «Горячее сердце». Они удивительно щедры на такого рода заявления. Вот приказчик Гаврило, устав от притеснений курослеповской семейки, признается Матрене Харитоновне: «Я уж и так топиться от вас хочу». «И чудесно! – бодро отвечает Курослепова. – Вон и Парашка хочет топиться, так уж вы вместе, и нас-то развяжете». Узнав, что его выгоняют со службы, Гаврило сетует: «Прямая моя теперь линия – из ворот да в воду. Сам на дно, пузырьки вверх». Полагая, что не уберет Парашу и она угодила в руки разбойников, бывший приказчик рвет на себе волосы: «С мосту, с мосту! С самой середины с камнем. Простите меня, православные, ежели я кого чем...» Жмущаяся к Васе Прасковья Павлиновна тоже знает: «Конец-то терпению в воде либо в петле». В хор страдальцев встраивается даже голос самодура Хлынова: «Река никому не заказана». Тарах Тарасыч любит покурлесить на Волге, но и в его всегда нетрезвой голове скребется мысль об опасностях, которые таит река. О них во время лодочного катания под «бубен» он просит Аристарха предупреждать, чтобы сразу «на нутрь принимать для храбрости».

Герой комедии «Лес» актер Несчастливцев и вовсе выводит из процесса самоутопления целую театральную «систему» (задолго до системы Станиславского, но – поразительно! – в его терминах): «Бросится женщина в омут головой от любви – вот актриса. Да чтоб я сам видел, а то не поверю. Вытащу из омута, тогда поверю». Его непутевый компаньон Счастливцев, увидев Геннадия Демьяновича, спешащего к берегу озера, восклицает: «Ну, убежал куда-то. Уж не топиться ли? Вот бы хорошо-то» (пародийная вариация на тему монолога Катерины о Волге, несущей «радость» упокоения; вспомним, что действие «Леса» разворачивается под городом Калиновом). Несчастливцеву удалось спасти

от самоутопления Аксинью. Кулигину и калиновцам повезло меньше: Катерину они не успели остановить. Именно Несчастливцев ярче и лаконичнее других формулирует содержание «волжской» драмы: «Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец». А образ полусумасшедшей барыни («Гроза»), тычущей костлявой рукой в сторону Волги и шипящей: «Вот куда красота-то ведет. Вот, вот, в самый омут», – становится по-настоящему зловещим.

Связь В.С. Розова с А.Н. Островским обнаруживается не только в фабульных моментах, но и в подчеркнутом интересе к топонимическим и предметным деталям. Правда, автор «Бесприданницы» избегает прямых указаний: Кострома спрятана за именем Бряхимов, но все равно узнаваема. Например, Василий Данилыч Вожеватов, разыгрывая Робинзона, обещает ему поездку в Париж. Когда же обнадуженный актер начинает сокрушаться по поводу того, что не знает французского языка, Вожеватов восклицает: «О каком Париже ты думаешь? Трактир у нас на площади есть “Париж”, вот куда я с тобой хотел ехать». В бряхимовском «Париже» угадывается костромская гостиница «Лондон» на Сусанинской площади (здание сохранилось), содержавшаяся купцом А.А. Первушиным. Кстати, в том же «Париже» останавливается герой пьесы «Красавец-мужчина» Наум Федотыч Лотохин, приехавший в Бряхимов улаживать сердечные и материальные дела своей родственницы.

В тексте пьесы Розова упоминается паром, который когда-то связывал левобережную и правобережную (заволжскую) Кострому. Встречаются топонимические подробности, известные каждому костромичу: «уехать за Волгу» (в «Бесприданнице» А.Н. Островского это словосочетание упомянуто неоднократно) – значит, отправиться на правый берег, «поехать в город» – на левый, туда, где находится исторический центр. Заволжский дон-жуан Василий Заболотный грозит своей подруге Майе: «Только пикни, и я тебя на таком расстоянии держать буду, вот как отсюда до Пантусова».

Из замечаний практичного Салова мы узнаем, что в селе Семеновском можно разжиться хорошим самогоном (тамошний умелец открыл новую технологию «выпаривания» бодрящего напитка с помощью холодильника «ЗИЛ»). Нюра рассказывает, что встретила Клаву Камаеву «в рядах» – так костромичи по сей день называют комплекс торговых рядов (Мучные, Красные, Табачные, Рыбные, Мелочные и другие) в центре города, создававшийся в XVIII–XIX вв.

Верхневолжская, костромская интонация пьесы «В день свадьбы» подчеркнута речью героев. Произведение насыщено экспрессивно-оценочной лексикой как никакая другая пьеса Розова. Взять хоть характеристики, которыми заволжане награждают Василия Заболотного: «вертихвост» (Рита), «баламут», «ветрогон», «сквозняк» (Салов). Пожалуй, самая емкая оценка вложена в уста Майи Мухиной: «Хорош, конечно, но гад». Костромской обыватель за словом в карман не лезет: «А Клавка-то, гадука, носа не кажет!» Во время молодежных посиделок, сопровождаемых громким лузганьем семечек, одна из гостей жалуется: «Мой Сенька всем бы хорош, а напьется – скотина скотиной, рожа тряпкой висит». Кстати, гендерный подтекст пьесы весьма интересен. Рождаемые костромской ментальностью социокультурные стереотипы сильно сужают жизненное пространство женщины. Слободские, купеческие традиции отводят женщине роль «второго плана», делают ее зависимой от мужских прихотей и амбиций. Известные суждения героев знаменитой «Грозы» А.Н. Островского возникли не на пустом месте. «Жесткие нравы, сударь, в нашем городе, жесткие!» – наставляет Кулигин Бориса Григорьевича. А вот наблюдение и самого Бориса: «Здесь что замуж вышла, что схоронили – все равно». Так что мечта любимых героинь А.Н. Островского о «волюшке» во все не причуда, не инфантильный каприз.

Мужчины любят подчеркнуть свое превосходство над женщиной: таковы формировавшиеся веками устои здешней жизни. Даже если мужчина утратил всякое моральное право называться главой семьи и хозяином, он будет – хотя

бы словесно! – отстаивать свои мнимые привилегии. Например, Николай на людях стремится подчеркнуть свою доминирующую, мужскую, роль, хотя, в действительности, Рита поколачивает своего нелюбимого и трусливого муженька. Философствующий вдовец Илья Григорьевич Салов привычно командует неутомимыми и безотказными Матвеевной и Сергеевной, которые не покладая рук готовят дом к свадебному пиру.

Уже первая сцена может повергнуть неискушенного читателя и зрителя в состояние культурного шока. Салов отправляет Матвеевну на базар купить – внимание! – 14 килограммов мяса, 5 кг селедки, 3 кг лука, 2 кг постного масла, 10 коровьих ног для студня, 100 штук яиц да 4 кочана капусты! Женщина безмолвно берет корзинку и уходит выполнять задачу, которая по силам разве что матери Гаргантюа. Да еще слышит брошенное ей вдогонку Саловым: «Семянок к вечеру купи стаканов пятнадцать». Что же делают оставшиеся во дворе мужчины? С чувством выполненного долга садятся пить пиво: день-то выдался хлопотный! Впрочем, чуть позже Салов внесет свою лепту в подготовку торжества: стрельнув у будущего зятя трешку, он отправится в аптеку за мылом, нашатырем и пирамидоном. В редких случаях мужчина способен признать творящуюся несправедливость. Таков, например, совестливый и добросердечный Гаврило А.Н. Островского («Горячее сердце»). Размышляя о перспективах собственной женитьбы, он говорит: «Тем бы я утешался, что уж очень у нас женщины в обиде и во всяком забвении живут, – нет такого ничтожного, последнего мужичонки, который бы не считал бабу ниже себя. Так вот я хоть одну-то за всех стал бы ублажать всячески. И было б у меня на сердце весело, что хоть одна-то живет во всяком удовольствии и без обиды». Прошло сто лет, но для героев розовской пьесы «В день свадьбы» слова Гаврилы по-прежнему не актуальны. Здесь скорее согласятся – хотя бы в тайных мыслях своих! – с мнением Павлина Павлыныча Курослепова («Горячее сердце»): «Уж самое это последнее занятие: с бабой разговаривать».

Инерционный ресурс среды колоссален. Потому так отчетлив в пьесе В.С. Розова мотив фаталистической подчиненности неким жизненным обстоятельствам, часто абсурдным и случайным. Такова история замужества Риты. Ее подруга, рассказывающая о пьющем Сеньке – том самом, у которого «рожа тряпкой висит», тем не менее, собирается за него замуж, потому что – где взять других-то? Вырваться из этого заколдованного круга можно только ценой отказа от собственного счастья. Поступок Нюры, отпускающей своего свежееиспеченного мужа «на свободу», костромичам кажется алогичным и безумным. Мнение большинства, следующего установленным приличиям и правилам, выражено в репликах Майи: «Чего ты несешь-то, полоумная? ... Да ты опомнись... что город-то говорить будет!..»

Стремление писателя подчеркнуть «костромскую» фактуру пьесы имеет совсем не «этнографическую», а, скорее, нравоописательную цель. «Волжская» тема, столь любимая В.С. Розовым, неизбежно несет с собой драматические интонации и подтексты, отсылающие нас к образам А.Н. Островского, снова и снова убеждая в их художественной убедительности и жизненной силе.

Примечания

¹ *Розов В.С.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 2001. Все цитаты даны по этому изданию.

² *Розов В.С.* Путешествие в разные стороны. Автобиографическая проза. М.: Советский писатель, 1987. С. 425.

³ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: в 12 т. М., 1973–1980. Все цитаты даны по этому изданию.

Т.А. ЁЛШИНА

**А.Н. Островский –
И.А. Дедков: историко-
культурная общность
творческих личностей**

Еще в зале светло, а старинный сентиментальный вальс легко и просто уводит нас туда, назад, к минувшим дням и минувшим людям, которых мы не знали, и неизвестно – понимаем ли мы их.

Игорь Дедков

Литературный критик И.А. Дедков воспринимал жизнь драматурга А.Н. Островского с особым личным пристрастием, мифологизируя конкретные биографические детали, сопрягая собственную судьбу с его судьбой. Для этого у Дедкова были определенные основания, хотя невинная мифология судьбы присутствует в жизни каждого человека. Нам интересно разгадывать тайный смысл своих поступков, придавая потустороннее значение неожиданным поворотам судьбы. Мы пытаемся расслышать или разобрать окликающие нас голоса мойр, прядущих нить нашей судьбы. Не был исключением Игорь Дедков. Однако обратимся к фактам.

Родиной Игоря Дедкова является город Смоленск. В годы зрелости Дедков в переписке с друзьями из Белоруссии демонстративно называл себя «крывічем». Он изучал белорусский язык и считал, что даже фамилия его предков имеет белорусское происхождение – от слова «дзядок»¹. Дедковы покинули Смоленск в 1941 году, после его захвата фашистами.

Много позже Дедков вспомнит об этом: «В двадцатых числах июня сорок первого года, едва ли не на другой день после первой, ночной бомбежки Смоленска, полуторка с маминой работы увозила нас, детей с бабушками, подальше от города, в какое-нибудь деревенское укрытие. Отец, уже в пилотке, гимнастерке и портупее, забежал, попрощался.

Взрослые говорили: “Поживете там недельку-другую и вернетесь, война кончится”»². Однако поперек взрослых оптимистических прогнозов в душе ребенка шла своя незримая работа, сердце сжималось, душу охватило незнакомое чувство «как от любви и жалости к близкому и родному человеку»³. Детское ощущение, как в известном стихотворении Блока, оказывается куда сильнее и прозорливее взрослого дежурного оптимизма.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.
И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Уход Дедковых со Смоленщины был насильственным: «Мы бежали из Смоленска в ближние, а потом в дальние деревни, в ближние, а потом в дальние города, и назад уже не вернулись»⁴. Смоленский род Дедковых был многочислен, представителей этой фамилии отличала неудобная для власти предрержащих неуступчивость. В памяти рода сохранилось предание об отце Петра Дедкова (точную родственную близость выяснить пока не удалось), который в 1920-е годы, когда власти решили реквизировать церковные ценности, бросился их спасать, и «в день их изъятия был ранен на ступенях собора», поскольку солдаты и милиция открыли стрельбу⁵.

Но и род Островских переселился на костромскую землю из Смоленска также после военных действий: после захвата Смоленска Польшей в начале XVII века. Вот как рассказал об этом факте В.Н. Бочков: «В начале XVII в., после захвата Смоленска Польшей, многие местные служилые люди переселились в глубь русской земли. Тогда-то род Островских и был испомещен в Солигаличском уезде. Потомки смоленских выходцев осели в своих небогатых усадьбах, служили, иные переписались в духовное сословие.

В начале 1780-х гг. привезли из Солигалича учиться в духовной семинарии в Костроме подростка Федора Островского»⁶. Хотя костромской краевед В.Н. Бочков был связан с Дедковым долгими дружескими отношениями, мы не можем утверждать, что Игорь Дедков знал об удивительной смоленской общности Дедковых и Островских. Каким бы ни был ответ на этот вопрос, сам факт переплетения родовых корней весьма симптоматичен.

Хорошо известно, что дед А.Н. Островского был костромским протоиереем, да и все предки по отцовской линии принадлежали к духовному сословию и жили в Костроме. Дед будущего драматурга Федор Иванович, первым из династии Островских оказавшийся в Москве, пережил обрушившееся на него вдовство, а потом уход старшего сына со стези священнослужителей, что было для отца весьма болезненно. Приняв схиму, отец Федор в Донском монастыре считался великим аскетом, о его строгой жизни сложатся целые легенды. А избравший юридическую стезю старший сын Николай Федорович впоследствии переживет «побег» из отцовской юридической профессии собственного старшего сына – Александра Николаевича.

Итак, мы хорошо знаем, что Островский принадлежал по рождению к среде небогатого духовенства: «Семинаристом, выбившимся в чиновники, был отец Островского, дочерью просвирни была его мать, священником был его дед по отцу, пономарем – дед по матери»⁷. Но мало кто знает (советские люди умели хранить тайны своего происхождения, поэтому сам И.А. Дедков узнал об этом только в 1979 году), что прадед Дедкова со стороны матери был священником.

26 апреля 1979 года Дедков участвовал в работе Совета по критике и пробыл в Москве около недели. По приезде в Кострому он делает запись в дневнике 2 мая 1979 года. Запись настолько важна, что хочется процитировать ее полностью: «Надо записать еще из московского. Все допытывался у мамы: кто же такие Богдановичи? Кто отец братьев Богдановичей? То есть прадед мой с материнской стороны? Неохотно, но мама все-таки сказала на этот раз,

что рано умерший дед ее был священником. Так выходит, что мамина линия – дворянская семья и священническая, линия отца – из смоленских мастеровых... Я просил отца, чтобы он записал все, что помнит о родословной, и отдал мне. Мама, конечно, ничего подобного писать не захочет. Она сама в разговоре сказала, что время было такое, что лучше было помнить поменьше»⁸.

Это знание стало для Дедкова, безусловно, сильнейшим толчком из генетической памяти рода. Он не забыл этого открытия, хотя никогда публично не упоминал о своих священнических корнях (урок матери), никогда не писал о силе «левитского корня», как это делал, например, Владимир Соловьев. Но можем ли мы с уверенностью сказать, что Дедков об этом не думал?

Возвращаясь к теме нашего исследования, удивимся и порадуемся, что судьбы наших героев сопрягаются сразу по нескольким параметрам. Во-первых, их соединяет пребывание в историко-культурном пространстве России в кризисные, военные периоды отечественной истории. Во – вторых, их роднят генетические корни, которые прочно удерживают героев в пространстве православной нравственной традиции. Историко-культурная общность двух творческих личностей, незаметная на первый взгляд, разворачивается впоследствии, становясь частью «почвы и судьбы».

В эссе «Пейзаж с домом и окрестностями» (1979) Дедков попытался разгадать, почему, по чьей воле он оказался в Костроме. Он знал, почему и по чьей воле ему нельзя было остаться в Москве, нельзя учиться в аспирантуре, нельзя работать в столичном издательстве, а все эти возможности (до вмешательства известного ведомства) у него были. Но почему он оказался в Костроме, а не в Вологде, которая ему также предлагалась, или в Смоленске, который являлся местом его рождения. И память возвратила ему лето 1948 года, когда он вместе с родителями приехал в Щелыково, в дом отдыха Малого театра, где были «такая воля, такой простор», где «сияли под солнцем луга, праздничные от ромашек»⁹.

И было там первое посещение храма «в Николо-Бережках, где шла служба, и страшно было переступить – впервые в жизни – порог церкви; печальные голоса хора, сумрак, душные сладкие запахи – все говорило о чем-то мучительно-неизбежном, о чем не хотелось помнить»¹⁰.

Судя по некоторым деталям в описании церковной службы, Дедков-подросток переступил порог храма во время панихиды. Мысль о возможности и неизбежности смерти для Дедкова с детских лет была налична и мучительна. Туберкулез легких, с обострениями в детстве и юности, заставлял болезненно сжиматься сердце и рождал ощущение хрупкости человеческого бытия. Уже в детской ладошке Дедков нес главную тайну бытия – тайну смерти.

В дневнике от 22 сентября 1978 года есть запись между двумя многоточиями, которая напоминает внезапный наплыв памяти: «Впрочем, откуда я могу знать, почему тогда во Фрунзе я так горько плакал, переживая свою будущую неизбежную смерть. Я выздоравливал после болезни и лежал целый день один, и когда после двенадцати дня ... передавали камерную – так я помню – музыку, я начинал думать о смерти и заливался слезами. Так я привыкал»¹¹.

Амбивалентность отроческого представления о Щелькове, в котором жизнь вечная, цветение природного мира и чувство мучительно-неизбежной собственной смерти навсегда сохранилось в растревоженной памяти тринадцатилетнего подростка. И Щельково становится символом бессознательно предчувствуемой судьбы. Трагическое противоречие между бесконечностью жизни природы и конечностью человеческого существования может гармонизировать представление о генетическом коде, лежащем вне категории смерти. И в этом смысле вера подобна закону гравитации, ибо она придает жизни вес и вектор. Так получилось, что душа его невольно влеклась туда, где однажды была глубоко взволнована.

При распределении на работу Дедков о Щелькове не вспомнил: не до того было в 1957 году, не до детских воспоминаний; он прямо признается, что долго не представлял себе,

в чьих административных пределах находится Щельково. Однако прошло еще несколько лет, и Щельково, и Островский, и собственная судьба сплелись, объединенные какими-то высшими правилами жизни, которые нельзя нарушать, а сам путь в Кострому в очерке «Пейзаж с домом и окрестностями» стал казаться единственным. «Задним числом все очень ловко можно объяснить, – словно извиняется Дедков. – Особенно когда хочется показать, что распоряжался тобой не случай, а долг и сама судьба. Может быть, потому кажется мне теперь, что был мне некий знак. Или проще сказать, малая моя родина была мне указана заранее»¹².

Дедков населял Кострому персонажами Островского, прогуливался с ними по Муравьевке, вместе с Островским совершал поездки из Москвы в Щельково – и так ладно лилась его речь, и так легко представлялись причины бегства из столицы, что было ясно: не только об Островском Дедков пишет: «Москва стоила того, чтобы сбежать от нее. Подале, подале, – от московских интриг, начальства, брюзжащей критики, от вечно спешащих прогрессистов, от оголтелых консерваторов, от высоких материй, от нерво-трепки»¹³. Рассудите, о ком это Дедков? Об Островском или о себе? Он делал Кострому родной, приручал себя к ней, используя опыт А.Н. Островского. Причем опыт не только биографический, но и творческий. «Через Щельково легче понять Островского», – замечает Дедков¹⁴. Но через Островского яснее видится творческая личность Игоря Дедкова.

Традиционно считается, что первая статья, сделавшая Дедкова знаменитым, – это статья «Страницы деревенской жизни», опубликованная в «Новом мире» еще при А.Т. Твардовском в качестве редактора. На самом деле первые столичные публикации Дедкова были связаны с театром и с творчеством А.Н. Островского. Дело было так. В начале 1967 года театральные рецензии Игоря Дедкова, опубликованные в «Северной правде», были замечены в журнале «Театр». 17 марта 1967 года зав. отделом журнала «Театр» И.А. Василинина обратилась к И.А. Дедкову с письмом, в котором выразила желание сотрудничать

с костромским критиком: «Не хотели бы Вы что-нибудь сделать для нас? Может быть, Вам будет интересно поговорить о спектакле “На всякого мудреца...”?»¹⁵ Так в седьмом номере журнала «Театр» за 1967 год была опубликована рецензия И. Дедкова «Путь наверх. Российский вариант» на спектакль Костромского драматического театра им. А.Н. Островского «На всякого мудреца...» в постановке режиссера А. Сагальчика.

За право открытия И. Дедкова, «талантливого критика из Костромы», среди сотрудников журнала «Театр» даже разгорелась борьба: право первенства у И. Василининой оспаривал театральный критик А. Асаркан. Он рассказал, что впервые прочитал статью И. Дедкова еще в 1966 году, когда, проезжая через Кострому, случайно купил газету «Северная правда». После публикации статьи Дедкова в журнале «Театр» А. Асаркан прислал открытку в редакцию «Северной правды», в ней он поздравил И.А. Дедкова с удачной публикацией, рассказал историю своего заочного знакомства с ним и добавил: «Очень рад Вашему успеху в номере – рад, наверное, больше, чем Вы, и повсюду рассказываю, что Я ПЕРВЫЙ». Оценивая саму статью, он писал: «Вы вносите в журнал запальчивость, которую там в последнее время по разным причинам не культивируют, что для лучших традиций может оказаться губительным»¹⁶. Иными словами, А.Н. Островский не только помог Дедкову выбрать свою «малую родину» на ближайшие тридцать лет, но и открыл путь начинающему критику в один из лучших столичных журналов. Приход Дедкова в «Театр», конечно, нельзя назвать триумфальным, но сколь нечаянной была эта радость узнавания новых людей, чьи пороги не надо настойчиво обивать, кто сам открывает перед тобою двери. Рецензия Дедкова на «Мудреца...» Островского на самом деле блистательна: он любил этого драматурга и глубоко понимал его. Редакция «Театра» предложила И.А. Дедкову дальнейшее сотрудничество, и оно состоялось, правда, не в полном объеме. Однако в журнале были опубликованы рецензия и обзорная статья теоретического плана о формировании индивидуального облика театра в русской провинции.

Вдова И. Дедкова собрала театральные рецензии мужа и часть их опубликовала в сборнике «Эта земля и это небо» (2005). Оказалось, что из двенадцати рецензий шесть посвящены спектаклям по пьесам А.Н. Островского. Интерес Дедкова к Островскому имел не только личный, но и профессиональный характер.

Каким предстает Островский? Каким хотел видеть Островского Игорь Дедков на костромской сцене? Первое, на что обращаешь внимание, – это умение критика вдуматься в режиссерское решение спектакля. Дедкову были чужды самозванные душеприказчики Островского, которые гордо заявляют: «Наш Островский» – и готовы выставить оцепление¹⁷ (5, с. 110). Если нововведения оправданы – он готов защищать. Так, отстаивая трактовку «Мудреца» режиссером А. Сагальчиком, Дедков оправдывает отсутствие бород и «достоверных творений костюмеров», отсутствие секретеров, ломберных столиков, поскольку «Островский прочтен не глазами старательных музейных служащих», а зоркими и хитрыми очами наших современников, обнаруживших в комедии столетней давности вечно живые социальные типы. Поэтому так радуется Дедкова внезапно обретенная актуальность великого национального писателя, и критик в итоге констатирует: «Помолодевший Островский вернулся в старую Кострому».

Как когда-то А.Н. Островский в самом начале своего творческого пути понял, что сила подлинной драмы – в языке, язык создает характер, дает ему глубину, выявляя связь героя с определенной традицией, так и Дедков упорно работал над словом. «Ничего не остается, кроме слов... Я не вспоминаю ни музыкой, ни красками... Но все сохраняет слово – иногда, кажется, я страдаю из-за него больше, чем из-за нынешнего факта. Слова говорят, что было что-то и до сегодняшнего дня, что там позади не темнота, что жизнь была»¹⁸. Немного найдется критиков, чье слово узнаваемо, в чьем слове – затаенный диалог, приглашение к разговору и радостное ощущение искусства.

Примечания

¹ *Сидоревич А.* Письма русского интеллигента // Неман. №10. С. 228.

² *Дедков И.А.* Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов / Сост. Т.Ф. Дедкова; отв. ред. Н.В. Муренин. Кострома: ООО «Костромаиздат», 2005. С. 17.

³ Там же. С. 17.

⁴ *Дедков И.А.* Во все концы дорога далека: Литературно-критические очерки и статьи. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1981. С. 3.

⁵ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994 / Сост., прим. Т. Ф. Дедкова. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. С. 439.

⁶ Там же. С. 159.

⁷ *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. М.: Искусство, 1976. С. 9.

⁸ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994. С. 246.

⁹ *Дедков И.А.* Во все концы дорога далека. С. 5.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994. С. 218.

¹² *Дедков И.А.* Во все концы дорога далека. С. 4.

¹³ Там же. С. 9.

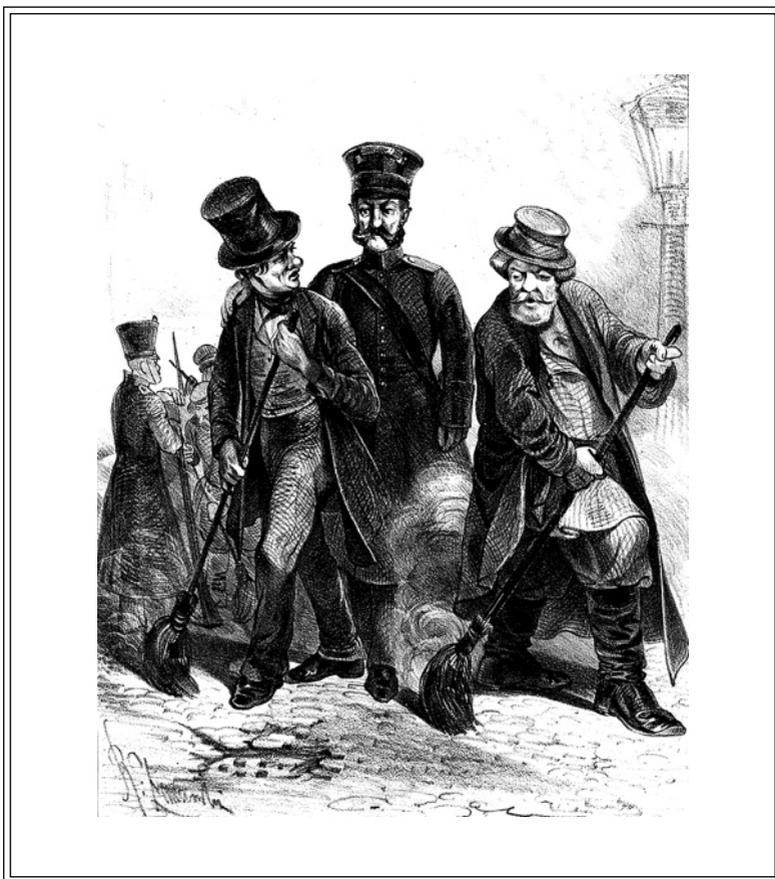
¹⁴ Там же. С. 11.

¹⁵ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994. С. 625.

¹⁶ Там же. С. 626.

¹⁷ *Дедков И.А.* Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов. С. 110.

¹⁸ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994. С. 113.



А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР



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

Александр Островский

В.В. ОЖИМКОВА

**А.Н. Островский и
П.М. Садовский**
(к вопросу личных
и творческих взаимоотношений)

Цель данной статьи – проследить историю личных и творческих связей А.Н. Островского и актера Прова Михайловича Садовского (I) (настоящая фамилия Ермилов, 1818–1872).

Сценический путь Прова Садовского начался не на сцене Малого театра, а в глубине России, в обстановке пренебрежения и презрения к актеру, в непрерывных скитаниях из одного города в другой. Сравнительно мало написано о положении, в котором в XIX веке находились провинциальные актеры. Но эти скудные документы иногда очень красноречивы. Так, Л.Н. Самсонов с горечью писал: «Разве я был служитель искусств? Я был батрак итальянца-антрепренера, готовый на всякую работу, только бы прикрыть свое тело и утолить голод ... Это не театры, а кузницы, где куют аферисты деньги»¹. Чудовищная бедность, несправедливое отношение, эксплуатация, горькие разочарования, пьянство и тяжелая, сумрачная тоска – вот с такой провинциальной «богемой» лицом к лицу встретился П.М. Садовский. И надо было иметь огромную силу воли, чтобы не махнуть на все рукой и не покатиться по наклонной дорожке.

Став «перелетной птицей» провинциального театра, Садовский благодаря необыкновенной наблюдательности научился вдумчивому отношению к окружающему миру. Это, несомненно, важный факт в его творческой биографии. Ведь как раз в 1830-е годы начали складываться основные черты его актерского дарования, привлекая внимание М.С. Щепкина и В.И. Живокини, гастролировавших в провинции. Они-то и привели Садовского на сцену Малого театра (1839). Поступление на московскую сцену сыграло

решающую роль в развитии сценического дарования молодого артиста, хотя его талант не сразу развернулся во всю ширь и мощь. В театре, где царили Щепкин, Мочалов, Живокини, Самарин, возможность для Садовского выбора роли была самой минимальной. Все более или менее выигрышные роли разбирались известными актерами. Его почти не замечали, относя к разряду «артистов, от которых театр не выигрывает ничего, и о которых нельзя сказать ни худого, ни хорошего»². Это действовало на артиста удручающе, и все чаще появлялось желание вновь вернуться в провинцию, где хотя и голодно, но зато можно было сыграть что-то стоящее. Только в 1842 году после появления Садовского в спектаклях «Филатка и Мирошка – соперники» Григорьева-II и «Лев Гурыч Синичкин» Ленского в журнале «Москвитянин» впервые было упомянуто и его имя: «Представляем долгом обратить внимание публики на этого молодого актера, который, смело можно сказать, вскоре делается ее любимцем и московскою знаменитостью, если, верный искусству, будет думать о нем, работать, учиться, совершенствовать свой талант»³. Это предсказание вскоре сбылось. Как заметил А.Н. Островский, «актером родиться нельзя, точно так же, как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем, рождаются люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники... Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкие чувства слуха и зрения и вместе с тем крепкую впечатлительность»⁴.

Еще до игры в пьесах Островского Садовский выделялся среди актеров Малого театра исполнением ролей бытового репертуара. Так, он переиграл весь гоголевский репертуар Щепкина (Осип и Городничий в «Ревизоре», Анучкин и Подколесин в «Женитьбе», Замухрышкин в «Игроках», почтмейстер в «Мертвых душах» и т.д.), ни разу не повторил великого артиста, а иногда был и лучше. Позднее А.Н. Островский напишет, что «исключая пьес Гоголя, он

был неизмеримо выше своих ролей»⁵. Примечательно, что актер долгое время отказывался от ролей из иностранного классического репертуара, но если ему случалось брать такую роль, то, по выражению одного из биографов, «этот самородок, этот кремень, ударяясь о крепкое огниво Шекспировской или Кальдероновской роли, давал бездну ярких, дорогих искр»⁶.

Кроме игры на сцене, Садовский славился искусством экспромта, умело наполняя бытовые сценки юмором. Высоко ценя этот дар Садовского, генерал А.П. Ермолов зачислил себя в поклонники актера и с особым наслаждением слушал мастерские рассказы Садовского, питал к нему дружеские чувства и некоторые из его рассказов опубликовал в «Русском Архиве» в 1873 году.

Несмотря на то, что Садовский много играл, выступал с публичными чтениями, все это не удовлетворяло его. «Работать хочется, а работы нет», – жаловался актер⁷. Он как будто ждал чего-то «своего». И судьба ему улыбнулась – на своем творческом пути он встретил драматурга, черпавшего материалы для пьес из той среды, которую актер хорошо знал и воспринимал близко к драматургу. П.Д. Бобрыкин писал: «Бытовые пьесы Островского явились как раз тогда, когда на московской сцене новые сценические дарования нуждались в создании реальных типов из сфер более близких к народной жизни. Щепкин был тогда представителем общечеловеческого искусства с самыми лучшими европейскими традициями. Но репертуар конца сороковых годов в своем комическом отделе пробавлялся кой-какими переводными пьесами и получал по необходимости водевильный характер. Таким актерам, как Садовский, С. Васильев, Шумский, нужны были иные замыслы, иные лица и характер; они их и нашли целиком в первых же пьесах Островского»⁸.

В самом облике Садовского было многое, что сближало его с персонажами драматурга: прекрасно знавший русский быт, Садовский и сам напоминал обитателей Замоскворечья. «Лишенный во внешности чего бы то ни было романтического, традиционно артистического, он как бы

самим своим существом давал представление о русской натуре, грузной, малоподвижной, живущей чуть ли не в полудремоте, и в то же время способный в нужный момент обнаружить скрытые родники ума, энергии и таланта»⁹. Обычно серьезный, он вдруг открывал в себе запасы веселого юмора. Внешняя неподвижность сменялась темпераментной энергией, внутренняя самоуглубленность оказывалась соединенной с острой наблюдательностью. Самый вид его преображался настолько, что тогда ни у кого не вызывало сомнений, что «этот писатель и этот актер были буквально созданы друг для друга и представляли собою идеальное сочетание»¹⁰.

Трудно назвать точные даты, когда завязались близкие отношения актера и драматурга. По-видимому, П.М. Садовский, С.В. Васильев с конца 1840-х годов встречались с Островским постоянно. По свидетельству Н.В. Берга, «молодая редакция» “Москвитянина” знала в городе очень многих, не брезговала никем. Ближе всего были к ней некоторые артисты сцены: Садовский, Васильев, Максин, Турчанинов. Первые двое были знаменитостями московского театра»¹¹. Актеры бывали частыми гостями в доме Островского, всегда желанными и нужными.

Первую свою законченную комедию – «Картина семейного счастья» (1847) – Островский предполагал отдать в бенефис Садовскому. Не имея возможности играть в ней (вследствие цензурных запрещений), актер охотно читал ее желающим слушать. Публичное чтение комедии «Свои люди – сочтемся!» позволило автору еще более тесно сблизиться с Садовским. Первое чтение состоялось в начале 1849 года в Самаре в доме В.Г. Головиной (Ворониной). Потом Островский вместе с Садовским знакомили с новой пьесой литературную и театральную Москву. Сам факт чтения «в лицах» был необычен для того времени. Садовский брал на себя мужские роли, Островский – женские. С.В. Максимов вспоминал: «Островский (попеременно с Садовским), всю зиму читал эту пьесу, то у гр. Ростопчиной, то у кн. Мещерских, у Пановой, у Шереметьевых, у Каткова, и везде производил необыкновенное впечатление». Комедию

«все желали слышать», исполнители внимали восторженным похвалам, всюду драматург и актер принимались как самые дорогие гости, «к их речам с восторгом и благоговением прислушивались»¹². Биограф Садовского – Николай Ефимович Эфрос – напишет об этом времени: «Начинается героическая пора обоих – Островского и Садовского, – в которой их жизнеописания сливаются и два их имени – точно одно. И я не знаю, кто на кого больше влиял. Островский ли и его комедия – на Садовского и на его талант или Садовский и его сценическое дарование, его театральное “верую” – на Островского, его театр, его комедию»¹³. Однако пьеса была запрещена (появилась на сцене только через 12 лет – в 1861 году), а ее автора отдали под надзор полиции. Была только единственная попытка показать ее на сцене – любительский спектакль у Пановой, где Большова играл Садовский, Подхалюзина – автор.

С пьесами Островского репертуар, которого так ждал Садовский, появился в Малом театре. Л.П. Никулина-Косицкая, воспользовавшись правом бенефициантов на выбор пьесы, выбрала в свой бенефис не обещавший ей успех водевиль, а комедию «поднадзорного» драматурга «Не в свои сани не садись» (1853). «В бенефис Л.П. Никулиной-Косицкой, *14 января 1853 года* (курсив автора. – В.О.), я испытал первые авторские тревоги и первый успех», – писал Островский (10, с. 462). «Взвился занавес, и со сцены слышались новые слова, новый язык, до того неслыханный со сцены; появились живые люди из замкнутого купеческого мира», – писал в своих воспоминаниях И.Ф. Горбунов¹⁴.

Актеры, литераторы и критики высоко оценили драматургическое искусство А.Н. Островского. Так, М.П. Садовский (сын) позднее писал: «Счастлива была русская сцена, в жизни которой наступила новая эра: правда, глубокая народная правда, пришла на смену чужеземной лжи, и неподкрашенная простота заставила потускнеть мишурные блески вычурности. Счастлива была публика, впервые услышавшая с театральных подмостков настоящую, неподдельную русскую речь и увидавшая реальную

картину жизни обыкновенных людей. Счастливы были актеры: гением драматурга перенесенные в новую здоровую атмосферу, они сразу почувствовали себя свободными от тисков сухой, часто фальшивой, театральной условности; новое откровение наполнило их души сознанием, что собственное их талантам стремление к естественности перестало быть платоническим и что наступило время, когда на сцене можно не только играть, но и жить»¹⁵. Можно представить, с какой радостью Садовский встречал первые пьесы Островского, которых ему так не хватало для того, чтобы реализовать свои способности. Надо полагать, с каким восторгом Островский воспринимал игру Садовского – идеального артиста для его пьес. Молчаливый и угрюмый, П.М. Садовский в своих долгих скитаниях по провинции, в посещениях московских чайных и трактиров постиг жизнь тех героев Островского, которые впервые были выведены драматургом на сцену. Зная жизнь так же хорошо, как Островский, Садовский блестяще владел речью разных сословий и, по замечанию С.В. Максимова, «был таким исполнителем типов, созданных Островским, каких можно видеть только во сне»¹⁶.

В игре П.М. Садовского театральная Москва увидела героев пьес Островского. Он переиграл – за исключением комедий «Неожиданный случай» (1850), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861), «Женитьба Бальзаминова» (1861), «Бешеные деньги» (1870) – все пьесы, написанные драматургом при его жизни (в 28 пьесах из 32-х он сыграл 30 ролей). Пять пьес Островского («Горячее сердце», 1868; «В чужом пиру похмелье», 1855; «Свои люди – сочтемся!», 1849; «Праздничный сон до обеда, 1857; «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», 1866) прошли в первый раз в бенефис Садовского. Островский не посвящал своих пьес ни актрисам, ни писателям. Из всех написанных им пьес только комедии «Бедность не порок» (1853) предшествовала фраза: *«Посвящено Прову Михайловичу Садовскому»*.

Н.Е. Эфрос отмечал, что Садовский никогда не оставался на жанровой характеристике. Он стремился

проникнуть в душу персонажа. Его игра отличалась теплотой и психологической верностью, искренностью и наивностью. Нет надобности давать здесь подробный и полный обзор тех образов, которые создал актер. Но некоторые характерные примеры привести следует.

Самым ярким сценическим созданием Садовского в репертуаре Островского был образ Любима Торцова в комедии «Бедность не порок» (1853). Сыграть такую роль при еще не покинувшей сцены мелодраме очень трудно. Однако, по воспоминаниям современников, игра Садовского была гениальной. «Оригинальную фигуру Любима Торцова с его особенным языком, с трагическими выходками не забудет никто, читавший комедию, и тем более видевший ее на московской сцене», — писал Е. Эдельсон¹⁷.

Отзывы других рецензентов и воспоминания современников позволяют думать, что Садовский, играя роль Любима Торцова, был столь точным, что находили прямые жизненные параллели. В мемуарах С.В. Максимова есть сведения, что акте использовал черты характера купца И.И. Шанина, близкого знакомого Островского: «Садовский в роли пропойцы Любима Торцова не задумывался отыскать и надеть тот сорт одежды, которая у рядских остряков давно известна под названием “срам — пальто”: не красит и не греет, и удобно лишь в нем от долгов бегать. Казалось даже и по таким мелочам, что на этих высоких праздниках рождения русского народного театра все, очевидно, воспрянули духом и несомненно возликовали сердцем»¹⁸. Он показал публике «субъекта чисто московского закала, немислимого нигде, кроме замоскворецкой старокупеческой среды, и именно такого, как он был задуман автором. Кроме вернейшего изображения типа, нельзя было не восхищаться тщательной обработкой всех малейших деталей»¹⁹.

В 1856 году Садовский взял для бенефиса пьесу Островского «В чужом пиру похмелье» (1855), где сыграл Тита Титыча Брускова. Показанный Островским впервые тип «самодура» в исполнении Садовского, как отмечала критика, вылился, в законченный, непревзойденный образ. Позже,

когда тот же Тит Титыч появлялся в «Тяжелых днях», Садовский внес новые нюансы в исполнение, выявлявшие сполна характерные свойства самодура, так что зрители не в силах были представить себе иного Тита Титыча.

Об исполнении Садовским роли Дикого в «Грозе» (1859) хочется привести воспоминания Д.А. Коропчевского, современника актера: «Это был не московский, а захолустный купец старого времени, командующий не только в своей семье, а и в целом городе, заставляющий всех гнуться по своему желанию, презирающий и осыпаящий бранью каждого, кто имеет с ним какое-нибудь дело. Как ни груб Тит Титыч, а Дикой был еще грубее, лютее его; в нем было еще больше стихийной силы, он не огрызался, а набрасывался, гонялся за тем, кого он преследовал. ... Глядя на него, действительно страшно делалось за тех, кто от него зависел. Лучшего олицетворения “жестоких нравов”, чем этот внушающий всем ужас и ненависть старик, в старомодном картузе с большим козырьком и в длинном кафтане, как его играл Садовский, нельзя себе представить»²⁰.

Пьесы Островского зачастую запрещались цензурой, под разными предлогами задерживались постановки. Помогало цензуре и театральное начальство – в то время как публика стремилась на пьесы Островского, их не включали в репертуар. Все это не могло не огорчать Садовского, он вторично намеревается покинуть сцену Малого театра и уехать в провинцию. Для Островского это была катастрофа. П.М. Садовский был не только идеальным исполнителем, он был одним из тех актеров, которые понимали автора с полуслова. Дирекция Малого театра сделала все, чтобы удержать его в труппе.

А.Н. Островский нашел в П.М. Садовском не только идеального исполнителя, но замечательного друга, с которым он любил проводить часы досуга. Творческое общение драматурга и артиста превратились в теплую дружбу. В 1863 году Островский, как писал С.В. Максимов, «вместе с ним и исключительно для него приехал в Петербург на первые гастроли артиста; зная нелюбовь его к Петербургу,

терпеливо выдержал с ним затворничество в меблированных комнатах Толмазова переулка, и, если настояла надобность выезда, сопровождал его лишь туда, где его не могли огорчить и сам он не мог резко проговориться»²¹. Много времени друзья проводили в Артистическом кружке, часто засиживались допоздна, а иногда и до рассвета. Бывало, что из кружка отправлялись компанией – Садовский, Островский, Чайковский, Де-Лазари – к цыганам.

Биографы Садовского, С.К. Шамбинаго и Е.И. Полякова, утверждают, что в 1863 году между закадычными друзьями пробежала черная кошка или, как выразился С.В. Максимов, произошли «серьезные недоразумения»²². Это не означает, что актер и драматург прекратили общение – они все так же продолжали ежедневно встречаться в театре, в клубах, в Артистическом кружке. Но в гости Садовский к своему другу больше не приходил. По отношению к Прову Михайловичу все чаще стало употребляться Островским обращение «господин Садовский». Названные исследователя утверждают, что «неудовольствие» это возникло из-за романа Островского с актрисой Малого театра М.В. Бахметьевой (по сцене Васильевой-2), что Пров Михайлович не любил ее так же, как любил хлопотливую и звонкую песенницу Агафью Ивановну, что он не скрывал своих прежних симпатий, что, естественно, было неприятно Бахметьевой.

Другой исследователь творчества Островского, А.И. Ревякин, ссылаясь на воспоминания К.Н. Де-Лазари, Н.Е. Вильде, полагает, что никакого «неудовольствия» в этот период между ними не было, что в 1864 году Островский и Садовский находились в дружеских отношениях. О том же свидетельствует и письма драматурга, где он осведомляется о здоровье артиста и передает ему поклон (11, с. 181,182). По предположению А.И. Ревякина, охлаждение в отношениях актера и драматурга произошло, очевидно, в 1866 году. Одной их причин могли быть какие-то разногласия по поводу ведения хозяйственных работ в Артистическом кружке. В своих воспоминаниях С.В. Максимов пишет: «Не на мир они побранились (вопреки народной

пословице) в то роковое время, когда от неумелого хозяйства вконец распался московский артистический кружок, в который наш драматург влагал всю свою душу»²³.

Не исключает А.И. Ревякин и другой версии. Прежде всего, причиной могло быть недовольство драматурга творческим режимом артиста. Садовский, полагаясь на свой огромный опыт, на знание сцены, работал над ролями все меньше и меньше и все больше времени проводил с друзьями. В результате, играя в 1865 году роль Воеводы («Воевода») в сцене «сна» заснул самым настоящим образом и так, что его не добудились. Оказалось, до этого актер провел бессонную ночь в клубе и теперь досыпал на сцене. К.Н. Де-Лазари в своих воспоминаниях пишет, что Островский, «рассерженный на актера за “Воеводу”, пообещал ему: “Подумаю, да и напишу для вас другого “Воеводу”. Воеводу, похожего на вас, который давно забыл: Когда ночь? Когда день?.. Живет ли он, умер ли?”»²⁴. Долго готовил А.Н. Островский «месть» Садовскому за «Воеводу». Наконец, час мести приблизился: специально для него Островский написал роль Курослепова в «Горячем сердце» (1868). Блестящим исполнением этой роли Садовский искупил свою вину перед драматургом. Тот же Де-Лазари писал, что «исполнением этой роли П.М. Садовский всем доказал, что годы, лень, апатия, не отняли у него “силы творчества”»²⁵.

Сам же Садовский был склонен объяснить свой разлад с Островским обстоятельствами личного характера. Возникшие между ними «неудовольствия» не имели последствий: Садовский оставался прежним поклонником таланта и исполнителем его персонажей; они продолжали уважать друг друга и внимательно следить за успехами каждого, радоваться им, помогать друг другу. Длилось это «недоумение» почти десять лет. Многочисленные друзья обоих старались их помирить, но не добились в этом успеха. «Мне все хочется каким бы то способом ни было столкнуть Садовского с Островским и покончить эту ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Пров, однако, сильно освирепел на Островского и ни в коем случае первый не хочет

протянуть ему руку, да и за дело этому рыжему черту, – он иногда бывает очень глуп», – писал в дневнике Н.А. Дубровский в 1866 году²⁶. Из этой записи видно, что Садовский хотел примирения, но не мог первым предложить «выкурить трубку мира». В середине ноября 1871 года П.М. Садовский пишет драматургу письмо, в котором, отзываясь с высокой похвалой о комедии «Лес», просит о предоставлении роли гимназиста Буланова своему сыну, добавляя, «чем вы меня очень бы обязали и вполне доказали бы душевное расположение, каковое во мне к вам нисколько и никогда не уменьшилось, несмотря на то, что житейские дразги лишили нас на время возможности видеться, как в былые времена»²⁷. Островский охотно оказал «душевное расположение» – в этом спектакле и во всех последующих М.П. Садовский играл Буланова.

В 1872 году, в канун 25-летия творческой деятельности Островского, они все же помирились. С.В. Максимов в воспоминаниях пишет: «Островский первым решился подать руку примирения»²⁸. Из Артистического кружка Островский получил поздравительное послание, под которым в числе первых стояла подпись Садовского. На вечере Артистического кружка П.М. Садовский исполнил заключительную сцену первого акта комедии «Свои люди – сочтемся!» Драматург и артист выходили на вызовы вместе, встречаемые громом восторженных аплодисментов. Когда во время ужина заговорили о народном театре, тот же Садовский говорил об Островском как о первом его представителе. Все это растопило лед в отношениях старых друзей, уже давно желавших примирения. Но как пишет Максимов, «прежних теплых и близких отношений между Островским и Садовским не установилось»²⁹.

В мае 1872 года Островский уехал в Щельково, а 16 июля умер П.М. Садовский. «С глубокой горестью я беру за перо, чтобы уведомить вас о кончине моего дорогого отца, последовавшей 16 числа настоящего месяца. Судьба нанесла мне такой удар, от которого не скоро опомнишься», – сообщал М.П. Садовский Островскому³⁰. «Вот,

любезный друг Александр Николаевич, и Прова не стало и остались только мы с тобою последние из могилок. Не с кем мне теперь ни выпить всласть, ни побраниться с таким ожесточением, с каким я частенько ругался с покойником. Что Садовский в настоящее время незаменим и в особенности для русского репертуара, об этом мне с тобой толковать нечего – это ты знаешь лучше меня. Такие талантливые люди, как Садовский, рождаются не часто, а еще реже появляются на театральных подмостках, одним словом, нам с тобой уже не увидать такого артиста, каков был Пров Садовский», – писал в Щелыково Н.А. Дубровский³¹. Садовский умер далеко не старым, в 54 года, сыграв 23 мая в последний раз роль Восмибрата в комедии «Лес».

Год смерти актера совпадает с 200-летним юбилеем русского театра, для которого Островский приготовил пьесу «Комик XVII столетия». Роль старика Кочетова предназначалась Садовскому и могла бы стать такой же гениальной, как и все сыгранные актером ранее.

Островский до конца жизни с любовью и уважением вспоминал П.М. Садовского как человека редкой душевной щедрости, как актера первой величины, потеря которого была большим горем не только для него, но и для русского театра.

Примечания

¹ *Самсонов Л.Н.* Театральное дело в провинции. Одесса, 1875. С. 186, 188. Самсонов Лев Николаевич (1839–1882) – русский провинциальный комедийный актер, режиссер, театральный деятель, писатель. Рассказы Самсонова были изданы отдельной книжкой под заглавием: «Пережитое (из записок актера)». Автор нескольких пьес, ставившихся в провинции.

² Репертуар. 1839. № 2.

³ *Шамбинаго С.К.* П.М. Садовский // Семья Садовских / Под ред. В. Филиппова. М.-Л.: ВТО, 1939. С. 73.

⁴ *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, 1973. С. 438. В дальнейшем цитаты из произведений Островского приводятся в тексте по этому изданию, том и страница даются в скобках.

⁵ *Эфрос Н.Е.* Островский и Садовский // Островский. 1823 – 1923. К столетию со дня рождения. М., 1923. С. 3.

⁶ Русский вестник. 1872. Июль.

⁷ *Эфрос Н.Е.* Островский и Садовский. С. 33.

⁸ *Боборыкин П.Д.* Островский и его сверстники // Слово. 1878. № 8. С. 40.

⁹ А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общей редакцией В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С. И. Машинского, В.С. Рюрикова. М.: Художественная литература, 1966. С. 99.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 39.

¹² Там же. С. 100.

¹³ *Эфрос Н.Е.* Островский и Садовский. С. 74.

¹⁴ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 49.

¹⁵ Цит. по изд.: *Данилова Л.С.* Актерское искусство в театре Островского. Л., 1981. С. 18–19.

¹⁶ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 99.

¹⁷ *Э-н Е. (Эдельсон Е.Н.).* «Бедность не порок», комедия А.Н. Островского // Москвитянин. 1854. № 5. С. 9.

¹⁸ *Максимов С.В.* А.Н. Островский (по воспоминаниям) // Драматические сочинения А.Н. Островского, Н.Я.Соловьева и П.М. Невежина. СПб., 1904. Т. 1. С. 129–130.

¹⁹ *Шамбинаго С.К.* Пров Михайлович Садовский. С. 84.

²⁰ *Коропчевский Д.А.* Пров Михайлович Садовский. Из «Воспоминаний о Московском театре» // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894/1895. Книга 2. СПб., 1895. С. 80.

²¹ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 121, 122.

²² Там же. С. 164.

²³ Там же. С. 184.

²⁴ Там же. С. 392.

²⁵ Там же. С. 397.

²⁶ *Ревякин А.И.* А.Н. Островский и П.М. Садовский (вырезка, текст статьи, напечатанной в кн.: Историко-функциональные исследования. М., 1967. С. 338–344).

²⁷ Островский А.Н. Дневники и письма. Театр Островского / Под ред. В. Филиппова. М.-Л.: АCADEMIA, 1937. С. 223.

²⁸ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 184.

²⁹ Там же. С. 164.

³⁰ Островский А.Н. Дневники и письма. Театр Островского. С. 117

³¹ Неизданные письма к А.Н. Островскому. М.-Л., 1932. С. 231.

Е.И. ТРОФИМОВА

**Последний приют
Катерины:
Москва. Ваганьково**

Несколько лет назад, будучи на Ваганьковском кладбище в Москве, я случайно набрела на одну старую могилу и, разобрав надпись, поняла, что это захоронение – место упокоения русской актрисы, некогда блиставшей на сцене Императорского московского театра и оказавшей сильное и благотворное влияние на Александра Николаевича Островского – нашего великого драматурга XIX века.

Обращаясь в письме от 17 апреля 1884 года к чиновнику Министерства Императорского двора Н.С. Петрову, Островский, пишет: «Из первоначального состава персонала выбыли: Садовский, Полтавцев, Шумский, Живокини, Степанов, Дмитревский, Никифоров, Колосова, Косицкая, Бороздина, Васильева – все артисты первой величины. Всех я схоронил»¹. С грустью он говорит об ушедших из жизни выдающихся актерах московской сцены, на которых держалась слава Малого театра. Среди них – Любовь Павловна Никулина-Косицкая (1829–1868), сыгравшая важную роль в жизни и творчестве великого русского драматурга.

Театральное служение Косицкой началось довольно рано: она вышла на сцену в 14 лет, в Нижнем Новгороде. Директорствовал там И.А. Никольский, который прослушав на одном званом ужине русскую песню, спетую юной девушкой, сказал, что возьмет ее непременно в свой театр². Долго-долго добивалась будущая актриса разрешения родителей пойти на сцену, а они, особенно мать, запрещали, не пускали, говорили о развратной жизни артисток, о грехах

их жизни... Косицкая в своих «Записках» пишет: «И я стала молиться, читать святые книги, хотела найти, нет ли где проклятия театру – и что же! Открываю первую книгу и читаю: “на всяком месте владычество Его”. Не один монастырь открывает нам райские двери, но и добрые дела наши. ... И монастырь не спасет, коли захочешь сделать дурное дело»³.

В 1847 году, получив одобрение Алексея Николаевича Верстовского, в то время директора Малого театра, она была принята в труппу. Для совершенствования драматического мастерства актрису определили в театральную школу при театре. Но, несомненно, большую роль в ее становлении как актрисы играло знакомство с работами таких великих мастеров московской сцены, как М.С. Щепкин, П.С. Мочалов, И.В. Самарин и другие. В свой первый московский сезон она исполняла роли Параши («Параша-сибирячка» Н. Полевого), Луизы («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Офелии («Гамлет» У. Шекспира), Микаэлы («Дочь Карла Смелого» Р. Зотова), Марии («Материнское благословение» А. Деннери и Г. Лемуана). Хотя игра Никулиной-Косицкой в этих пьесах у многих вызывала одобрение, подлинный же ее взлет был связан с пьесами А.Н. Островского. А его драматургический дебют состоялся в Москве 14 января 1853 года, когда в бенефис Никулиной-Косицкой по случаю десятилетия служения театру впервые была поставлена пьеса «Не в свои сани не садись»⁴. Конечно, это было смело – выбрать для своего бенефиса произведение еще не известного публике автора. Но Никулина-Косицкая сделала правильный выбор, пьеса имела большой успех. По воспоминаниям писателя и историка русского театра И.Ф. Горбунова, спектакль превратился в событие исключительного художественного значения: «С появлением на сцене комедии Островского “Не в свои сани не садись” на московской сцене начинается новая эра. Я был на первом представлении этой комедии. Она была дана в бенефис Косицкой. Взвился занавес, и со сцены послышались новые слова, новый язык, до того неслыханный со сцены; появились живые люди из

замкнутого купеческого мира ... Посреди глубокой тишины публика прослушала первый акт и восторженно, по нескольку раз, вызывала исполнителей. В коридорах, фойе, в буфете пошли толки о пьесе. Восторгу не было конца. Во втором акте, когда Бородин поет песню, а Дунюшка останавливает его: “Не пой ты, не терзай мою душу”, а тот отвечает ей: “Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородин...” – театр зашумел, раздались аплодисменты, в ложах и креслах замелькали белые платки. Восторженный ментор наш Андрей Андреевич обтер выступавшие на глазах его слезы и произнес: “Это – не игра. Это – священнодействие! Поздравляю вас, молодые люди, вам много предстоит в жизни художественных наслаждений. Талант у автора изумительный. Он сразу встал плечо о плечо с Гоголем”. Под бурю аплодисментов, без апломба, застенчивый, как девушка, в директорской ложе показался автор и низко поклонился приветствовавшей его публике. Таланты Васильева (Бородин) и Косицкой (Дуняша) проявились в этих ролях во всю меру. Совершеннее сыграть было невозможно. Это была сама жизнь»⁵.

Я сознательно привожу обширную цитату из впечатлений современника, чтобы показать, какая восторженная атмосфера окружала актрису и какой эмоциональный фон способствовал ее сближению с Островским. Однако семейные обстоятельства были сложны. Косицкая с 1851 года замужем за актером Иваном Михайловичем Никулиным (1830–1862), у них дочь Вера. У Островского четверо детей в гражданском браке с мещанкой Агафьей Ивановной Ивановой. Но симпатия между актрисой и драматургом постепенно нарастала. Современники полагают, что настоящая любовная связь между ними началась в 1859 году: Косицкой было 30, Островскому – 36 лет. И он, «до крайности самолюбивый, считавший себя совершенством во многих отношениях, даже по аполлоновскому, античному телосложению ... находил в себе также ловкость Дон-Жуана в ухаживании за женщинами... Много странностей было в этом необыкновенном человеке»⁶. Конечно, Островского

привлекал талант актрисы, ее искренность и живой характер. Но какова была внешность Никулиной-Косицкой, покорившей его сердце? Как она выглядела? Ведь это в любви имеет важное значение.

По воспоминаниям П.А. Стрепетовой, Косицкая была полноватой, среднего роста, «с гладко причесанными волосами, с красивыми, хотя немного крупными чертами круглого прямого русского лица и тихим, спокойным взглядом очаровательных серо-голубых глаз, которым большие черные ресницы придавали особую ясность выражения»⁷. Думается, что очевидная русскость и ясность национально-го типа, импонировали Островскому, который испытывал острый интерес к народной жизни во всех ее проявлениях. Но кроме внешности и артистического таланта, Косицкая имела иные достоинства, оказавшиеся весьма важными для драматурга. Она была великолепной и увлекательной рассказчицей, не только помнившей множество деталей своей жизни, но и умевшей передавать эмоционально-психологическую сторону увиденных событий и персонажей. Косицкая умела талантливо рассказывать, а Островский – талантливо слушать. Этот творческий симбиоз дал великолепный результат: на свет появилась пьеса «Гроза», написанная специально для Косицкой и с немалой ее помощью. Конечно, героиня пьесы Катерина – не копия Косицкой, но ее внутренние переживания, метания, мечты, тревоги во многом созвучны тем, что переживала актриса в юности: «Иногда страшные видения тревожат меня, под ногами пропасть, а мне идти надо, я кричу и просыпаюсь, и страх нападет на меня; или вдруг рай небесный откроется передо мною, и я наслаждаюсь райскою жизнью, и целая ночь пройдет и вставать не хочется. Я так часто видела такие сны, и дни эти так глубоко грустны для меня. А иногда безотчетная бешеная радость овладевала мною, я пела, прыгала и плясала, как будто горе никогда не касалось меня»⁸.

Первые читки «Грозы» для актеров Малого театра проходили на квартире Косицкой в первой половине октября 1859 года. Премьера прошла в ноябре в бенефис

С.В. Васильева, исполнявшего роль Тихона. В спектакле были заняты знаменитые актеры Малого театра: Дикого играл Садовский, Бориса – Чернышев, Кабаниху – Рыкалова, Катерину – Никулина-Косицкая, Варвару – Бороздина 1-я, Кулигина – Дмитревский, Кудряша – Ленский, Феклушу – Акимова⁹.

Успех пьесы был потрясающим. Игра Косицкой поразила зрителей. «Начиная со сцены разговора с Варей, со знаменитых слов “Отчего люди не летают!” – ее подхватила и понесла за собой волна вдохновения. Так передать внутреннюю борьбу в душе Катерины, ее порыв к идеальному и грешную, земную страсть умела одна Косицкая. Это были минуты, о которых современники говорили как о театральном чуде»¹⁰. А свидетель триумфа «Грозы» А.Ф. Кони записал: «Без глубокой благодарности не могу я вспомнить Садовского и Шумского, Рассказова, Акимову, Косицкую и других, составлявших истинное и непревзойденное украшение московской сцены»¹¹. Не меньшей популярностью пьеса пользовалась в Александринском театре. «Конец сезона 1859 и сезон 1860 года не сходила с афиши драма “Гроза”. Ее пересмотрел положительно весь Петербург. Толку иговору о ней было очень много. Играли ее превосходно. Одно из представлений изволила посетить покойная императрица Мария Александровна, в сопровождении князя Петра Андреевича Вяземского»¹².

В последующие годы Косицкая постепенно меняла амплу. Актриса переходит к комедийным, характерным образам: купчиха Антрыгина в комедии «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», Белотелова – «За чем пойдешь, то и найдешь», Красавина – «Праздничный сон – до обеда». Роль Лизаветы в народной трагедии А.Ф. Писемского «Горькая судьбина», исполненная в 1863 году, стала последней заметной работой Косицкой на сцене Малого театра. На закате своей театральной карьеры Косицкая великолепно исполняла роли старух: няньки Еремеевны из «Недоросля» Д.И. Фонвизина, Пожилой крестьянки в «Воевводе» А.Н. Островского.

Заслуга Л.П. Косицкой перед отечественной культурой вполне соответствует определению, которое дал пьесе «Гроза» в 1864 году А.И. Герцен в брошюре «Новая фаза в русской литературе». Он подчеркнул, что Косицкая показала «неведомую душу русской женщины, этой молчалиницы, которая задыхается в тисках неумолимой и полудикой жизни патриархальной семьи»¹³.

Менялись роли, менялись жизненные обстоятельства, менялись чувства Косицкой и Островского. Восторг взаимного сближения, во всяком случае, со стороны актрисы, постепенно ослабевал. Молодой купец Соколов занял место в ее сердце, что стало неприятным сюрпризом для Островского. Заключительным аккордом романа стало последнее письмо Косицкой к Островскому, датированное 1865 годом: «Я пишу Вам это письмо и плачу, все прошедшее, как живой человек, стоит передо мной: нет, не хочу больше ни слова, прошедшего нет больше нигде»¹⁴. Ее поздняя любовь не стала ни долгой, ни радостной. Страстное увлечение, как это нередко бывает, обернулось жизненным крахом и разорением. Соколов, кутила и вертопрах, гулял на широкую ногу, не жалея ни своих, ни чужих денег. Чтобы удержать расточительного любовника, немолодая актриса всеми правдами и неправдами изыскивала средства. На продажу шло все: подарки, полученные от театральных поклонников, драгоценности, дорогие платья. Увы! Купеческий сын бросил ее.

Скончалась Любовь Павловна Никулина-Косицкая 5 (17) сентября 1868 года в Москве. Ее могила находится на Ваганьковском кладбище, участок № 14 по так называемой «Саврасовской дорожке», примерно шестнадцатое захоронение, справа во втором ряду. На могиле – массивный камень (вероятно, гранит), в который вставлен православный крест из черного мрамора, на поперечине коего читаем строку из Евангелия – «Помяни мя Господи егда приидеши во Царствие Твое». Ниже, на самом камне выбито следующее: «Любовь Павловна Никулина-Косицкая, артистка Императорских Московских театров скончалась 5 сентября 1868. Господи! Прими дух ея с миром». И далее...

Но далее требуются уточнения, поскольку несколько иную надпись цитирует в своей содержательной статье С.Н. Кайдаш-Лакшина¹⁵, ссылаясь на «Московский некрополь» (1908), составленный Великим Князем Николаем Михайловичем. А там сказано, что Никулина-Косицкая погребена со свекром (М.И. Никулин), мужем (И.М. Никулин) и дочерью (В.И. Матвеева)^{16 15}. Мне же найти не удалось ни надписи, ни иной могильной плиты с именами мужа и свекра, как на то указывается в «Московском некрополе». Надпись же на могильном камне Косицкой, касающаяся Матвеевой, читается так: «Вера Ивановна Матвеева, рожденная Никулина, родил. 26 апреля 1852 г., сконч. 24 ноября 1870 и сын ея млад. Николай». Так раскрывается причина смерти дочери Никулиной-Косицкой, и с большой долей уверенности можно сказать, что умерла она во время или сразу после родов вместе с новорожденным сыном – внуком Любови Павловны Никулиной-Косицкой.

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.12. С. 248.

² См.: *Никулина-Косицкая Л.П.* Записки // Русская старина: ежемесячное издание. Том XXI. 1878. С. 284.

³ Там же. С. 285.

⁴ См.: *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т.12. С.75.

⁵ *Горбунов И.Ф.* Воспоминания // [http:// az.lib.ru/ g/ gorbunow i_f / text_0210-1. shtml](http://az.lib.ru/g/gorbunow_i_f/text_0210-1.shtml).

⁶ *Берг Н.В.* Графиня Ростопчина в Москве (Отрывок из воспоминаний) // Е.П. Ростопчина. Счастливая женщина. М.: Правда, 1991. С.397. Николай Васильевич Берг (1823–1884) – литератор, переводчик; впервые его мемуары опубликованы в «Историческом вестнике». 1893. № 3. С. 691–704.

⁷ Цит. по: *Фолиянц К.* Роман Катерины. Любовь Никулина-Косицкая и Александр Островский // <http://ostrovskiy.lit-info.ru/review/ostrovskiy/009/840.htm>

⁸ *Никулина-Косицкая Л.П.* Записки. С. 282.

⁹ Подробнее см.: *Едошина И.А.* «Гроза» А.Н. Островского на сцене: контексты и смыслы: премьерный спектакль 16 ноября

1859 года в Малом театре // Щельковские чтения 2009. А.Н. Островский и русская драматургия: сборник статей. Кострома, 2011. С. 5–23.

¹⁰ *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. М.: Гелиос. 2004. С. 475.

¹¹ *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях. М.: Правда. 1989. С. 190.

¹² *Горбунов И.Ф.* Воспоминания // [http:// az.lib.ru/ g/ gorbu_now_i_f/t_ext_0210-1.shtml](http://az.lib.ru/g/gorbu_now_i_f/t_ext_0210-1.shtml).

¹³ *Герцен А.И.* Собрание сочинений: в 30 т. Т. XVIII. М., 1959. С. 219.

¹⁴ Цит. по: *Фолиянц К.* Роман Катерины. Любовь Никулина-Косицкая и Александр Островский // <http://ostrovskiy.lit-info.ru/review/ostrovskiy/009/840.htm>

¹⁵ *Кайдаш-Лакшина С.Н.* Островский в Московском Некрополе // Кайдаш-Лакшина С.Н. Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. Статьи. М.: Лазурь, 2013. С. 237.

¹⁶ Московский некрополь / Сост. Николай Михайлович, Великий Князь. СПб., 1908. Т. 2. С. 383.

О.Б. ПОТЕХИНА

**«Мое дело – театр»
(жизненный и творческий
путь Варвары Николаевны
Рыжовой)**

В истории русского театра есть славные династии актеров, которые в течение многих десятилетий отдают жизнь сценическому искусству. Представительницей прославленной театральной семьи Бороздиных-Музилей-Рыжовых является Варвара Николаевна Рыжова.

Родилась Варвара Николаевна в Москве в 1871 году. Она была первым ребенком в большой многодетной семье Н.И. Музиля, хорошо и охотно училась в одной из московских гимназий. Бабушка актрисы Варвара Бороздина и ее сестра Евгения были известными артистками Малого театра. Бабушка играла во всех пьесах А.Н. Островского. Драматург был большим поклонником ее таланта, другом.

Мать, Варвара Петровна, дебютировала в Малом театре в шестнадцать лет, впоследствии всю себя отдала большой семье (детей было 7 человек), играя не так часто, будучи одаренной актрисой. Прослужив 20 лет, она ушла со сцены. Отец, Николай Игнатьевич Музиль, замечательный «комик-простак». На сцену Малого театра поступил в 1866 году, прослужив 40 лет, вплоть до кончины¹.

В детстве у актрисы была нянюшка Федосья. От нее маленькая Варя слышала русские сказки и прибаутки. Возможно, именно няня заронила в душу будущей актрисы чуткость к языку простых людей.

С раннего детства Рыжова была окружена атмосферой театра: еще ребенком бывала на спектаклях Малого театра, привыкла всматриваться и вслушиваться в работу отца. В семье все было подчинено интересам Малого театра, любимого и родного. Дети мечтали идти на сцену по следам бабушки, отца, матери. Из семерых четверо стали артистами. Кроме В.Н. Рыжовой, артистами Малого театра стали сестра Елена Николаевна, игравшая под фамилией Музиль 2-я и брат Николай Николаевич Музиль 2-й. Сестра Надежда Николаевна была артисткой театра Корша в Москве и театра Суворина в Петербурге, выступая под фамилией Музиль-Бороздина².

Воспоминания детства актрисы тесно связаны с семьей А.Н. Островского: ее отца объединяла с драматургом большая дружба, творческая и личная. В Москве они часто бывали друг у друга, обычно на праздники – Пасху, Рождество или дни рождения. Летом всей семьей не раз приезжали в Щельково. С младшими детьми Островского В.Н. Рыжова дружила. Позднее она вспоминала: «Мне, в детстве, тоже довелось побывать в “Щелькове” и, видимо это детское впечатление от усадьбы Великого драматурга и его образ, обаяние и тепло – так запомнились в моем сознании – что меня потом всегда тянуло вновь побывать в “Щелькове” – полюбоваться красотами этих мест, где каждый уголок хранит память о Великом драматурге и все напоминает тебе его творения – вечные и неувядаемые»³. Ни в одной из пьес Островского актрисе не довелось сыграть

при жизни драматурга. Он скончался, когда В.Н. Рыжовой было 15 лет, она только поступала на драматические курсы при Малом театре. Ее театральным учителем был Александр Павлович Ленский. Весной 1893 года Рыжова окончила драматические курсы. В экзаменационном спектакле ей пришлось играть две роли: Лауры в пьесе норвежского драматурга Бьернстjerne-Бьернсона «Новобрачные» и Борской в пьесе «Общество поощрения скуки», переделанной В. Крыловым из французской пьесы Э. Пальерона. Обе роли были не по душе: ее тянуло к Грибоедову и Островскому. Дарование Рыжовой было бесспорно, и она была принята на сцену Малого театра, которую не покидала. Перейти в другой театр для Рыжовой было также невозможно, как переменить родину на чужую страну.

Сценический путь Рыжовой был нелегок. М.Н. Ермолова, Г.А. Федотова, Н.А. Никулина, О.О. Садовская были в самом расцвете своих сценических дарований. Роли доставались ей с большим трудом, приходилось упорно добиваться права играть незavidные роли (амплуа инженерю-комик) в очередь с другими актрисами. Артистке приходилось постоянно выпархивать на сцену в однообразном обличи всевозможных водевильных простушек и резвухек. Молодой актрисе, воспитанной с детства на пьесах Островского, это было нелегко. Театроведы, критики, как, впрочем, и зрители, отмечали, что, даже играя такие роли, Варвара Рыжова всегда была сама собою: она никому не подражала, и ее темперамент, чисто московская бойкость, великолепная, по настоящему русская речь превращали всех этих «инженюшек» в русских девушек, в которых сквозил чисто русский характер, русский ум – наблюдательный, острый, смелый⁴.

Первый успех Рыжовой принесла роль Акулины во «Власти тьмы» (1895) Л.Н. Толстого. Актриса была бесконечно счастлива, когда получила похвалу из уст самого писателя: «Эта девушка как будто взята из нашей Ясной Поляны»⁵. В отзывах газет и журналов об этом спектакле имя Музиль 1-й называлась тотчас же после имен О.О. и М.П. Садовских. Так, критик «Московских ведомостей» утверждал, что кроме

их троих, «на сцене никто не был похож на мужиков и баб, никто не говорил настоящим народным говором»⁶.

Первой ролью Рыжовой из репертуара Островского была Евгения в «Трудовом хлебе» (сезон 1894–1895), второй – Марья Власьевна в «Воеводе» (сезон 1895–1896). Оба спектакля шли в воскресные утренники, организованные А.П. Ленским с целью дать возможность своим ученикам и молодым актерам театра выступать в ролях классического репертуара. Рыжова была в их числе.

Большое значение в творчестве Рыжовой имел спектакль «Воевода», где роль Степана Бастрюкова играл молодой артист Иван Андреевич Рыжов. Играя влюбленную пару, они и в жизни полюбили друг друга, став супругами. У них родился сын Николай – будущий артист Малого театра Н.И. Рыжов, который стал представителем четвертого поколения театрального рода. Однако роли Островского были случайными в репертуаре первого пятилетия сценической деятельности артистки.

Когда Рыжова встречалась на сцене со своим отцом, играя в одном и том же спектакле, очевидным становилось не только их кровное, но и творческое родство: сценическая простота, веселая сердечность, чистота и свежесть красок, теплая жизненная непосредственность.

Положение Рыжовой изменилось к лучшему со времени открытия Нового театра. На рубеже веков ей удалось сыграть ряд крупных ролей: даму, приятную во всех отношениях («Мертвые души» Н.В. Гоголя), Липочку («Свои люди – сочтемся!» А.Н. Островского), Марью Власьевну («Воевода» А.Н. Островского), Татьяну («Чужое добро впрок не идет» А. Потехина), Глашу («Хрущевские помещики» А. Федотова) и др.

Грибоедовская Лиза – вершина молодых ролей Рыжовой. «Я играла с Ленским-Фамусовым. Исполнение этой роли было удачно, и я была отмечена и публикой и прессой», – вспоминала актриса⁷. В своей героине она показала русскую душу, деревенский румянец, чисто народную жизнерадостность. Ленский, по-видимому, колебался

в определении актерской природы Рыжовой. Наряду с ролями молодых героинь он выпустил ее в роли Улиты («Лес» А.Н. Островского), а в его знаменитой постановке «Снегурочки» А.Н. Островского она играла то поэтическую Купаву, то сочно бытовую Бобылиху. Когда режиссер Н.А. Попов в 1908 году дал В.Н. Рыжовой роль старухи Эмилии в пьесе «Сестры из Бишофсберга», он докончил то, что было начато Ленским: указал актрисе на ее «прямое дело». В этой роли она имела огромный успех и впоследствии сыграла массу ролей подобного амплуа.

Когда скончалась О.О. Садовская, к Рыжовой перешла большая часть ее ролей в пьесах Островского: Мигачева («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), Аполлинария Панфиловна («Сердце не камень»), Анфуса («Волки и овцы»), Улита («Лес»), Глумова («На всякого мудреца довольно простоты») и др. Она особенно любила роли матери Николая в «Поздней любви», Домны Пантелеевны в «Талантах и поклонниках», Глафиры Фирсовны в «Последней жертве», Жмигулиной в «Грех да беда на кого не живет»⁸. Н.И. Рыжов в книге, посвященной матери, пишет, что из всего репертуара А.Н. Островского самой любимой у нее была роль няньки Филицаты в «Правде – хорошо, а счастье лучше». Актер вспоминал, что после игры в этом спектакле мама возвращалась домой с сияющими глазами, умиротворенная, счастливая. В этой пьесе старая нянька, рискуя потерять все, вступает в борьбу с властной Барабошевой. Одержав победу, Филицата Рыжовой пускалась в пляс.

Всего актрисой было сыграно более 250 ролей, и большая часть из них – в пьесах великого драматурга. Именно в образах Островского дарование Рыжовой раскрылось во всей полноте, многогранности и художественной силе, потому зритель полюбил и оценил искусство актрисы. В более поздние годы Рыжова с успехом играла комические роли. Одна из – Анфуса Тихоновна в комедии Островского «Волки и овцы». Все героини актрисы, особенно те, которых она любила, на сцене всегда смеялись, даже если это не предусматривалось авторскими ремарками.

С большим удовольствием Рыжова играла в пьесах К.А. Тренева. В пьесе «Любовь Яровая» она исполнила роль Марьи – обыкновенной крестьянки, прошедшей все «труды и дни» деревенской «бабы». Она любила играть роль Мотыльковой, матери нескольких сыновей, в пьесе В. Гусева «Слава». Столь же высоко она ценила драматургический талант Л. Леонова⁹.

Все найденное для своего образа Рыжова записывала на полях роли: что надо делать в том или ином месте пьесы, всегда зарисовывала свой грим, костюм, чтобы, когда вновь придется играть эту роль, достаточно было просто посмотреть на зарисовки. Роль она всегда учила вслух и, когда говорила, слушала себя, проверяла, нет ли фальши, искала правильные интонации. «Когда я не нахожу правильной интонации, когда я не слышу в своих словах правды, тогда начинаются мои мучения. Я везде и всюду думаю о роли. Я не успокаиваюсь до тех пор, пока вдруг, неожиданно, какое-нибудь неудавшееся мне место зазвучит так, как это нужно»¹⁰. Речь актрисы воспринималась как образцовая.

Самым главным качеством для актера Варвара Николаевна считала наблюдение: «Только тогда актер на сцене правдиво изобразит жизнь, когда его изображение будет основано на наблюдениях жизни»¹¹. По ее мнению, актер должен владеть речью своего героя, знать, кто и как говорил в то время, когда этот герой жил. Например, нельзя говорить «женят», а надо говорить «женют», «слезы катются», а не «катятся» и т.д.

Актриса не считала возможным и не могла играть без непосредственного контакта со зрителем, может быть, поэтому так мало и так неохотно снималась в кино. «Нет уж, ни к чему мне за два дела браться! Мое дело театр. А то что же это – то одно, то другое. Нет, не по мне как-то», – объясняла Рыжова сыну многочисленные отказы от съемок в фильмах¹². В итоге она снялась в трех фильмах-спектаклях и только в одном фильме. Единственным режиссером, которому удалось уговорить Рыжову сниматься в кино, был Я.А. Протазанов. В фильме «Бесприданница»

по одноименной пьесе А.Н. Островского Рыжова исполнила роль тетки Карандышева – Ефросинии Потаповны. Николай Рыжов вспоминает, что актриса говорила по этому поводу: «Ведь до чего хитрый, Яков-то Александрович! На какую удочку поймал: знал, что от Островского мне не отказать»¹³. Сама же Рыжова своей работой в фильме удовлетворена не была. Во время просмотра она с досадой почти вслух сказала: «Нет-нет, врешь, мерзавка! Наигрываешь!» А потом добавила: «Ох, не то, матушка, не то! Фальшивишь, матушка!»¹⁴.

Жизнь В.Н. Рыжовой была тесно связана со Щельковым. В автобиографии актриса писала: «Когда Щельково перешло в ведение Малого театра, я в течение многих лет проводила свой отпуск в этом чудесном уголке природы и там, в тишине парка, думала о своих ролях в пьесах А.Н. Островского»¹⁵. Актер А.И. Смирнов вспоминал: «Мелькнуло что-то знакомое в небольшой горстке старушек во время службы в Никольском храме. Она также крестилась, стоя на коленях, беззвучно шевеля губами. Знаменитую “старуху” Малого театра не сразу можно было отличить от других старушек, слезно просящих у бога помощи. Народная артистка, она, казалось была здесь среди своих – простая трогательная бабушка. Маленькая, сухонькая старушка в платье и платочке, не отличающих ее от других, таких же скромных и трогательных крестьянок»¹⁶. В Музее-заповеднике «Щельково» хранится небольшой архив актрисы: рукопись автобиографии, родословная семьи Музилай-Рыжовых, машинопись выступления Рыжовой на одном из собраний артистов Малого театра, воспоминания о Щелькове, а также фотографии.

Островский для Рыжовой – не только любимейший драматург, но, как для ее бабки, отца и матери, он остался в ее творческой жизни театральным наставником, учителем, руководителем. По убеждению С.Н. Дурылина, кто бы ни ставил в Малом театре пьесу Островского, для актрисы всегда был в спектакле еще один, самый строгий, но и самый авторитетный режиссер — Островский¹⁷.

Рыжовой была дарована долгая жизнь – и человеческая, и творческая. Она прожила 92 года, из них 63 прошли на сцене любимого ею Малого театра.

Примечания

¹ Подробнее см.: *Едошина И.А.* «А я душа театра...» А.Н. Островский. Кострома, 2013. С. 63–71.

² *Дурылин С.* Рыжова В.Н. М.: Искусство, 1945. С. 11.

³ ГМЦ Ф2. Оп.1. Д. 134.

⁴ Рыжов о Рыжовой. М.: ВТО, 1984. С. 209.

⁵ Дурылин С. Рыжова В.Н. С. 26.

⁶ Там же. С.27.

⁷ Там же. С. 32.

⁸ Старейшие мастера Малого театра. Автобиографии. М.: ВТО, 1949. С. 56.

⁹ Там же. С. 58.

¹⁰ Творческие беседы мастеров театра. Л.-М.: ВТО, 1938. С. 34.

¹¹ Старейшие мастера Малого театра. С. 57.

¹² Рыжов о Рыжовой. С. 265.

¹³ Там же. С. 266.

¹⁴ Там же. С. 266

¹⁵ ГМЦ Ф2.Оп.1. Д. 134.

¹⁶ Аркадий Смирнов. Издание Малого театра. М., 2012. С. 100.

¹⁷ *Дурылин С.* Рыжова В.Н. С. 37.

Н.С. ТУГАРИНА || Юбилей Московского Камерного театра

В 2014 году Московскому Камерному театру исполнилось 100 лет. Дважды этот театр обращался к пьесам Островского: «Гроза» была поставлена в 1924 году, «Без вины виноватые» – в 1944 году. Таким образом, эти постановки тоже юбилейные в 2014 году.

Основатель Камерного театра А.Я. Таиров, человек энергичный, влюбленный в театр, родился в 1885 году. Он начинал свою театральную деятельность, как и многие

в то время: играл в провинции, в пьесах Островского исполнял роли Незнамова, Паратова и многие другие, последней была роль Мизгиря, сыгранная в Петербурге в 1912 году. Таирову удалось познакомиться с различными театральными течениями. Интересуясь искусством театра Комиссаржевской, он поступил туда актером, познакомился с режиссурой В.Э. Мейерхольда, с которым сходилась в отрицании старого, но в «платформе построения нового» Таиров Мейерхольда не принимал вовсе. Он интересовался МХТ, не очень справедливо винил их в натурализме, считал, что не нужно показывать на сцене обычную повседневную жизнь.

На творческом пути Таирова был Передвижной театр П.П. Гайдебурова, вместе с театром он ездил по всей стране, изучая разного зрителя. Свободный театр К.А. Марджанова объединял разные жанры театрального искусства, со временем он распался на три студии, одной из них стал руководить А.Я. Таиров. Здесь он нашел единомышленников и основал Камерный театр. Название театра не означало замкнутости мира человека в пределах интимных переживаний, речь шла о небольшой аудитории своих зрителей, где не особо ждали театрального обывателя.

Таиров верил в великий смысл искусства как общественного и художественного явления. Он осознавал необходимость создания единого театрального организма, считал, что театральное творчество должно стать синтетическим, то есть нести в себе органическое слияние всех родов искусства. Он подчеркивал активную роль режиссуры, но при этом понимал, что театр – искусство коллективное.

Из Свободного театра в Камерный пришла Алиса Георгиевна Коонен, на многие годы она стала спутницей Таирова в жизни и творчестве. Эта встреча была важна для них обоих.

На сцене театра ставили пьесы Кальдерона, Бомарше, Гольдони, Шекспира, Калидасу, позднее – Б. Брехта, Ю. О'Нила, Б. Шоу и других драматургов. До постановки «Грозы» к русскому репертуару Таиров практически не обращался. Важно отметить, что в 1920-е годы требования

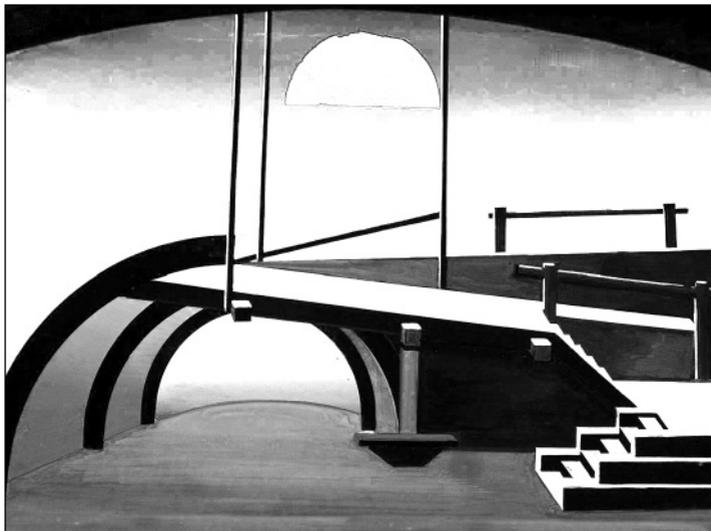
к искусству были очень высокими, но Камерный театр пользовался большой популярностью, был наравне с веком.

«Гроза» была поставлена в год десятилетия театра. Несомненно, на выбор пьесы оказал влияние призыв А.В. Луначарского «Назад, к Островскому», прозвучавший в связи со 100-летием со дня рождения драматурга. Имена Островского и Таирова рядом тогда никто не ставил, и в выборе пьесы угадывается доля вызова. Режиссерская экспликация «Грозы» представляет собой полемический диалог:

- Вы ставите «Грозу»?
- Да.
- В 1924 году?
- Вот именно.
- Но ведь это несовременно.
- Ошибаетесь, современно, и очень¹.

«Грозе» предшествовала постановка «Федры» Расина. Сказывалась любовь Таирова к трагедии, в ней он видел торжество человека, волю к жизни, даже если герой погибает. Позднее в своей книге «Страницы жизни» А. Кононен передавала слова А.Я. Таирова: «“Гроза” – это подлинная трагедия, приближающаяся к лучшим пьесам Софокла и Шекспира. Она отвечает всем законам высокой трагедии»². Таиров видел трагический пафос «Грозы» в столкновении двух исконных начал русской жизни – свободолюбия, вольницы и домостроя (быта, домостроевского уклада жизни). В нашем музее хранится эскиз декораций к спектаклю, выполненный К.К. Медунецким и талантливыми, совсем молодыми тогда художниками братьями В.А. и Г.А. Стенбергами³.

На эскизе – симультанная декорация, что предполагает фронтально установленные на сцене сразу все декорации, необходимые по ходу действия. Она представляла собой художественный символический образ эпохи. Асимметрия, излом лестницы, крен сценической площадки – все это давало ощущение нестабильности, ненадежности, внутренней катастрофы. Мы видим два уровня: внизу – темные сужающиеся своды – дом Кабановой, аверху – ширь окружающего пространства.



Эскиз декораций к Грозе

Таким образом, драматический конфликт пьесы, борьба исконных русских начал, нашел здесь отражение. Большое значение придавалось созданию «среды» спектакля, под этим понимались «образы действующих лиц и вещественные образы спектакля в их взаимодействии»⁴. Каждый предмет влиял на ход сценического повествования, развитие характеров, сюжета, темы.

Таиров стремился приблизить действие к восприятию современного ему зрителя и считал, что в спектакле должны звучать лишь «корневые основы» среды и эпохи: «Так работал я над “Грозой”, удалив из нее те бытовые элементы, которые отмерли для нашего восприятия настолько, что потеряли возможность воздействия, и оставив те, которые этой способности не потеряли»⁵.

На сцене была настоящая деревянная рубленая конструкция, актеры носили кованые сапоги, был слышен характерный звук шагов и ударов посоха Феклуши.

Костюмы Кабанихи и Дикого были решены в черном цвете⁶. Кабаниха (Наталья Любавина), большая и неподвижная, была центром этого темного мира. Она часто подолгу находилась на сцене, при ней всегда была свита – служанки, тоже одетые в черное. Остальным персонажам приходилось волей-неволей склонять голову, так как нижняя часть конструкции была невысокой, примерно в рост человека. Дикой (И. Аркадин) – «мал, толст, коротконог, фантастически легок и подвижен – подобен карлику или гному... Совершенно неожиданно возникает то тут, то там, крутится меж людьми, всех ругает и каждому грозит»⁷.

В costume Катерины присутствуют белый и красный цвета⁸. Катерина А. Коонен – природно-одаренная натура, решительная, свободолюбивая. Потаенную и пылкую страсть она соединяла с привычной покорностью, неудержимый порыв – с предельной скорбью. «Нечто от старинной русской живописи было в ее облике, в ее пластике, в строгих линиях платка – нечто от немного суровых, сдержанных, целомудренных женщин, таящих глубокие, как



Эскиз костюма Кабанихи



Эскиз костюма Катерины

родник, чувства»⁹, – таким предстал перед зрителями образ главной героини. Тихона играл очень талантливый актер Владимир Соколов. Он поднимался на сцену как бы из глубин русской литературы, продолжая тему маленького человека, соединяя комедийность с подлинной трагедийностью. Актер не скрывал ущербности своего героя, играл беспомощность прибитого матерью сына и свое отношение к нему, вызывая сочувствие и обнажая вину. Борис в исполнении актера В.Н. Ганшина был незаметным.

Важнейшей составляющей спектакля был ритм – в движении, спусках и подъемах, в строго организованной речи. Таиров находил речь героев Островского очень мелодичной, заметил, что у каждого из них ритм речи особый. Музыкальное оформление спектакля было подобно звучанию античного хора: постоянно негромко, как бы вдали, звучали народные песни – протяжные и веселые. Когда на сцене господствовал мрак, песни давали ощущение, что другая жизнь где-то все-таки есть.

Очень важным слагаемым спектакля был свет. Освещение давалось с задника, и внизу актеры в темных костюмах были похожи на мрачные тени. Наверху – широта простора, красота и свобода, здесь оживали краски, герои обретали объем. На горизонте могло быть голубое небо или зеленоватая водная гладь. Багровый закат давался в сценах свидания Катерины с Борисом как символ страсти и как трагическое предзнаменование. Моменты душевных потрясений героев тоже обозначались светом. Так, в сцене покаяния Катерины давался красный свет, все более интенсивный, и лицо ее бледнело на глазах зрителей.

Несмотря на серьезное и глубокое осмысление пьесы, коллектив театра результатом не был удовлетворен, поэтому после премьеры сразу началась работа над второй, а потом и над третьей редакцией спектакля. После кропотливой и сложной работы речь героев стала звучать более просто, из декорации убрали купол (он заслонял горизонт, мешал ощущению простора, а это было очень важно для идеи спектакля), отчасти изменились костюмы. С другими редакциями

«Грозы» больше была знакома зарубежная публика: театр выезжал на гастроли в страны Европы и Южной Америки.

Через двадцать лет А.Я. Таиров снова ставит пьесу А.Н. Островского. На совещании труппы режиссер тогда говорил, что Камерный театр за годы своей истории переживал различные периоды своего отношения к драматургу. «Мы начинали с бурного отрицания театра Островского ... как писателя “жанрового” и “бытового”. Вторым этапом стала работа над “Грозой”, когда театру показалось, что он может понять Островского-романтика». Создавая «Грозу», театр, по словам режиссера, вступил в единоборство с Островским: «не сдавались мы, но не сдавался и Островский». Приступая к репетициям пьесы «Без вины виноватые», Таиров приходит к пониманию того, что Островского «надо брать целиком»¹⁰.

Постановке предшествовало глубокое изучение пьесы, к этому были привлечены литературоведы, в их числе С.Н. Дурылин и В.А. Филиппов. В своем докладе Таиров отмечал тривиальный сюжет пьесы, восходящий к античным трагедиям и повторяющийся в мировой литературе множество раз, и в то же время считал, что пьеса наполнена живой жизнью. Поскольку критика была к пьесе неблагоприятна, режиссер встает на защиту драматурга. Пьесу называли мелодрамой, а Таиров отмечает ее богатый психологический контекст, глубину и многоцветность образов. Островского упрекали, что он повторяется (действительно, драматург касается здесь излюбленных тем: бесприданницы, талантов и поклонников, волков и овец, власти денег и других), но Таиров считает, что художник имеет право заново трактовать их, поскольку это ведет к новому качеству персонажей и всего произведения. Далее он отмечает, что в пьесе много внутреннего движения, отсюда – концентрированность мыслей и чувств.

На этом творческом этапе А.Н. Островский становится союзником Таирову. Особо его интересовали статьи драматурга о театре: «“Чтобы быть артистом – мало знать, помнить и воображать, – надобно уметь”», – нередко

цитировал Таиров, обращаясь к актерам. Он называл Островского своей «поздней любовью». Между ними обнаруживалось много общего: стремясь постичь природу актерского искусства, они оба интересовались физиологией человека, Островский в свое время трудами И.М. Сеченова, Таиров – И.П. Павлова.

Премьера спектакля «Без вины виноватые» состоялась в день 30-й годовщины театра и встретила всеобщее признание. Таиров рассматривал пьесу в культурном контексте. Анализируя текст ролей, он обнаруживал преемственность характеров русской литературы, проводил параллели между словами Кручининой и Чацкого, Кручининой и Татьяны Лариной: «Я тогда моложе, я лучше, кажется, была» и «Вы не даете никакой цены свежему, молодому чувству простой любящей девушки».



Сцена из «Без вины виноватые»

На фотографии сцены I акта (комната Отрадиной) на стене отчетливо виден большой портрет А.С. Пушкина работы О. Кипренского¹¹. Шмага поет романс «И скучно, и грустно» на стихи М.Ю. Лермонтова. Таиров считает, что

Кручинина – одаренная натура, рожденная актрисой, талант в ней виден, когда она еще была Отрадиной.

Эскизы костюмов и декораций были выполнены замечательным художником В.Ф. Рындиным. Спектаклю была свойственна музыкальность речи. К языку Островского Таиров применял закон подтекста, этот вопрос он обсуждал с актрисой Малого театра Е.Н. Музиль, дочерью актера Малого театра и друга Островского Н.И. Музиля. Алису Коонен смущала «разговорность» роли, потому она тоже обращалась к сестрам – Е.Н. Музиль и В.Н. Рыжовой, которые посоветовали произносить текст «без запятых», ведь основной смысл высказывания содержится в последней фразе.

Одно из основных средств выразительности этого и других спектаклей Таирова – жест: «Кручинина прерывала свидание с Муровым и коротким движением руки останавливала его попытку идти вслед за ней. А в руке была книжечка, очевидно, роль или пьеса, которую Кручинина только что репетировала. Взлетала вверх рука актрисы, и ее взмах, взмах маленькой книжечкой, вдруг воздвигал преграду между Кручининой и Муровым. Обнаруживалась пропасть, лежащая между артисткой и “большим” баринном; противопоставлялась высота духа женщины и мизерность страсти ее “поклонника”. И он отступал»¹².



Эскиз костюма Кручининой

В спектаклях Камерного театра музыка приобретала огромное значение. Если в «Грозе» звучание русских народных песен создавало своеобразный фон. Так, потрясение, которое испытывает Незнамов, сомневающийся в благородстве Кручининой, передавалось с помощью большого оркестрового эпизода.

О виртуозном владении мизансценой говорит финальная сцена спектакля: «Во время последнего монолога Незнамова в “Без вины виноватых” Кручинина стояла на террасе, как на пьедестале, освещенная яркими огнями, одетая в сверкающее атласное платье, отливающее серебром. А Незнамов метался где-то внизу, далеко от нее.

Суровое противопоставление, конфликт, доведенный до апогея: резко выделенная всей композицией сценического пространства, она, мать, стояла перед судом своего сына ... Узнав сына, она бросалась к нему по ступенькам террасы, и вот ноги подкашивались: не совсем еще приблизившись к Незнамову, она нечаянно падала перед ним на колени. ... А в финале она шла с Незнамовым вдвоем, покидая праздник, и никто не делал ни одного движения им вслед»¹³.

Постановки пьес А.Н. Островского на сцене Камерного театра свидетельствуют о напряженной творческой работе их создателей, о непрерывном поиске. Отрадно то, что отношение Таирова к А.Н. Островскому со временем менялось – от полного отрицания к целостному восприятию его творчества.

Московский Камерный театр – яркая страница в театральной жизни. Важно отметить, что театр оказал большое влияние не только на российское, но и мировое театральное искусство.

Примечания

¹ Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 295.

² Коонен А. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. С. 295.

³ ЩКП – 7135

⁴ Головащенко Ю.А. О художественных взглядах Таирова / Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., ВТО, 1970. С. 54.

⁵ Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., ВТО, 1970. С. 242.

⁶ ЩКП – 7433; ЩКП – 12853.

⁷ Сбоева С.Г. «Гроза»: три версии Московского Камерного театра // А.Н. Островский. Новые исследования. Сборник

статей и сообщений / Под ред. Даниловой Л.С., Москвиной Т.В. СПб., 1998. С. 127.

⁸ ЩКП – 8449.

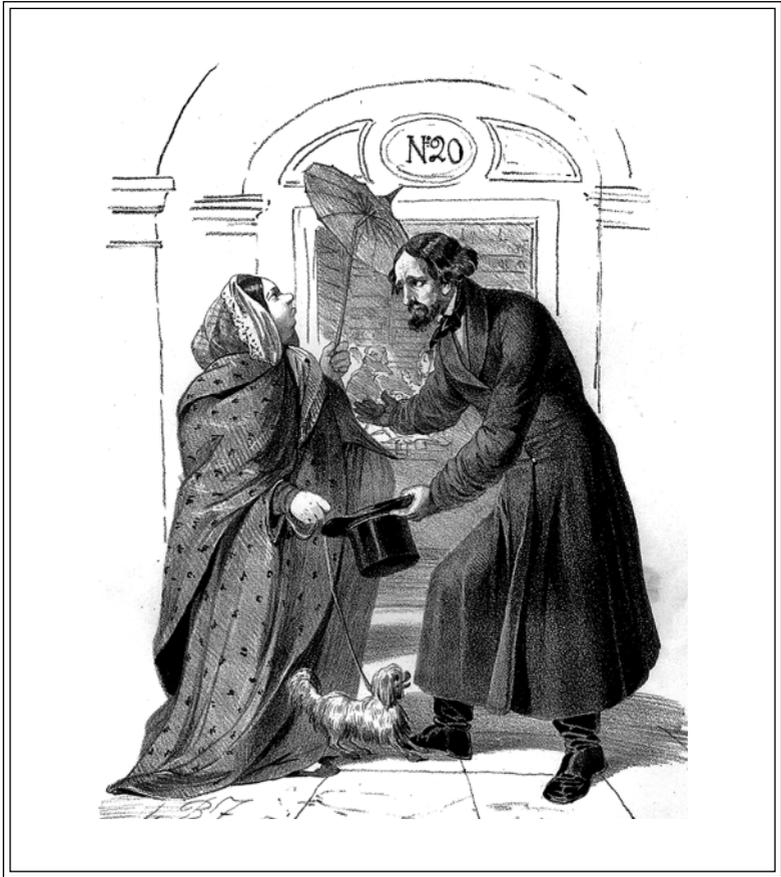
⁹ *Головащенко Ю.А.* Многообразие реализма. Л., Искусство, 1973. С. 201.

¹⁰ *Таиров А.Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Комментарии. М., ВТО, 1970. С. 561.

¹¹ ЩКП – 12435.

¹² *Головащенко Ю.А.* О художественных взглядах Таирова. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 62.

¹³ Там же. С. 61.



**А.Н. ОСТРОВСКИЙ:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ**



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

Александр Островский

Л.А. ЧЕРНОВА

**История дома
А.Н. Островского
в Щелькове: документально-
изобразительные источники**

Несмотря на изученность истории строительства дома драматурга, вопрос о соответствии его современного внешнего вида историческому облику остается актуальным. Документально-изобразительные материалы из фондов Музея-заповедника «Щельково», а также частично других музеев позволяют проследить историю дома на протяжении полутора веков.

Наиболее полное представление о внешнем облике дома в то время, когда в нем жил А.Н. Островский, позволяют сделать воспоминания современника драматурга, частого гостя Щелькова, провинциального актера К.В. Загорского: «Господский дом, в котором жил Александр Николаевич, находится на горе. Он деревянный, окрашен серой краской, с четырьмя колоннами, двумя крыльцами с лицевой стороны, задний фасад обращен в сад, с террасой, перед которой разбит цветник»¹.

Самое раннее изображение дома с северного фасада, дошедшее до нас, относится к 1889 году². Это фотография артиста и режиссера Малого театра А.М. Кондратьева, сделанная им во время поездки в Щельково вместе с актером Н.И. Музилом на третью годовщину смерти писателя. В фондах музея имеется еще одно изображение северного фасада, аннотированное как «Дом А.Н. Островского при жизни драматурга. Фотография с рисунка А.П. Ленского»³. Пока не удалось найти сведений о том, что актер и режиссер Малого театра А.П. Ленский был гостем А.Н. Островского. Сопоставление же фотографии Кондратьева и фотографии с рисунка Ленского приводит к выводу, что рисунок Ленского был сделан не с натуры,

а с фотографии А.М. Кондратьева, просто художник в ходе работы допустил некоторые отступления. Подтверждение этому мы находим в журнале «Артист» за 1892 год, где рисунок Ленского аннотирован как рисунок с фотографии Кондратьева⁴. По сути, мы имеем дело с одним и тем же изображением дома 1889 года.

Самое раннее изображение дома с южного фасада относится лишь к концу XIX века⁵. Терраса в форме трапеции, с двумя лестницами по бокам и легкой тесовой крышей, по мнению специалистов, имеет более позднее, чем сам дом, происхождение. В результате исследований, проведенных Костромской специальной научно-реставрационной мастерской, было выявлено, что первоначальная архитектура дома искажена позднейшей перестройкой. Архитектор Л.С. Васильев отметил, что для наблюдателя, находящегося внизу, терраса закрывает не менее половины главного фасада, а навес над террасой «окончательно губит фасад, затемняет южную дверь и превращает гостиную в совершенно темное помещение»⁶. Над дверью балкона было обнаружено полуциркульное окно, впоследствии заложенное. Учитывая этот факт и опираясь на аналогию, можно предположить, что первоначально вместо террасы был неширокий балкон с колоннами по сторонам, от которого спускалась вниз одна широкая лестница. Л.С. Васильев, исходя из классических форм карнизов, высказал мнение, что эта перестройка могла быть сделана отцом драматурга Н.Ф. Островским.

Воспоминания современников драматурга, к сожалению, не вносят ясности в этот вопрос. К.В. Загорский, гостивший в Щелькове, по меньшей мере, 4 раза – в 1868, 1873 и дважды в 1874 году, в своих воспоминаниях упоминает террасу. Другой гость Н.А. Дубровский, приехавший в усадьбу в это же время (в 1870 и 1871 годах), говорит о балконе: «Вид с балкона на реку и даль чрезвычайно живописен»⁷. Очевидно, что слова «терраса» и «балкон» были ими употреблены в одном и том же значении.

А.Н. Островский был хозяином Щельковского имения на протяжении восемнадцати лет своей жизни. Несомненно,

за это время неоднократно поновлялись экстерьер и интерьеры дома. Сразу после официального ввода во владение имением в 1873 году проводятся в значительном объеме отделочные работы по дому. Так, в счете по имению Щельково за этот год значится: «Гвоздей обойных – 12 фунтов. Куплено извески – 8 пуд. 15 ф. Куплено лебастру – 15 пудовъ»⁸. Вдова драматурга, М.В. Островская, владевшая усадьбой в течение 20 лет, следила за состоянием дома и усадебных построек, проводила поддерживающие ремонты. Из хранящихся в рукописном отделе музея отчетов о расходах и приходах денежных сумм семьи Островских по имению Щельково за 1887–1894 годы⁹, видно, что капитальный ремонт зданий и внутренняя отделка дома проводились ежегодно. На капитальный ремонт зданий тратилось от 100 до 800 руб. в год, на внутреннюю отделку – до 100 руб. Последний владелец усадьбы сын драматурга, Сергей Александрович, также проявлял заботу о доме. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в фондах музея счета за плотничные и малярные работы, а также переписка С.А. Островского с управляющим Н.Н. Любимовым. В письме от 25 апреля 1909 года управляющий сообщает: «Относительно дома спешу описать, что крыша вся стала ржаветь, ее необходимо красить, а также не мешало бы покрасить и крыльца, потому что на них краски мало и стали они чрез это вбирать много воды в себя и чрез что стали быть гнилыми»¹⁰.

Владельцы усадьбы внесли ряд изменений во внешний облик дома. Еще при жизни М.В. Островской подверглись переделке фасады: фронтоны крылец были украшены полуциркульными арками и резьбой, над северной террасой сооружен навес. Новый облик дома запечатлен на фотографиях 1898 года¹¹. Очевидно, тогда же была изменена и конфигурация оконных переплетов: на фотографии 1889 года рамы с шестистекольным (в антресольном этаже) и восьмистекольным (на 1-м этаже) переплетом. На фотографиях 1898 года переплеты уже такие, как в настоящее время, с цельной фрамугой сверху и узкими горизонтальными

ячейками внизу. Следует отметить, что тип переплета с цельной фрамугой во второй половине XIX века также уже был в употреблении, но по сравнению с вышеназванным он более поздний. Поэтому, опираясь на самое раннее изображение дома от 1889 года и учитывая тот факт, что в провинции перемены происходили со значительным опозданием, есть основание поставить вопрос о восстановлении оконных переплетов согласно этому изображению. Л.С. Васильев называет точную дату переделки фасадов – 1892 год¹². К сожалению, осталось невыясненным, на какие документы он опирался. Судя по отчетам за 1887–1892 годов, в 1892 году на капитальный ремонт зданий было израсходовано примерно столько же средств, что и в предыдущие годы, то есть нет никаких указаний на больший, чем обычно, объем строительных работ.

При жизни драматурга дом имел окраску серого цвета. Доказательством этому выше процитированное описание актера Загорского, а также воспоминания дочери актера Ф.А. Бурдина, Татьяны Федоровны Склифосовской («скромный серенький дом»)¹³. Сестра драматурга, Надежда Николаевна Островская, создавала многие свои произведения на щелыковском материале, добросовестно следуя при этом фактам. В автобиографической во многом повести «Жизнь прожить – не поле перейти» она описывает усадебный дом следующим образом: «Серый дом с четырьмя белыми колоннами и красной крышей»¹⁴.

В начале XX века, по воспоминаниям старожил, фасады были окрашены уже красновато-бурой краской. В фондах музея хранится небольшой обрывок рисунка дома, выполненный карандашом кирпичного цвета и датированный 11 июня 1869 года¹⁵. Рисунок является проектом по переделке фронтонов и балюстрады террасы, и архитектора в это время мог не интересовать цвет дома. Но, возможно, что мы имеем обрывок проекта не только фронтонов и балюстрады, но и новой окраски здания. С 1868 года – фактически, а с 1873 года – официально Островский и его брат Михаил Николаевич сделали владельцами имения, выкупив

его у своей мачехи Эмилии Андреевны Островской. В эти годы они могли задумать переделку и перекраску дома, но по каким-то причинам не осуществили свой замысел.

Точное время перекраски здания не известно. Скорее всего, она была осуществлена уже после смерти А.Н. Островского, во время ремонтных работ, произведенных его наследниками. Во всяком случае, других свидетельств современников, кроме тех, где говорится, что дом был серого цвета, мы не имеем. Красно-бурую окраску дом сохранял на протяжении более полувека, в этом виде его запечатлели в своих работах художники П.П. Пашков¹⁶ (1931), А.П. Андреанов¹⁷ (1934), В.С. Максимов¹⁸ (1936).

Размещение в усадьбе после национализации 1918 года новых хозяев – Ивашевского волостного Совета и сиротского приюта, увы, не способствовало сохранности здания. Дом ветшал, в одной из комнат, людской, была сооружена печь с плитой. В 1923 году в связи с предстоящим 100-летним юбилеем драматурга начался ремонт дома. Н.Н. Любимов в письме Сергею Александровичу Островскому, датированном 13 апреля 1923 года, сетует на качество и медлительность работ: «Восстановители работают весьма несправедливо и к своим обязанностям относятся весьма халатно»¹⁹.

После вынесения постановления о передаче Щелькова в распоряжение Наркомпроса и создании музея в Щельково командирована внучка драматурга М.М. Шателен. Она застаёт там удручающую картину: «Дом А.Н. Островского – в полном запустении. Требуется пересмотр крыши и ее окраска; требуется полное восстановление крылец и балконов, вставка окон и исправление оконных рам, поправка штукатурки и переклейка обоев, проверка и очистка дымоходов и печей. Весь дом требует основательной чистки и полной тщательной дезинфекции»²⁰. Фотография 1922 года, изображающая дом с северного фасада, наглядно иллюстрирует это описание²¹. Марией Михайловной Шателен была составлена подробная смета на ремонт, включавшая, в том числе, слом печей в доме, поставленных во время пребывания приюта прямо на пол, без фундамента,

являвшихся пожароопасными. Но нужной суммы изыскать не удалось, и лишь изредка выделялись небольшие средства на предотвращение дальнейшего разрушения усадьбы. К концу 1920-х годов дом снова обветшал, на фотографии южного фасада 1929 года заметны сгнившая кровля террасы и утрата верхних фрагментов наличников²².

В 1930 году, вскоре после передачи Щелыкова Малому театру, дом ремонтируется и, по неизвестным нам соображениям, южный фасад теряет тот облик, который он имел при жизни драматурга: вместо террасы с двумя лестницами и навесом появляется узкий балкон без навеса, с одной широкой лестницей. Возможно, дому решили вернуть первоначальную архитектуру времен первых владельцев Кутузовых. Таким дом выглядит на фотографии, выполненной одним из организаторов музея в Щелыкове В.А. Маслихом (1931)²³, а также в зарисовке П.П. Пашкова (1931)²⁴ и живописной работе В.С. Максимова (1936)²⁵.

К юбилейным датам в 1936 и 1948 годах вновь осуществлялись ремонтные работы, целью которых являлось лишь сохранение дома (ремонт фундамента, печей, замена нижних сгнивших венцов и колонн, окраска дома). Первая реставрация, опирающаяся на научные изыскания, осуществилась в 1955 году. По фотографии, переданной М.М. Шателен, южному фасаду дома придали тот вид, какой он имел в конце XIX века: терраса вновь обрела форму трапеции с двумя лесенками по сторонам. Этот этап строительной истории дома зафиксирован на фотографии 1959 года (автор – Б.А. Онусайтис)²⁶. Однако навес над террасой восстановлен не был. В 1965–1967 годах дом драматурга был отреставрирован силами костромских реставраторов. Автор проекта – Л.С. Васильев. В результате исследований удалось воссоздать искаженные поздними перестройками формы наличников и крылец, над южной террасой был сооружен навес²⁷. Основанием для изменения облика северного фасада послужил выше упомянутый самый ранний фотоснимок дома 1889 года. Был также восстановлен первоначальный серый цвет окраски дома²⁸. Красно-бурая

окраска дома настолько закрепились в памяти местных жителей, отдыхающих в Щелыкове актеров, посетителей музея, что к последующей перекраске дома в серый цвет некоторые из них отнеслись негативно.

Последняя крупная реставрация дома была проведена в 1998–1999 годах под наблюдением Центральных научно-реставрационных мастерских Министерства культуры. Основной ее задачей было сохранение дома. Были выполнены работы по частичной замене венцов сруба, вычинке фундамента, стропильной системы, полной замене кровли и обшивки дома. На основании исследований и с учетом типологии были внесены изменения во внешний облик дома: появились наличники на окнах антресольного этажа, был подкорректирован навес над террасой, кровлю окрасили в красно-коричневый цвет. Также удалось уточнить окраску дома благодаря обнаруженным в арке фронтона фрагментам ранней обшивки.

В воссоздании исторического облика немаловажную роль играют детали. В письме Бурдину от 20 июня 1878 года драматург упоминает маркизы: «лютая гроза сорвала и поковеркала у нас маркизы»²⁹. Маркизами называли навесные тенты для защиты от солнца, ветра и дождя, размещаемые над окнами или террасой. В XIX веке их затягивали тканью. А.И. Ревякин, автор книги «А.Н. Островский в Щелыкове», цитируя строки письма, делает вывод о наличии наружных навесов над южными окнами. В отчете за 1890 год упоминается приобретение «парусины для обивки террас»³⁰. Это позволяет утверждать, что навесы над обеими террасами были тканевые, и они также могли называться маркизами, что не исключает наличие их и над окнами. На фотографии южного фасада конца XIX века на одном из окон видны жалюзи. Жалюзи были в употреблении уже в начале XIX века и представляли «собой наружные створки или шторы, составленные из ... тонких дощечек, не примыкающих друг к другу и пропускающих слегка дневной свет»³¹. Внучка драматурга, М.М. Шателен, вспоминала о соломенных жалюзи на окнах столовой, приказчик Н.Н. Любимов говорил о жалюзи «из мелких

деревянных палочек»³². Учитывая необходимость защиты экспонатов дома от южного солнца и невозможность защитить их способами, принятыми в немемориальной экспозиции (шторки на акварелях, современные жалюзи на окнах и т.п.), воссоздание маркиз либо жалюзи представляется целесообразным и исторически обоснованным.

Внимательное изучение документальных и изобразительных источников, систематизация и анализ опубликованных ранее материалов позволяют внести некоторые дополнения и уточнения в исторический облик дома драматурга, а также поставить вопросы, решение которых требует дальнейших библиографических и архивных изысканий.

Примечания

¹ А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 366.

² Литературное наследство: А.Н. Островский. Новые материалы и исследования / Под ред. В.Г. Базанова и др. Т.88. Кн. 2. М.: Наука, 1974. С. 479.

³ ГМЦ. ЩКП-8506.

⁴ Артист: театральный, музыкальный и художественный журнал. М.: Типо-лит. Высочайше утвержд. Т-ва И.Н. Кушнерев и К^о., 1892. № 19. Январь. С. 15.

⁵ ГМЦ. ЩКП-8504.

⁶ *Васильев Л.С.* Пояснительная записка к проектным предложениям по реставрации Дома А.Н. Островского в Щелыкове. Кострома, 1965.

⁷ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 349.

⁸ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 200. № 164165.

⁹ ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 37-46.

¹⁰ ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 127. Л. 7.

¹¹ ГМЦ. ЩКП-8600, ЩКП-8601.

¹² *Васильев Л.С.* Музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково» // Памятники Отечества. М.: Современник, 1972. С. 232.

¹³ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 326.

¹⁴ Цит. по: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелыкове / Ред. Н.С. Гродская. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: ВТО, 1978. С. 269.

¹⁵ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 304.

¹⁶ ГМЩ. ЩКП-2817.

¹⁷ ГМЩ. ЩКП-7566.

¹⁸ ГМЩ. ЩКП-7582.

¹⁹ Цит. по: Литературное наследство: А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. С. 478.

²⁰ *Шателен М.М.* О состоянии усадьбы Щельково. ГЦТМ. Ф. 200. № 3553.

²¹ ГМЩ. ЩКП-7505.

²² ГМЩ. ЩКП-19765.

²³ ГМЩ. ЩКП-8533.

²⁴ ГМЩ. ЩКП-2838.

²⁵ ГМЩ. ЩКП-2871.

²⁶ ГМЩ. ЩКП-12942.

²⁷ См. ГМЩ. ЩКП-7664. *Максимов В.С.* Усадьба. Старый дом после реставрации. 1972.

²⁸ См. ГМЩ. ЩКП-18351. *Соколов М.Н.* Усадьба. Дом А.Н. Островского. 1977.

²⁹ Цит. по: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. С. 38.

³⁰ ГМЩ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 42. Л. 5.

³¹ *Соколова Т.М., Орлова К.А.* Глазами современников (Русский жилой интерьер первой трети XIX в.). Л: Художник РСФСР, 1982. С. 110.

³² *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. С. 39, 273.

Е.В. ЦВЕТКОВА

«У нас действительно
рай...» (цветочно-декоративное
оформление усадьбы «Щельково»)

«У нас действительно рай», – писал А.Н. Островский о своей усадьбе близкому другу Н.А. Дубровскому в мае 1872 года¹. Ценитель русской природы, А.Н. Островский самозабвенно любил свое «милое Щельково». Все здесь казалось ему идеально прекрасным.

Мир усадьбы зачастую понимается как мир идеальный, лишенный противоречий, являя собой обетованное вместилище счастья, покоя и тишины. Обустроивая семейное гнездо, сажая сад, закладывая парк, владельцы пытались создать маленький рай, где хотелось забыть суету и повседневность, от души насладиться красотой природы и чудесами садового искусства.

Мечта о рае земном живет в каждом из нас и каждый понимает его по-своему, но прообразом рая земного является сад Эдемский: «И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке, и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи»². Действительно, сама природа – это идеальный сад Бога, и что как не сад более всего соответствует образу рая? Академик Д.С. Лихачев писал: «Сад – аналог Библии, ибо и сама Вселенная – это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада – рай, Эдем»³.

Традиция окружать жилище садами идет на Руси из глубины веков. Сады при монастырях изначально были наделены глубоким символическим смыслом. Сочетание красоты и пользы, упомянутое еще в Библии, стало традицией в монастырских садах, а затем одним из основных принципов создания русских садов, в том числе и усадебных. Садово-парковые ансамбли устраивали так, чтобы все в них воздействовало на человеческие чувства: высаживали плодово-ягодные и цветочные растения для удовлетворения вкусовых и зрительных ощущений; приветствовалось пение птиц, шум фонтанов, водопадов и ручейков, садовые концерты на лоне природы – дабы усладить слух; душистые травы, ароматные цветы, цветущие деревья и кустарники высаживали, чтобы пробудить обоняние; учитывались перемены погоды и сезонные изменения, а также эффект, производимый садом в течение разного времени суток, стремясь наполнить сад ощущениями. Именно таким

«обильным» во всех отношениях, наполненным глубоким смыслом представляли себе райский сад наши предки.

Следуя общеевропейским тенденциям, русское садово-парковое искусство во второй половине XVIII – начале XIX века достигло высокого уровня не только в области практической, но и в теоретических изысканиях; оно обрело свои, только ему присущие черты, которые проявились в тех образцах, которые мы называем «русскими садами»: сочетание утилитарных и эстетических функций (причем, понятия эти чаще всего были равнозначны); сочетание элементов регулярного и пейзажного стилей; вписанность сада в природное окружение; максимальное использование имеющихся природных особенностей местности; учет национальных особенностей и колорита; использование преимущественно местных пород растительности; применение в цветниках душистых и аптекарских трав. Руководствуясь этими правилами, владельцы усадеб, как огромных роскошных, так и небольших провинциальных, воплощали свои идеальные представления в организации садово-парковой культуры.

Композиции, размеры садов могли существенно различаться, но составные элементы были те же: парк для прогулок с аллеями и беседками, пруд, горка «Парнас» или «Сион», фруктовый сад, огород, оранжереи, цветники. И вся эта «садоводческая азбука» подчинялась основным принципам формирования русского сада. При общности основных элементов каждый садово-парковый ансамбль отличался неповторимым своеобразием. Конкретные условия (рельеф, местная флора, воля помещика, талант строителя) накладывали свой неповторимый отпечаток. Усадьба отражала личные качества владельца: его вкусы, предпочтения, мир его души, чувств, переживаний, представлений о жизни. В садах любое растение, водоем, каждая особенность ландшафта и деталь играли в общей гармонии свою роль. Стволы березы напоминали белые колонны, липы в аллеях во время цветения своим благоуханием – райский эфир. Акацию сажали как символ бессмертия души. Для дуба, воспринимавшегося как сила, вечность и добродетель,

устраи́вали специальные поляны. Плющ как знак бессмертия обвивал деревья в парке. Камыши у воды символизировали уединение. Даже трава виделась смертной плотью, увядающей и воскресающей.

Все садово-парковые ансамбли России складывались в результате длительного и поэтапного пути формирования. Одни и те же сады в разные периоды неоднократно меняли свой облик. Но в большинстве усадеб развитие сада, парка происходило в два-три этапа с изменением состава, площади и/или структуры. Обычно это было связано со сменой хозяина либо с изменением его предпочтений.

Несмотря на типологическое родство с другими, усадьба «Щелыково» – явление уникальное. За время своего существования усадьба сменила несколько владельцев, и каждый из них старался создать свой рай, вкладывая в имение частицу души.

Основы планировочной структуры щелыковской усадьбы были сформированы в середине XVIII века, когда этими землями владели представители костромской ветви рода Кутузовых. Как и в большинстве других, в Щелыкове для создания комплекса усадьбы и садово-паркового ансамбля было выбрано наиболее живописное место со смешанным рельефом у реки. Господские дома со службами и хозяйственными постройками располагались на возвышенной части, откуда открывалась широкая панорама живописных ландшафтов долины и правого берега реки Куекши, а территория по склонам использована под парк. В построении усадебных парков обычно использовали «трехслойность пространства»⁴. Территория перед домом оформлялось партером в регулярном стиле, ядро усадьбы обрамлял пейзажный парк, который постепенно сливался с окружающими далями. Эти принципы положены в основу щелыковского садово-паркового ансамбля. У большого барского дома был парк, в его составе числились фруктовый сад в регулярном стиле, оранжерея с экзотическими растениями, декоративные павильоны, гроты, беседки и прочие затеи.

В конце XVIII века, в период своего расцвета, Щельково – одно из богатейших имений губернии. В это время центр усадьбы перемещается к востоку. Имеющийся садово-парковый ансамбль видоизменяется: к уже благоустроенной площади присоединяется и обустраивается новый участок территории вокруг деревянного господского дома. Обследования специалистов показали, что по южному склону формируется регулярная часть. Появляется лестница, ведущая в Нижний парк, и представляющая собой ось симметрии. Вдоль дорожек высаживаются ряды и аллеи из лип, 170–180-летние экземпляры которых еще сохранились на момент обследования в 1972 году. Далее эта часть парка переходит в ландшафтную. Луга, поля, изгиб русла реки, куртины деревьев, окружая и дополняя ухоженную регулярную часть парка, подчеркивают ее стройность и строгость. Фруктовый сад остался на прежнем месте. А цветы в садах XVIII века еще не играли главенствующей роли.

Первая половина XIX века – период угасания садово-паркового ансамбля щельковской усадьбы, когда территория без должного ухода стала зарастать молодым лесом. Более точными сведениями о парке на этот период мы не располагаем.

В середине XIX века владельцем Щелькова стал Николай Федорович Островский. Его стараниями за короткий срок (1848–1853 годы) усадьба была приведена в порядок. Отец драматурга энергично взялся не только за увеличение доходности имения, но и за его благоустройство: с южной стороны дома пристроена трапециевидная терраса, раскрывающая интерьер гостиной в пространство сада и живописных окрестностей, по краю откоса высажены декоративные душистые кустарники: сирень, акация. В воспоминаниях М.М. Шателен упоминаются цветники, но без указания каких-либо наименований растений.

Древесные посадки дополняются рядами и аллеями. При Н.Ф. Островском территория Красного двора с трех сторон была оформлена рядовыми посадками берез. Таким образом, подъезд и дом со стороны северного фасада изолировались

от хозяйственных построек. Согласно ведомости инвентаризации деревьев посадка этих берез датируется 1840–1850-ми годами⁵. На сегодняшний день здесь сохранилось 7 берез, их примерный возраст 160–180 лет. С южной стороны дома на склоне высаживаются липы, а по границе нижней террасы производится двухрядная посадка берез. Первая аллея шла к реке, а вторая – вдоль подножия склона – к калитке на лугу. К сожалению, в настоящее время сохранилась лишь одна из первоначально высаженных здесь берез. Высаживается березовая аллея по гребню склона к востоку от дома. Ее посадка датируется 1850–1882 годами⁶. Современный возраст наиболее старых деревьев составляет примерно 130–160 лет. Вероятно, в 1840-х годах эта аллея подводила либо к беседке, либо просто к поляне, открывая широкую панораму окрестностей. (Подобная аллея, видимо, существовала и ранее, при Кутузовых, так как ниже ее южного ряда при обследовании обнаружена дорожка с покрытием из битого кирпича). На краю обрыва были высажены березы – «два куста» по 3 дерева от одного основания, расположенные на расстоянии 2,5 метров друг от друга. Позднее здесь стояла «любимая» скамейка А.Н. Островского. Березы-исполины ранее были одним из лучших украшений парка: их мощные кроны образовывали красивый зеленый шатер. Из воспоминаний современников известно, что это место драматург очень любил и часто приходил сюда отдыхать. Со скамьи открывалась замечательная панорама заливного луга, реки, мельницы и окрестных лесов, видна была и подъездная дорога. К сожалению, березы не сохранились.

Как человек практичный, Н.Ф. Островский оставил фруктовый сад на прежнем месте. В сохранившихся еще от Кутузовых оранжереях при отце драматурга «росли абрикосы и даже персики»⁷. Возможно, в оранжереях выращивали и экзотические цветочные культуры, так как цветоводство было уже частью культуры того времени.

В середине XIX века Щельково – это усадьба с типичными составляющими: господский дом в окружении цветников в регулярном стиле «раскрыт» в сторону реки,

фруктовые деревья, душистые кустарники и аллеи, окружающие ядро усадьбы, тенистые уголки пейзажного парка, далее вид наподобие живописного полотна. Все это вполне соответствует представлениям о земном рае, который владелец создавал в Щелькове. Увидев усадьбу впервые, А.Н. Островский до глубины души был поражен красотой этих мест, он пишет в дневнике: «Места удивительные. ... Настоящее Щельково настолько лучше воображаемого, насколько природа лучше мечты»⁸, «каждый пригорочек, каждая сосна, каждый изгиб речки – очаровательны»⁹, «я не знаю меры той радости, друзья мои, какую почувствовал бы я, если бы увидел вас в этих обетованных местах»¹⁰.

Представленное оформление усадебной территории сохранилось до 1880-х годов, когда владельцами Щелькова были братья Островские. В этот непростой период после реформы 1861 года в усадьбах ценилось скорее не великолепие, а уют господского дома и поэтичность его природного окружения. Всем элементам провинциальной усадьбы были присущи целесообразность и простота устройства. Несмотря на это, владельцы по-прежнему старались сохранить прекрасный мир – свой райский уголок. По традиции, в Щелькове вблизи дома размещали все, доставляющее приятность глазам и обонянию: цветники, душистые растения, немного поодаль фруктовый сад радовал своими плодами, далее раскинулся пейзажный парк. В целом усадьба производила впечатление замкнутого маленького рая, гармонично вписанного в окружающий мир.

При А.Н. Островском сохраняется зеленое убранство усадьбы. Центральная часть вблизи господского дома подерживается на должном уровне: здесь растут кусты сирени, акации, жимолости, чубушника, много было черемухи, которую в период цветения Островский очень любил и называл «русский флердоранж»¹¹. Обновляются посадки в пихтовом круге. Вблизи флигеля с мезонином к востоку от дома была высажена группа из пяти деревьев липы мелколистной. Возраст этих деревьев «свидетельствует о посадках, произведенных при жизни А.Н. Островского»¹². На сегодняшний день из них сохранились три липы возрастом более 130 лет.

В формирование усадебного парка драматург внес свою лепту. Подсаживаются деревья в уже существующие аллеи, производятся рядовые и аллеиные посадки в Нижнем парке, предпочтение было отдано районированным породам: липе, березе, ели. В усадебной культуре чрезвычайно популярны аллеи. Контраст тенистого свода с ярко освещенными далями создавал ощущение камерности собственного парка и усадьбы. Выпускались даже специальные руководства, где учили ассоциациям эффектов и настроений. Например, Арнольд Регель рекомендовал закладывать аллеи так, чтобы вечерний свет окрашивал листву деревьев на просвет¹³. Вот и в щельковской усадьбе аллеи: липовая – на южном склоне, березовая – к Гостевому дому, ряды деревьев – в Нижнем парке, большая березовая и еловая аллеи выполнены с ориентацией восток-запад.

Территория парка, где при Кутузовых когда-то был большой дом и фруктовый сад, гроты и павильоны, во второй половине XIX века уже заросла. При А.Н. Островском эта часть усадьбы преобразуется, получая второе рождение – здесь на основе естественного леса устраивается парк «Овражки»: появляется сеть прогулочных дорожек, строятся беседки, в наиболее красивых местах устанавливаются скамейки, дерновые диваны, прорубаются просеки для раскрытия живописных пейзажей.

С западной стороны усадебного дома при Островском закладывается небольшой фруктовый сад: южной части на склоне оврага – плодовые деревья, в северной – ягодники. Выращивали яблони, сливы, вишни. Какие именно сорта плодовых деревьев и кустарников росли в щельковской усадьбе? Каков был план размещения в саду фруктовых пород? На сегодняшний день выяснить это не удалось. Для посадки деревьев в саду были сформированы небольшие террасы, ориентированные с запада на восток. Такой метод широко применялся в усадебных садах России в XIX веке¹⁴. Выращивание плодовых деревьев на глинистой почве, особенно косточковых, в открытом грунте в условиях Костромской области требовало больших затрат и специальных

районированных сортов. Вероятно, эти условия не соблюдались, потому заложенный драматургом фруктовый сад вымерз в одну из холодных зим и более не восстанавливался.

Среди ягодников в изобилии росли различные сорта малины, крыжовника (крупного – для варенья, мелкого – для еды), смородины черной, красной и белой, были грядки с клубникой «разных сортов, размеров, цвета, запахов и вкуса»¹⁵. Друзья, знакомые, родственники, гостившие в Щелькове, уезжая, были исполнены искренней благодарности за широкое хлебосольство Островских и не оставались без гостинцев. Н.А. Дубровский, например, в своем письме драматургу заранее делал заказ Марии Васильевне: «Скажи, чтобы она непременно приготовила мне банку варенья, конечно, не в ее мизинец, а побольше, да еще банку рыжиков»¹⁶. В хозяйстве почти каждой усадьбы, тем более провинциальной, выращивание овощей, корнеплодов, фруктов во второй половине XIX века было предметом особого внимания и заботы владельцев, а часто – необходимостью. Островский утверждал в своих письмах: «Без огорода для меня деревня ничего не стоит»¹⁷. В Щелькове огород занимал территорию к северо-западу от дома, между скотным двором и оврагом. В центре была небольшая теплица, оставшаяся еще от Н.Ф. Островского, к югу от нее – ряд парников и специально унавоженный участок, где росла любимая драматургом спаржа. Территорию к северу от теплицы занимали гряды с овощами. Внучка драматурга вспоминала, что в теплице выращивали самые разные овощи: ранние огурцы и томаты, различные сорта редиса и салатов. В парниках вызревали арбузы и дыни, чем Островский очень гордился.

Садовник Феофан Сметанин, многие годы работавший в усадьбе, был большим мастером огородного хозяйства. Выращивали горошек, стручковую фасоль, артишоки, душистые травы, до десяти сортов салата, декоративные тыквы, всевозможные сорта капусты. Часто капусту высаживали на лужайке, отделявшей Нижний парк от юго-западного края заливного луга. Лужайка эта была довольно сырая, поэтому

капуста даже в засушливые годы давала там прекрасный урожай. Драматург лично занимался приобретением семян, стараясь найти редкие сорта зерновых, огородных и цветочных культур. Например, в счете г. Островскому от директора центрального Депо российского общества любителей садоводства числятся: «капуста кочанная коломенская и капуста цветная английская ранняя, шпинат новозеландский, морковь Альтрингам, огурцы Муромские и огурцы зеленые кистевые тепличные, петрушка корневая голландская, подлажана фиолетовая, лук порей летний, укроп и т.д.»¹⁸ В записях работ и расходов по Щелькову, хранящихся в архиве рукописного отдела музея им. А.А. Бахрушина, упоминаются американский овес и американский лен¹⁹, а в счете семенного Депо господину Островскому перечисляются: клевер красный, пшеница озимая, тимофеевка, полба²⁰, семена огородные и горох полевой белый крупный²¹. В письмах драматурга наряду с овсом, рожью, ячменем, клевером упоминается, например, конский зуб²², семена «клюквы... брусники... эндивий-эскароль желтый... (зеленый у меня есть), ромэн красный»²³. Островский приходил в восторг от выращенных овощей. Приглашая в 1870 году Ф.А. Бурдина в Щельково, драматург писал: «Я тебя попочтучо таким салатом, какого ты не только не едал, но и не видывал»²⁴. К.В. Загорский вспоминал, что Островский «был очень доволен, когда Феофан приносил ему несколько огурцов, только что сорванных с гряды»²⁵.

Если огород и фруктовый сад находились, как правило, в некотором отдалении от усадебного дома, то при разбивке цветников владельцы усадеб следовали утвердившемуся правилу: в наибольшем числе сажать цветы вблизи дома, чтобы из окон можно было любоваться ими, а дивный цветочный аромат проникал в комнаты. Цветники – сезонные элементы сада, их можно часто менять в соответствии с модой, вкусами хозяев. Перестраивая старые усадебные «гнезда», владельцы нередко ограничивались устройством новых цветников, и облик старых парков сразу преобразался, становился современным. Многие помещики

оставляли перед барским домом регулярную часть с обязательной пышной клумбой. Цветники в XIX веке стали более яркими, контрастными, удивляли богатством отдельных растительных форм. Так было и в Щелькове: клумбы и декоративные кустарники примыкали к господскому дому, служили естественным переходом от архитектуры к природе. Начало лестницы в Нижний парк украшали вазоны с настурциями, что еще больше подчеркивало интерьерный характер этой части сада. Вблизи Гостевого дома также были сделаны клумбы в форме звезды с возвышением в центре. Приемы проектирования цветников в большинстве усадеб были простой незатейливой конфигурации: клумбы чаще всего круглые с небольшим возвышением над поверхностью окружающего газона или дорожки, а рабатки – треугольными, прямоугольными или свободной формы. Рисунок щельковских цветников описан в воспоминаниях внучки Островского, М.М. Шателен: клумбы, окаймленные дерном, окружали дом с трех сторон – западной, южной, восточной, прерываясь лишь у входа в подвал и у лестниц южной террасы. У южных окон столовой и кабинета клумбы образовывали треугольник. Вдоль восточного и западного фасадов дома, под южной террасой и по гребню склона были узкие цветочные рабатки. Вблизи углов дома с южной стороны – «небольшие клумбочки звездообразной формы, окаймленные дерном»²⁶. Сколько лучей (четыре, пять или более) имели эти клумбы, Шателен не уточняет.

Драматург всегда был неравнодушен к цветам, и они пестрели на каждом шагу. Согласно моде, клумбы были пестрые «веселенькие», радующие глаз яркими контрастными сочетаниями. Здесь красовались разноцветные флоксы, астры, ирисы, бархатцы, пионы, лилии, настурции, портулак, резеда, гелиотроп, петуния и «яркой спеси бархат алый», – так Островский называл лихнис в сказке «Снегурочка»²⁷. Очень популярны были «цветы-башенки» с высокими пирамидальными соцветиями – колокольчики, дельфиниумы, наперстянки, мальвы. Для некоторых высокорослых растений было необходимы

колышки, поддерживающие их длинные стебли. Колышки на клумбах широко использовали и в более поздний период, что отражено на многочисленных фотографиях конца XIX века. При уходе за цветниками мы используем их и сегодня. Садам и огородам в Щелькове занимался садовник, но и драматург заботился о посадках, следил, чтобы цветов было много, и за ними был надлежащий уход.

Семена и саженцы Островский выписывал из цветочных хозяйств Москвы и Санкт-Петербурга. Он был знаком с директором Петербургского ботанического сада Эдуардом Регелем²⁸, которого называл «лучшим садоводом во всей России»²⁹.

Можно предположить, что ассортимент и сочетания декоративных культур неоднократно менялись. В документах порой содержатся противоречивые сведения. Например, Шателен в воспоминаниях пишет, что Островский «не любил георгины, мальвы, лилии, в цветниках перед домом они появились лишь после смерти Александра Николаевича и даже Марии Васильевны»³⁰. Однако счет из Помологического сада д-ра Регеля от 12-го декабря 1869 года опровергает это утверждение. В документе перечислены ягодные кустарники и несколько сортов георгин белой, желтой, пурпурной, розово-лиловой окраски³¹. В переписке драматурга с супругой в 1880-е годы также упоминаются эти цветы: «Вместо георгин посею в это лето новые георгины – не махровые, но кустовые, очень декоративные»³². Слово «посею», употребляемое драматургом, указывает на то, что имеются в виду однолетние георгины, выращиваемые через рассаду. Особое пристрастие А.Н. Островский питал к розам, и покупал их самых разных сортов. М.М. Шателен вспоминала, что вдоль лестницы, ведущей в Нижний парк, были устроены «рабатки из роз, простых, которые цвели все лето»³³. В то время очень популярны были центифольные розы, что дословно переводится как «столистные» или «столепестные». Форма цветка породила и другое название – «капустная роза». В настоящее время у Дома Островских среди роз растут очень похожие на

центифольные. Они образуют пышные кусты, ветви которых грациозно сгибаются под тяжестью прекрасных ароматных цветков, однако цветут непродолжительно.

Сегодня у дома-музея А.Н Островского, с учетом имеющихся исторических сведений, высажены кусты чубушника, сирени, с западной стороны дома – куртины пионов, у южного балкона – виноград пятилисточковый, а перед окнами кабинета драматурга – флоксы, лилии, ирисы, летники. В 2014 году, например, из 21 наименования цветочных растений, описанных в воспоминаниях Шателен, на клумбах высажено 14: бархатцы, виноград пятилисточковый, гелиотроп, георгины, аквилегия, лилии, мальвы, настурция, петуния, пионы, розы, табак душистый, травы декоративные, флокс метельчатый. К сожалению, сегодня в условиях сильной затененности от вековых деревьев крайне сложно воспроизвести «пышность» цветочного убранства вокруг усадебного дома. Пристрастие к роскошным, пышным цветам не изжило любви русского человека к неброской красоте среднерусских полевых и лесных цветов. В щельковском парке радовали глаз ветреницы, незабудки, ландыши, маргаритки, фиалки, лилия мартагон, а также «удивительные колокольчики, крупные, причудливой конфигурации... трех цветов: лиловые, розовые и белые»³⁴, видимо, так М.М. Шателен называла аквилегии. Эти луговые и лесные простушки нравились Островскому ничуть не меньше садовых красавиц. «В Щелькове застали все в цвету: черемухи, акации, сирени все благоухает; у меня на столе букет ландышей», – пишет А.Н. Островский другу Ф.А. Бурдину³⁵. Ландышам посвящена целая строфа в сказке «Снегурочка»:

Под кустиком, цветок весны жемчужный,
Задумчиво склоненный ландыш, брызнет
На белизну его холодной пылью
Серебряной росы – и дышит цветок
Неуловимым запахом весны,
Прельщая взор и обонянье!³⁶

Островский любил природу «дикую, не причесанную»: леса, долины, луга, извилистые речки, гремучие ручейки,

чистый и звонкий сосняк, многочисленные овраги, поросшие лесом. Пожалуй, этим драматург привносит в видение образа райского сада свой взгляд: наряду с рукотворным пышным зеленым убранством усадебного дома он преклонялся перед нетронутой красотой русской природы, которая волновала и глубоко трогала его душу: «Если бы этот уезд был подле Москвы или Петербурга, он бы давно превратился в бесконечный парк, его бы сравнивали с лучшими местами Швейцарии и Италии»³⁷.

Усадьба всегда была дорога сердцу владельца, отношение к ней было особым, нередко пристрастным. В полной мере это относилось и к А.Н. Островскому. В его письмах, в воспоминаниях современников встречаются слова, что «Костромская губерния одна из лучших губерний в России»³⁸, что здесь «грозы бывают красивее, чем в Альпах»³⁹, что «подобного русского пейзажа едва ли где найдешь»⁴⁰. «Обетованные места» – именно так называл свою усадьбу Островский. Сюда, в милое Щельково, он стремился до конца своих дней, здесь ему работалось и отдыхалось лучше, чем в любом другом месте.

Потомки Александра Николаевича хранили память о своем отце и продолжали традиции усадебной жизни.

На рубеже XIX–XX века в садах особенно ценились уют, душевность, камерность. Существенную роль в облике и композиции играл цвет, модными стали светлые и радостные березовые аллеи. В этот период на первый план вышло любование особой формой кроны, листа, цветка и других деталей, сделались очень популярны душистые растения. На клумбы вместе с роскошными садовыми высаживали лесные и луговые цветы.

С.А. Островский, сын драматурга, в «старой усадьбе» старался ничего не менять, а только поддерживать то, что имелось. Средств на содержание хозяйства не хватало. Сеялись лишь кормовые травы, необходимые для имеющих в усадьбе лошадей и коров; излишки пахотной земли и покосов были отданы крестьянским общинам. В порядке содержались огород, ягодники, много внимания

по-прежнему уделялось цветам, в парке регулярно прочищались дорожки. В первые годы XX века М.А. Шателен, дочь драматурга, строит новую усадьбу и благоустраивает территорию возле нее. Здесь высаживаются липовая и рябиновая аллеи, группы пихт, лиственница, декоративные кустарники. Камерность пространства возле Голубого дома создавали со стороны восточной и южной экспозиции стройные стволы вековых сосен по краю обрыва, а с северной и западной стороны – аллеи и посадки декоративных кустарников. В насаждениях по южному склону были сделаны так называемые «окна», через которые открывались дальние перспективы. Одно «окно» ориентировано на юго-восток, в сторону «острова Михаила Николаевича» (брата драматурга), два других – на юг и юго-запад. Вокруг дома были разбиты красивые цветники. Один из них располагался перед южным фасадом Голубого дома: вдоль дорожек свободной конфигурации устроены цветочные рабатки, пространство между дорожками занимал газон, на котором размещалось несколько цветочных клумб. В садах того времени очень ценилась зримая рукотворность, проявившаяся в Новой усадьбе фигурным партером с северной стороны дома. В оформлении территории Новой усадьбы Шателенов прослеживается приверженность русским традициям и в приемах пространственного размещения зданий, и принципам русского садово-паркового искусства.

Бесспорно, сады и парки во все времена духовно воздействовали на эстетическое восприятие жизни, были не только произведениями искусства, но и своеобразным выражением философских взглядов эпохи, личности. Именно в садах стремились дать человеку повод для глубоких размышлений, раздумий, настроений, мечтаний. Закономерно, что образ цветущего райского сада, в реальности до конца недостижимый в климатических реалиях нашей страны, был, тем не менее, очень востребован. На российских просторах возникали и перестраивались усадьбы, в которых царила удивительная гармония жизни и природы.

Садово-парковый ансамбль Щелькова прошел традиционный путь. Каждый из его владельцев в соответствии с модой, личными вкусами, представлениями о пользе и красоте внес свою лепту в создание облика усадьбы. Каждый, рационально используя, гармонично сочетая и дополняя природные особенности, стремился преобразить свой Эдем. Каждый отдал Щелькову частицу своей души.

Но, пожалуй, именно А.Н. Островский с его обостренным чувством прекрасного, тонкий знаток и ценитель природы, в полной мере смог воспринять и прочувствовать щельковские просторы, их естественность и красоту, которой мы наслаждаемся и сегодня. Это был его маленький рай. Здесь очарование русской природы соединялось с творчеством, хозяйственными работами, многолюдные праздники с тесным семейным общением. Сколько любви, заботы и сил вложил он в этот милый его сердцу уголок костромской земли!

За прошедшие столетия облик Щелькова изменился. Однако и сейчас каждый, кто попадает сюда, явственно ощущает его притягательность. Видимо потому, что щельковская природа впитала в себя не только историю, но и самый дух этих «мест обетованных». Именно в старинных усадьбах, подобных Щельково, душа понимает и принимает гармоничный покой. Именно в таких местах, где купола церквей, шорох вековых деревьев, бесконечные поля и луга, осознаешь, что все это и есть истинная стихия русской души.

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11 / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1979. С. 397.

² Бытие: 2, 8–9.

³ *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1972. С. 17.

⁴ *Раевский А.* Прогулки в окрестностях Москвы: Из истории русской усадебной культуры 17–19 веков / Сост. М.А. Аникст, В.С. Турчин. М.: Искусство, 1979. С.165.

⁵ *Пилипенко Ю.П., Агальцова В.А. Синюк О.Л.* Ведомость инвентаризации деревьев. Составлена в 1972 году // Проект

реставрации насаждений государственного музея-заповедника А.Н. Островского «Щельково» Всероссийского театрального общества. М.: Леспроект, 1973. С. 500–514.

⁶ *Агальцова А.В.* Сохранение мемориальных парков. М., 1980. С. 173.

⁷ *Шателен М.М.* Прошлое и настоящее Щелькова. Машинопись. Музей-заповедник «Щельково». Ф. 1, оп. 1., д. 879. С. 9.

⁸ *А.Н. Островский.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т.10 / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1978. С. 359.

⁹ Там же. С. 359.

¹⁰ Там же. С. 359.

¹¹ Там же. С. 359.

¹² *Агальцова А.В.* Сохранение мемориальных парков. С. 173.

¹³ А.Э Регель, известный садовод и паркостроитель, сын видного теоретика садово-паркового искусства Э.Л. Регеля.

¹⁴ Проект организации и ведения хозяйства на территории Государственного музея-заповедника А.Н. Островского «Щельково». Всесоюзное объединение «Леспроект», 1987. С. 173.

¹⁵ *Шателен М.М.* Описание усадьбы-музея в 70-80 годы XIX века по рассказам современников и личным воспоминаниям. Машинопись. Музей-заповедник «Щельково». Ф. 1. Оп. 2. Д. 91. С. 5.

¹⁶ Неизданная переписка Островского // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: в 2 кн. Кн.1. М.: Наука, 1974. С. 311.

¹⁷ *А.Н. Островский.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т.12 / Под общей ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1980. С. 231–232.

¹⁸ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, фонд А.Н. Островского, № 200 инв. № 3511.

¹⁹ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, фонд А.Н. Островского, № 200 инв. № 3506.

²⁰ Дикорастущий вид пшеницы.

²¹ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, фонд А.Н. Островского, № 200 инв. № 3510.

²² Неизданная переписка Островского // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: в 2 кн. Кн.1. С. 142.

²³ *А.Н. Островский*. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. С. 418.

²⁴ Там же. С. 326–327.

²⁵ А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 374.

²⁶ *Шателен М.М.* Описание усадьбы-музея. С. 2.

²⁷ *А.Н. Островский*. Снегурочка. Весенняя сказка в 4-х действиях с прологом. М., 1954. С. 132.

²⁸ Э.Л. Регель – ученый-ботаник, основатель Русского общества садоводства, в 1861 году совместно с Я.К. Кессельрингом организовал под Петербургом крупный Помологический сад (плодовый питомник), в котором помимо плодовых разводили много декоративных деревьев и кустарников, в том числе полученных с Дальнего Востока и из Китая. Регель разработал перечень наиболее подходящих для нашего климата древесных пород.

²⁹ *А.Н. Островский*. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. С. 237.

³⁰ *Шателен М.М.* Прошлое и настоящее Щелькова. С. 19.

³¹ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, фонд А.Н. Островского, № 200 инв. № 3512.

³² *А.Н. Островский*. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. С. 237.

³³ *Шателен М.М.* Описание усадьбы-музея. С. 2.

³⁴ *Шателен М.М.* Прошлое и настоящее Щелькова. С. 18.

³⁵ *А.Н. Островский*. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. С. 27.

³⁶ *А.Н. Островский*. Снегурочка. Весенняя сказка в 4-х действиях с прологом. С. 98.

³⁷ *А.Н. Островский*. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. С. 360.

³⁸ А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 72–373.

³⁹ Там же.

⁴⁰ *А.Н. Островский*. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. С. 517.

Е.Н. СУХАРЕВА

**Из окружения
А.Н. Островского:
скульптор Н.А. Рамазанов**



Собравшиеся 17 апреля 1855 года у А.Н. Островского друзья рассматривали портреты современных писателей, созданные фотографом Левицким. Из воспоминаний М.И. Семевского: «Рассматривание портретов прервалось явлением двух лиц. Один из вошедших был в белой русской рубашке с красной оборкой и красными же лаптовичками (подмышниками),

бархатные шаровары внизу рубашки и вдетые в высокие, по колено, козловые сапоги с красной же сверху оборкой, наконец, русский бешмет на плечах и русская московско-извозчицкая шапка в руке составляли его костюм. Полное добродушное лицо, обрамленное черными волосами (в кружок) и черными, сходящимися в виде классической бороды с бакенбардами, привлекало невольное внимание. Атлетическое сложение при небольшом пропорциональном росте делало из него вполне русского молодца, русского красавца! Этот молодец (лет тридцати шести – тридцати восьми) и красавец был, как мне сказали, Н.А. Рамазанов, профессор и начальник Московской школы живописи и ваяния, известный ваятель и единственный наш талантливый критик–писатель произведений скульптуры и живописи ... Говорит он громко густым басом и так плавно и красноречиво, как пишет»¹.

Николай Александрович Рамазанов родился в Петербурге 24-го января 1817 года в артистической семье. Отец – Александр Николаевич и мать Александра Ивановна, были актерами Императорских театров, дед Иван Иванович Вальберх (Лесогоров) – балетмейстером,

тетка – Мария Ивановна Валберхова – известной драматической артисткой, а дядя по матери – Гольц – известным балетмейстером. Рамазанов с самого раннего детства рос в мире искусства. Семилетним ребенком он танцевал уже на сцене в бенефисы отца и тетки.

Когда пришло время отдавать мальчика учиться, отец предоставил ему выбор между двумя поприщами – поступить в Театральное Училище или в Академию Художеств. После недолгого колебания мальчик выбрал Академию Художеств, куда поступил в октябре 1827 года. Уже тогда у него проявились способности к рисованию.

Это время совпало с двумя тяжелыми событиями в жизни Рамазанова: 28-го сентября 1827 года умерла его мать, а 23-го июня 1828 – отец. Братьев и сестру художника взяла на свое попечение тетка – М.И. Валберхова.

При своих способностях и горячей любви к искусству, Рамазанов был до чрезвычайности увлекающейся натурой. От усидчивых занятий своим предметом его отвлекали то музыка, то литература, то театры, то балы и кутежи с товарищами.

«Раз я был в натурном классе в чрезвычайно расстроенном состоянии духа, – вспоминает он о годах своего учения. – Работа моя не шла так, как бы мне хотелось; я видел, что отстаю в успехах от моих товарищей: это меня мучило, и я завидовал им, называл их счастливыми, потому что мысли их были единственно устремлены на натурщика, между тем как в моей голове бродили тысячи предположений, которых я не мог уgomонить, при всем моем старании устремить внимание на предстоявшую работу. То рисовалась предо мною картина Страшного суда, то создавался план повести, то являлось непреодолимое желание постигнуть законы музыки»².

В 1829 году Рамазанов получает награду первой степени за успехи в науках, в 1833 году переводится в казеннокоштные академисты, в 1836 – «за лепление с натуры» – получает серебряную медаль и поступает в класс профессора Б.И. Орловского, в 1837 году за барельеф, изображающий искушение

Спасителя в пустыне, удостоивается серебряной медали, в 1838 году за группу «Милон Критонский, терзаемый львом», получает золотую медаль. В 1839 году Рамазанов оканчивает курс Академии со званием художника XIV класса и с первую золотую медалью, за фигуру «Фавн с козленком».

В 1839 году скульптор принял участие в исполнении памятников Карамзину в Симбирске и Державину в Казани, оставшихся неоконченными после смерти С.И. Гальберга. На его долю в первом памятнике достался барельеф, изображающий «Карамзина, читающего Императору Александру I Историю Государства Российского», и колоссальный бюст историографа. Второй памятник исполнен им вместе с К.М. Климченко.

По окончании этих работ Рамазанов был отправлен пенсионером Академии в Италию, а в сентябре 1843 года выехал за границу. Свое путешествие и первое время пребывания в Италии он описал подробно, опубликовав в «Русском Вестнике» (1877 и 1878 годы). Описание путешествия состоит из рассказов о всевозможных праздниках, прогулках и пирушках, и очень мало места уделено искусству. Рамазанов сам обратил на это внимание, заметив в одном месте: «Еще серьезно не занимаюсь. Почему? спросишь ты. Отвечаю: по случаю скопления впечатлений, в голове такое брожение, какого я не ожидал. Все, что было задумано, затеяно в Петербурге, все планы, все цели перепутались, и я до сих пор не могу освободиться от этого лихорадочного состояния мозга; но надеюсь на скорый перелом болезни»³.

Приступив к работе, Рамазанов начал сразу пять проектов, эскизы которых отвез в Петербург бывший в то время директором русских художников в Риме П.И. Кривцов. Художник получил заказ сделать из мрамора для Государя Императора группу под названием «Нимфа, ловящая на плече бабочку».

В конце 1845 года в Рим приехал Император Николай I. Объезжая мастерские русских художников, побывал он и у Рамазанова. Сообщая об этих посещениях Академии Художеств, граф Ф.П. Толстой писал: «Глиняною статуею

пенсионера Николая Рамазанова “Нимфа, ловящая на своем плече бабочку” Его Императорское Величество остался очень доволен и хотел заказать ему ее из мрамора; но после ответа художника, что она уже Его Императорским Величеством заказана и куплен мрамор, Государь Император обратил свое внимание на алебастровый эскиз группы, которую Рамазанов сочинил в pendant, группе Ставассера, именно: “Сатир, выпрашивающий поцелуй у Нимфы при Фонтане” и изволил сказать: “Сочинение этой группы хорошо, но слишком выразительно. Ты сделай ее поскромнее, иначе мне нельзя будет поставить ее в моих комнатах”. Сверх того, Рамазанов теперь занят рисунками собственно им сочиненной греческой сказки “Красота и Искусство”»⁴.

К этому же времени относятся его работы: бюст С.Х. Левицкого, небольшая статуя девочки и эскизы горельефов для храма Христа Спасителя в Москве. Эти горельефы были исполнены много позднее.

Рамазанов вернулся в Россию в 1846 году, а через год он уже был преподавателем скульптуры в Московском училище. Преподавание становится для Рамазанова не просто службой, а основным, целиком поглощающим его делом. Успехи воспитанников, рост и укрепление училища, введение все новых и новых предметов по мере привлечения преподавателей и расширения учебных программ – все эти дела и заботы постоянно волновали Рамазанова. Вместе с другими педагогами-энтузиастами он мечтал видеть в Москве в полном смысле «вторую Академию художеств».

В 1849 году Рамазанов признан академиком как за свои прежние работы, так и за преподавательскую деятельность, в 1858 году получил профессорское звание.

Став преподавателем скульптуры, Рамазанов неуклонно заботился о строго классическом направлении скульптуры, но, в отличие от своих учителей, не только не препятствовал, а поощрял учеников обращаться и к бытовой тематике.

Имея дело с учениками, выходящими из бедной среды, Рамазанов не щадил своих скудных средств, с полной готовностью приходя к ним на помощь: кому уделял он

помещение в своей и без того небольшой квартире, кого ссужал деньгами или выхлопывал субсидию от Общества, кому добивался освобождения от крепостной зависимости, для кого покупал рекрутскую квитанцию. Не оставлял без помощи бедных товарищей или семьи умерших художников, делясь с ними всем, что имел.

Не ограничиваясь преподавательской деятельностью в училище, Рамазанов заботился о художественном развитии общества. Скульптор сотрудничал с несколькими журналами. В «Русском Вестнике» – с самого основания, в «Московских Ведомостях» – в течение пяти лет.

В журнале «Москвитянин» он знакомил публику с молодыми талантами, с замечательными произведениями искусства и со всем, что заслуживало внимания в этой области. Рамазанов первый заговорил с публикой о художественных вопросах во всеоружии знания, соединенного с литературным талантом. С сотрудниками журнала «Москвитянин» художника связывали не только профессиональные, но и дружеские отношения. По свидетельству С.В. Максимова, «по невольному тяготению и сродству душ все наличные художественные силы Москвы находились естественным образом в тесном сближении с литературным кружком “молодой редакции” “Москвитянина”, начиная с музыкальных художников, каковы Николай Рубинштейн и Дютш, и кончая художниками в собственном значении, каковы профессор школы живописи и ваiania Рамазанов и художник Боклевский»⁵.

Рамазанов был непременно участником всех литературных вечеров, начиная с кружка графини Растопчиной, идея которого родилась на вечере у Погодина, где Островский читал свою пьесу. Из воспоминаний Н.В. Берга: «Графиня говорила с автором “Банкрута” более чем с кем-нибудь, и просила его бывать у нее по субботам вечером. Такие же приглашения получили и еще несколько лиц, бывших тогда у Погодина, и сам Погодин. Так возникли “субботы Растопчиной”, сначала посещаемые весьма небольшим кружком литераторов и артистов, но потом стало являться их больше и больше, как местных, так и приезжих. Завязь

кружка составляли: Островский, Мей, Филиппов, Эдельсон, до некоторой степени скульптор Рамазанов, артисты сцены Щепкин и Самарин»⁶.

Н.Д. Панов, страстный любитель музыки и литературы, устраивал у себя спектакли, в одном из которых участвовал А.Н. Островский. Из воспоминаний И.Ф. Горбунова: «Принимала также участие в спектаклях Н.Д. Панова графиня Растопчина, сама писавшая для себя небольшие пьески, обыкновенно в два-три лица, и разыгрывала их с И.В. Самаринным, актером московского театра. Режиссерскую часть принимали на себя Н.А. Рамазанов и Н.И. Шаповалов»⁷.

Собирались у А.Ф. Писемского. А.Ф. Кони вспоминал: «Застольные и вечерние беседы у Писемского были для нас и интересны и поучительны. Часто они состояли из рассуждений о задачах искусства, причем деятельное и горячее участие в спорах о них принимал известный скульптор Рамазанов»⁸.

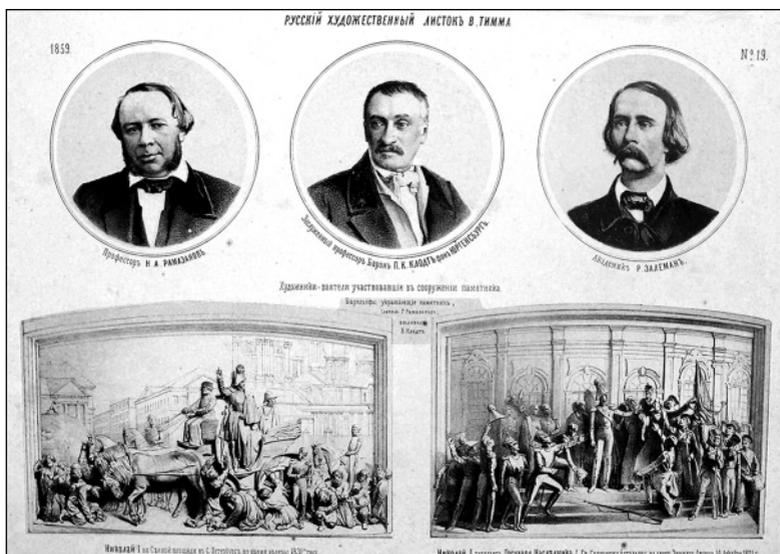
На этих вечерах слушали русские песни в неподражаемом исполнении Т.И. Филиппова. «Сплошной смех раздавался в зале от рассказов Садовского; Римом веяло от итальянских песенок Рамазанова», – вспоминает И.Ф. Горбунов, сам представлявший честной компании свои комические рассказы, заставляя навзрыд хохотать⁹. После рассказа Горбунова о спившимся и сидящим в горячке купце, перед которым являются то соленый огурец, то исповедывающий его священник, то жена, то пляшущий чертик, Рамазанов, утирая от смеха слезы, заметил: «Ну, батюшка, ... мастер вы, мастер, хоть бы этого человека, что спился до чертиков, словно бы в шкуру его влезли. Ведь я сам, грешный человек, два раза сходил с ума да в длинной рубашке просиживал на Фонтанке, что в Обуховской больнице, так ведь я знаю весь бред этот... Молодцом! Молодцом!¹⁰ В 1851 году А.Н. Островский в письме к Рамазанову писал: «Любезнейший друг Николай Александрович! Если Вам можно, то заезжайте ко мне сегодня вечером; я кончил комедию и буду читать нашим. Они все будут у меня, хотелось бы видеть и Вас. Ваш А. Островский». Речь идет о пьесе «Бедная невеста»¹¹.

Островский, видимо, дорожил мнением Рамазанова как художника. В письме от 4 октября 1863 года он пишет: «Любезнейший друг Николай Александрович. У меня есть до тебя большая нужда. Я приеду в понедельник посоветоваться с тобой о декорациях для “Минина”. Если ты в понедельник не свободен, то уведошь меня, чтобы мне даром не проездить. Если же я не получу от тебя письма, то буду знать, что ты дома. Искренно любящий тебя А. Островский»¹². Позировал драматург и для бюста.

М.И. Семевский в своих воспоминаниях пишет: «С поспешностью прапорщика я начал снимать все вещи с конторки, могущие разбиться при боковом ее движении. Первое, что мне попало, был большой бюст Гоголя, сделанный Рамазановым по маске, снятой с мертвого автора “Ревизора”. За Гоголем, в настоящую величину человеческой головы, снят был мной бюст А.Н. Островского. Взяв его в руки, я невольно вспомнил о рассказах насчет громадного самолюбия русского Шекспира. “Что вы так пристально смотрите, неужели не узнаете? Это мой бюст; Рамазанов его снял в тысяча восемьсот пятидесятом году, я был тогда гораздо тоньше... Да рубля за два или три вы можете найти этот бюст в редакции “Москвитянина” и в петербургских лавках”, – отвечал мне Александр Николаевич»¹³.

Лучшим в творчестве Рамазанова 1840–1850-х годов стали работы в портретном жанре, прежде всего, бюсты Ф. Толстого, И. Крылова, И. Панаева, М. Щепкина, Н. Гоголя, а также статуя «Татьяна» (на сюжет из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина).

В иных, заказных произведениях – рельефах для церквей и дворянских усадеб, моделях «Славянских трофеев» для Александровского зала Кремлевского дворца, монументально-декоративных рельефах для офицерской библиотеки в Севастополе и, конечно, прославляющих Николая I рельефах для памятника императору в Петербурге – Рамазанов достаточно холоден, его пластика носит какой-то «полюй», лишенный упругости характер, соединяет холодную идеализацию и излишнее пристрастие к деталям.



Монументально-декоративные рельефы Н.А. Рамазанова

В такой же «половинчатости» современники обвиняли его деятельность как критика. По воспоминаниям М.И. Семевского, сам скульптор так объяснял свою позицию: «Долго толковали с Рамазановым о его журнальных статьях. Я вдруг спросил его: “Скажите, пожалуйста, Николай Александрович, что за причина, что критика ваша необыкновенно снисходительна, что отзывы ваши, как выразился о вас один из моих знакомых, иногда весьма и весьма легковыверны? – Послушайте, кому же, как не нам, защищать нашего же брата? Наука и в особенности же искусства слишком, слишком плохо привились у нас на Руси. Много ли у нас ваятелей? Как велико число талантливых живописцев? И тех и других очень мало. Что же будет, если эти немногие гордо-чванливо и строго будут разбирать произведения юных, только что выступающих молодых людей? Не отталкивать их строгою критикой, а привлекать нам должно их к работе ласковым приветом и ласковым словом”»¹⁴.

Ученики и товарищи по перу уважали Рамазанова за его искренность, прямоту и возвышенный строй

мыслей. Не случайно учениками именно Рамазанова были крупнейшие русские скульпторы 1860-х годов – С. Иванов и С. Чижов. Значителен вклад Рамазанова в русское искусствознание. Его книга «Материалы для истории художеств в России», изданная в 1863 году, написана с глубоким пониманием искусства XVIII – первой половины XIX века. Экземпляр этого издания хранится в фонде «Редкая книга» Музея-заповедника «Щелыково».

13-го мая 1866 года Рамазанов вышел в отставку, а 18-го ноября 1867 года он умер, оставив после себя вдову, сына и двух дочерей. Погребен Рамазанов был в Московском Алексеевском монастыре.

Примечания

¹ *Семевский М.И.* <Встречи с А.Н. Островским в Москве> // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 145.

² Русский биографический словарь. Притвиц-Рейс / Под общ. ред. А.А. Половцова, В.В. Месселиуса, Н.П. Чулкова и др. СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1910. С. 482.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ *Максимов С.В.* Александр Николаевич Островский // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 81.

⁶ *Берг Н.В.* <Молодой Островский> // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 41.

⁷ *Горбунов И.Ф.* Отрывки из воспоминаний // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 51–52.

⁸ *Кони А.Ф.* А.Н. Островский // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 196.

⁹ *Горбунов И.Ф.* Отрывки из воспоминаний // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 52.

¹⁰ *Семевский М.И.* <Встречи с А.Н. Островским в Москве> // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 149.

¹¹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / Под ред. Г.И. Владыкина и И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 11. С. 42.

¹² Там же. С. 173.

¹³ *Семевский М.И.* <Встречи с А.Н. Островским в Москве> // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 133.

¹⁴ Там же. С. 146.

Л.В. СОЛОВЬЕВА

**Андрей Евдокимович
Нос – биограф
А.Н. Островского**

В фондах Костромской областной универсальной научной библиотеки (КОУНБ) хранится биография А.Н. Островского, принадлежащая перу Андрея Евдокимовича Носа. В инвентарной книге КОУНБ есть запись от 15 ноября 1919 года под инвентарным номером 16329.2 о том, что книга поступила из городского отдела народного образования. Данный экземпляр хранится в фонде редкой и ценной книги областной библиотеки. Книга переплетена, скорее всего, автором и была подарена им библиотеке-читальне им. А.Н. Островского (на обложке золотым тиснением выбита дарственная надпись). Народная читальня им. А.Н. Островского в Костроме была открыта в 1896 году, а библиотека при ней – в 1898 году. В отчете о деятельности Костромской

© Л.В. Соловьева, 2015

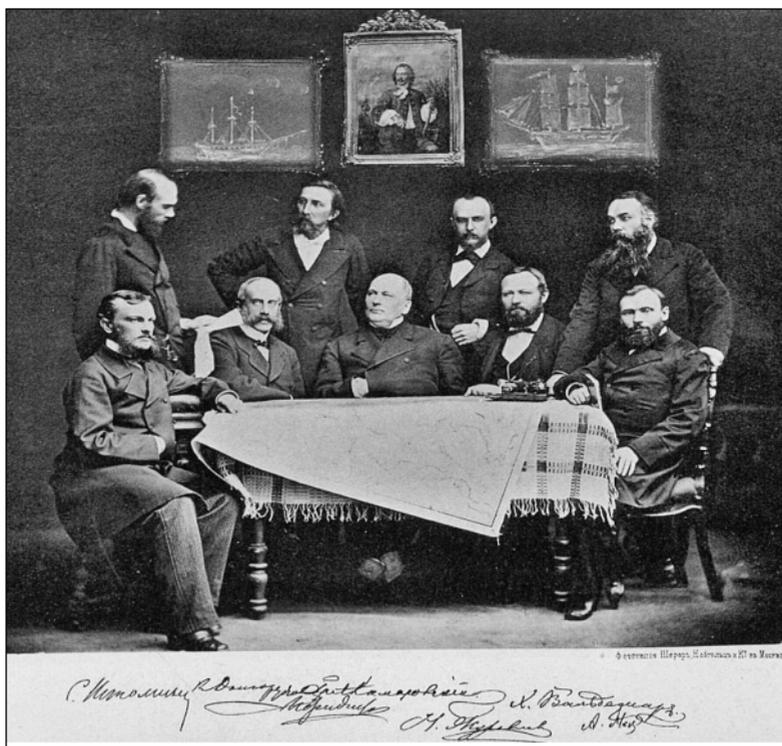
городской читальни им. А.Н. Островского за 1898/1899 академический год (третий) есть список лиц и учреждений, сделавших пожертвования книгами, среди жертвователей – А.Е. Нос, который подарил читальне один экземпляр стоимостью в 50 копеек. Всего в библиотеке Костромской городской народной читальни было 17 экземпляров книг А.Н. Островского и за год их выдали читателям 186 раз.

Биографический очерк А.Е. Носа об А.Н. Островском вышел отдельным изданием в 1890 году как перепечатка из посмертного 9-го издания «Сочинений А.Н. Островского» в 10 томах. Очерк был напечатан в Санкт-Петербурге в типолитографии Э. Лисснера и Ю. Романа.

Кем же был автор одной из первых посмертных биографий А.Н. Островского и чем вызвано ее появление? В 1872 году Общество любителей российской словесности, членом которого состоял А.Н. Островский с 1857 года, устроило 9 апреля 1872 года заседание, совместив его с празднованием 25-летней деятельности драматурга. А.Н. Островский, присутствовавший на этом заседании, прочел сцену из своей неоконченной пьесы «Комик XVII века». Юбилей А.Н. Островского вызвал появление в печати статей о его жизни и творчестве. Но, по мнению А.Е. Носа, в них было помещено много неверных данных о его жизни, не было подробного обзора его произведений, не было их критической оценки и обзора его драматических произведений. Возможно поэтому, после смерти драматурга А.Е. Нос взялся за написание краткой биографии А.Н. Островского, предварявшей первое посмертное издание драматурга. Как замечает, А.Е. Нос, «для всестороннего знакомства с таким писателем, как А.Н. Островский, необходимо историко-критическое обозрение его произведений в связи с состоянием общества, с состоянием литературы и сцены того времени. Но для такого обзора еще нет достаточных данных: критика сочинений А.Н. Островского еще только в зародыше – она дело будущего и в настоящем очерке в этом отношении могут найти себе место лишь отрывочные факты, могут быть сделаны лишь случайные указания»¹.

Андрей Евдокимович Нос (1842–1910)² – кандидат права, член Совета присяжных поверенных округа Московской судебной палаты, почетный член Московского Публичного и Румянцевского музеев, казначей Общества любителей российской словесности, член правления Императорского Общества для содействия русскому торговому мореходству. А.Е. Нос родился в 1842 году в Москве, происходил из малороссийских дворян и приходился крестником автору «Философских писем» – П.Я. Чаадаеву. А.Е. Нос воспитывался в Московском Межевом институте, а затем слушал лекции в Петербургском университете по юридическому факультету, был удостоен степени кандидата права. С конца 1860-х годов получил звание присяжного поверенного в Москве, где в течение более 40 лет занимался ведением преимущественно гражданских дел. Вместе с тем, А.Е. Нос долгое время состоял членом Московского Совета присяжных поверенных.

С 1889 года он – член правления Императорского Общества для содействия русскому торговому мореходству, в 1893 году избирается Председателем Императорского Общества для содействия русскому торговому мореходству. Императорское Общество для содействия русскому торговому мореходству было создано в Москве в 1873 году. Центральное правление Общества находилось в Москве, его филиалы действовали в портовых городах страны. Членами Общества были военные и гражданские моряки, купцы и чиновники, представители научной и творческой интеллигенции. Поддержку Обществу оказывал куратор российского флота Великий Князь Константин Николаевич. Первым председателем общества был избран известный предприниматель и общественный деятель А.К. фон Мекк (1865–1911). С 1889 года А.Е. Нос входит в состав членов правления общества, а в 1893 году он был избран Председателем общества. Брат А.Н. Островского, Михаил Николаевич Островский, в 1880–1881 годы входил в члены правления Общества добровольного флота. В сфере внимания Общества находились практически все более или менее значимые проблемы морского и речного торгового судоходства.



**Правление Императорского Общества
для содействия русскому торговому мореходству**

В центре группы председатель общества – граф Алексей Евграфович Комаровский. По правую сторону в первом ряду: члены правления князь Дмитрий Николаевич Долгоруков, Аркадий Алексеевич Журавлев. По левую руку – делопроизводитель Христиан Мартынович Вальдемар, член правления Андрей Евдокимович Нос. Во втором ряду стоят (начиная с левой стороны от зрителя) члены правления Сергей Константинович Истомин, Иван Иванович Фидлер, Николай Аркадьевич Журавлев (казначей Общества), Василий Федорович Сумароков.

Общество занималось рассмотрением и обсуждением вопросов, касающихся торгового судостроения и мореплавания; содействием учреждению мореходных училищ; привлечением представителей внутренней торговли и промышленности к участию в торгово-мореходных предприятиях; общество могло своими денежными средствами участвовать

в учреждении и поддержании мореходных классов. С 1879 года Общество выпускало собственное издание «Известия Общества для содействия русскому торговому мореходству», а с апреля 1886 года стал выходить и журнал «Русское судоходство».

В 1890 году в Санкт-Петербурге под редакцией А.Е. Носа выходит книга «Начало Русского добровольного флота: материалы для истории русского добровольного флота». Книга вышла в серии «Известия Императорского Общества для содействия русскому торговому мореходству», вып. XL. Книга дополнена фотографиями, на одной из которых запечатлено Правление Императорского общества содействия русскому торговому мореходству. С 1 марта 1884 года А.Е. Нос состоял Действительным членом Общества любителей российской словесности (ОЛРС), а с 29 марта 1884 года до 11 ноября 1904 года – его казначеем. Казначей общества избирался из его действительных членов сроком на три года. Он имел в своем ведении казну общества, получал и выдавал деньги. Казначей не имел права расходовать деньги иначе, как по письменному разрешению Председателя общества. Суммы общества хранились на личной ответственности казначея, вместе с выписками из протоколов заседания общества или подписанными счетами. Казначей ведал также складом изданий общества.

Деятельность ОЛРС в 1880 – 1890 – х годах была освящена открытием памятников Пушкину (1880) и Гоголю (1909). А.Е. Нос активно участвовал в работе ОЛРС. 15 апреля 1898 года в ОЛРС была образована Пушкинская комиссия под председательством А.И. Кирпичникова, которая должна была начать подготовку к 100-летию юбилею поэта. В эту комиссию вошел А.Е. Нос. Состав комиссии получился большой, потому не очень работоспособный, и тогда из комиссии решили выделить исполнительный комитет в составе А.И. Кирпичникова, Веневитинова, П.А. Ефремова, А.Е. Носа, В.Е. Якушкина, В.И. Шенрока, Д.Д. Языкова. Комиссия провела 16 заседаний. В Пушкинскую комиссию поступали сведения о мероприятиях, готовившихся или уже прошедших в разных

регионах России. Большая заслуга Пушкинской комиссии в организации юбилейной выставки 1899 года, открытой 27 мая в Историческом музее. После окончания празднования юбилея поэта в Пушкинскую комиссию стали поступать пожертвования, газетные вырезки, речи, книги, программы, местные издания о Пушкине. Таким образом, началась создаваться отдельная библиотека о Пушкине.

В связи с 50-летием со дня смерти М.Ю. Лермонтова в ОЛРС 22 сентября 1890 года была создана Лермонтовская комиссия, куда также входил А.Е. Нос. В Московскую городскую Думу от имени комиссии было направлено ходатайство об установке мемориальной доски на доме, где родился М.Ю. Лермонтов. Ходатайство было удовлетворено, и на доме Голикова у Красных ворот появилась доска.

1 августа 1880 года открылась подписка на создание памятника Гоголю, а 23 декабря 1880 года при ОЛРС была организована Гоголевская комиссия. В течение нескольких лет шел сбор средств. В марте 1888 года при ОЛРС была создана комиссия для подготовки к мероприятиям по сооружению памятника в Москве. В комиссию вошли Тихонравов, Веселовский, Муромцев, Гольцев, Нос. В казначейской должности А.Е. Носу удалось собрать значительную сумму на сооружение памятника Н.В. Гоголю в Москве. 12 марта 1888 года казначей общества А.Е. Нос докладывал, как собирались деньги на памятник Гоголю. Уже пора было, по его мнению, «приступить к подготовительным мерам для практического осуществления (взятой) на себя задачи» и создать комиссию. Подписные листы на сбор средств на памятник распространялись по всей стране. В 1902 году газета «Московские ведомости» (№26) опубликовала статью, где приведены сведения о собранных суммах по годам.

2 апреля 1894 года Общество любителей российской словесности «в ознаменовании десятилетнего образцового исполнения А.Е. Носом обязанностей казначея» поднесло ему от имени сочленов золотой жетон, председатель общества выразил ему «свое приветствие». Это единственный случай, когда ОЛРС вручило что-то ценное своему сочлену.

11 декабря 1904 года А.Е. Нос сдал дела по ведению казны ОРПС своему приемнику А.А. Федотову. Однако 27 апреля 1905 года ОРПС выявило, что А.Е. Нос взял и не возвратил протоколы Общества за 1901 год и автографы А.С. Пушкина. 13 апреля 1906 года было послано «нотариальное заявление бывшему секретарю А.Е. Носу с требованием возврата пушкинского автографа и бумаг ОРПС». В 1907 году, когда понадобился отчет о суммах, собранных по подписным листам, Общество не могло его представить, так как казначей А.Е. Нос уклонился от его составления. 5 ноября 1908 года Комиссия по сооружению памятника Гоголю в Москве поручила присяжному поверенному В.Е. Махотину вести переговоры с А.Е. Носом об истребовании у него отчета. А.Е. Нос по болезни не смог подготовить отчет; он скончался в 1910 году, и похоронен на Пятницком кладбище Москвы. Обширные и важные материалы остались у его наследницы – сестры Елизаветы Евдокимовны Нос. В 1911 году Общество еще надеялось получить эти документы, необходимые для завершения дела по сооружению памятника Гоголю.

А.Е. Нос. автор, редактор и составитель более десятка книг. Кроме биографии А.Н. Островского, им написана биография Д.В. Давыдова, он является редактором книги, посвященной памяти бессметного делопроизводителя Императорского Общества для содействия русскому торговому мореходству Христиана Мартыновича Вальдемара. Будучи членом Совета присяжных поверенных округа Московской судебной палаты, он написал книги «Замечательные судебные дела» (М., 1869), «Мировой суд в Москве» (М., 1869). Во время работы над книгой «Мировой суд в Москве» А.Е. Нос посещал заседания мировых судей, записывал происходившие разбирательства, а затем печатал эти очерки в газетах. Своей задачей он видел ознакомление общества с тем, как работает новый суд в Москве. А.Е. Нос осуществлял свои наблюдения в течение трех лет, практически у всех судей Москвы. Эта книга повествует не только о деятельности мировых судей, но и открывает обыденные стороны жизни, изображает московские нравы. Сам А.Е. Нос назвал свою книгу

«фотографическим изображением мирового суда в Москве». В первый том вошли очерки судебных разбирательств почти у всех судей 1-го округа Москвы, во второй том вошли остальные очерки разбирательства у оставшихся тринадцати судей.

А.Е. Нос являлся владельцем коллекции книг, которая включала в себя свыше 1500 томов. В коллекцию входили полные собрания сочинений русских писателей, биографии общественных деятелей, собрание портретов русских деятелей, иллюстрации к сочинениям русских писателей. Имелись редкие и ценные издания. По завещанию владельца коллекция была передана Румянцевскому музею. Сейчас коллекция, с владельческим штампом «Андрей Евдокимович Нос», в количестве 10866 экземпляров рассредоточена по книжным хранилищам нашей страны: Российская национальная библиотека (РНБ), Российская государственная библиотека (РГБ), Библиотека Российской академии наук (БАН), Центральная городская публичная библиотека им. Н.А. Некрасова в Москве (ЦГПБ) и в частном собрании С.И. Богомолова (Москва). В РГБ хранится личная коллекция А.Е. Носа, имеющая статус федерального значения. В нее вошли книги и брошюры количеством 423 экземпляра. Коллекция охватывает хронологические рамки с 1880 года до начала XX века. Издания, вошедшие в коллекцию, – это литература по экономике, юриспруденции, литературоведению, истории, военном деле и художественная литература, преимущественно на русском языке. Собрание А.Е. Носа содержит большое количество владельческих конволютов, составленных из журнальных статей, имеет владельческие признаки как штампель «Андрей Евдокимович Нос. Москва», конгревное тиснение на обложке: «Нос Андрей Евдокимович». Коллекция поступила в РГБ в течение 1911, 1913 годов. Была передана в 1911 году по завещанию владельца, часть книг (189 томов) поступила в 1913 году от Елизаветы Евдокимовны Нос.

Библиография работ А.Е. Носа свидетельствует, что его интересы простирались от литературы до судопроизводства и морского дела³. Но и жизнь А.Е. Носа не прошла незамеченной⁴, хотя лакун еще очень много.

Примечания

¹ Нос А.Е. А.Н. Островский: биографический очерк. М., 1890. С. 2.

² Горохова О.В. Раритеты Костромской городской народной читальни им. А.Н. Островского // Книжные сокровища Костромского края: сб. материалов / Сост. С.Е. Анисимова. Кострома, 2014. С. 27.

³ Замечательные судебные дела: сб. процессов, характеризующих соврем. быт. о-ва.: в 2-х кн. Москва; Черкесов, 1869; Законоположения, относящиеся до торгового судоходства, обнаруженные в 1889 году; Свод законоположений, относящихся до торгового судоходства, обнаруженных в 1889 году: [докл. на заседании правления 25 янв. 1890 г.] / А.Е. Нос, пред. О-ва. – Москва, 1890. [2], IV, 181 с.; 21. (Изв. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. 36); Мировой суд в Москве: очерки разбирательства у мировых судей: в 2-х кн. Москва; Черкесов, 1869. Кн. 1. [6] – 185 с.; Мировой суд в Москве: очерки разбирательства у мировых судей: в 2-х кн. Москва; Черкесов, 1869. Кн. 2. [2], 597 с.; Сборник русских законов о купеческом водоходстве / сост. А.Е. Нос, чл. Правл. О-ва для содействия рус. торг. мореходству, моск. присяж. пов., канд. прав С.-Петербур. ун-та. Ч. 1. Москва: тип. Мартынова, 1881–1882. 22. (Изв. О-ва для содействия рус. торг. мореходству); Сборник русских законов о купеческом водоходстве/ сост. А.Е. Нос, чл. правления Имп. О-ва для содействия рус. торг. мореходству, моск. присяж. пов., канд. прав. С.-петерб. ун-та. Москва: Тип. Мартынова, 1881 1882. Ч.2/ А.Е. Нос. 1882. XI, [5], 324 с. (Изв. Имп. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. IX). – Экземпляр со штемпелем: Б-ка совета присяж. пов. Округа моск. суд. палаты. С дарств. надписью на обл.: Б-ке моск. присяж. пов. от сост. 18.3.82. (Находится в б-ке РГГУ); Денис Васильевич Давыдов: биогр. очерк / А.Е. Нос. М., 1884; Островский: (биогр. очерк) / [А. Нос]. – [Москва]: тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, ценз. 1890. – 48 с. – Авт. указан в конце текста; Начало Добровольного флота: материалы для истории Рус. добров. флота / ред. А.Е. Носа, пред. О-ва. Москва: типо-лит. В.Ф. Рихтер, 1890. [8], 98 с., 11 л. ил. (Изв. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. 40); Двадцатипятилетие московских присяжных поверенных: сб. материалов, относящихся до сословия присяж. пов. окр. Моск. служеб. палаты с 23 апр. 1866 г. по 23 апр. 1891 г.: Изд. по определению Моск. сов. присяж. пов. под ред. А.Е. Носа. Москва: тип. Мамонтова, 1891. IV, 197 с.;

Соединение Волги с Доном: [материалы] / ред. А.Е. Носа. Москва: типо-лит. В.Ф. Рихтер, 1891. VII, 59 с., 3 л. карт. (Изв. Имп. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. 38); Памяти Христиана Мартыновича Вальдемара / ред. А.Е. Носа, пред. О-ва. Москва: типо-лит. В. Рихтер, 1893. [4], 65 с., 1 л. портр. (Изв. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. 46); Статьи по вопросу о мерах для развития русского торгового мореходства / ред. пред. о-ва А.Е. Носа. Москва: типо-лит. В.Ф. Рихтер, 1894. [4], 236 с. (Изв. Имп. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. 37); Общество для содействия русскому торговому мореходству (Москва). Б-ка. Каталог Библиотеки Императорского Общества для содействия русскому торговому мореходству / ред. пред. О-ва А.Е. Носа. Москва, 1897. [2], 716 с.; Съезд русских деятелей по техническому и профессиональному образованию (2; 1895–1896; Москва). Труды Комитета Съезда / 2 Съезд рус. деятелей по техн. и проф. образованию. 1895–1896. Москва, 1895–1898. Мореходные школы: протоколы подготовительных заседаний Секции. Материалы: [Ч. 1] / ред. А.Е. Носа и А.К. Фон-Мекк. 1898. – 369 с.; Колен А.В.Ш. Торговое судоходство в XIX веке / [Соч.] Амбруаза Колэна, адъюнкт-проф. Юрид. фак. в Париже; пер. с фр. [и предисл.] д. чл. Д.Н. Любавина, под ред. чл. делопроизводителя правл. А.К. Фон-Мекка и пред. О-ва А.Е. Носа. Москва: т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1904. VIII, 345 с. (Изв. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. 61); Всероссийский съезд деятелей по водным путям (1; 1909–1910; Москва). Первый Съезд русских деятелей по водным путям: стеногр. отчет о заседаниях общ. собр. и отд. Съезда с 29 дек. 1909 г. по 5 янв. 1910 г.: докл., представл. Съезду / ред. пред. О-ва А.Е. Носа, [чл. правл. А.И. Зандберг]. Москва: типо-лит. В. Рихтер, 1910. – 436, 18, IV с., 7 л. ил. (Изв. О-ва для содействия рус. торг. мореходству; Вып. 68).

⁴ Нос А.Е [некролог] // Московские ведомости. 1910. № 211; Нос А.Е [некролог] // Голос Москвы. 1910. № 212; Нос // Словарь членов Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1811–1911. С.208; Клейменова Р.Н. Общество любителей российской словесности. 1811–1930. М.: Академия, 2002. – 624 с.; Коваль Л.М. Не славы ради.: о част. дарениях и обществ. почине в пользу Моск. публич. и Румянцев. музеев, Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина, Рос. гос. б-ки. М.: Рос. гос. б-ка, СПб.: Лет. сад, 2000. – 181, [2] с.: ил., портр. (Московская традиция / Рос. гос. б-ка. Музей истории Б-ки); Нос А.Е. // Богомолов С.И. Российский книжный знак. 1700–1918. 2-е изд., испр. и доп. М., 2010. С. 567.

Н.Д. СТРЕЛЬНИКОВА

**От драмы – к фильму
(Картина Я.А. Протазанова
«Бесприданница»)**

Драма А.Н. Островского «Бесприданница» (1878), опубликованная впервые в 1879 году в журнале «Отечественные записки» (№ 1), отразила изменения, происходившие в России. Действие пьесы происходит во второй половине 1970 годов. «Не то время, – говорит Вожеватов. – Прежде женихов-то много было, так и на бесприданниц хватало; а теперь ... сколько приданных, столько и женихов»¹. И название, и эта реплика, и сам сюжет связаны с темой денег, их ролью в судьбе отдельного человека, зависимостью от них простого личного счастья. Значение приданого как материальной ценности, становящегося действующим лицом, превращает невесту из человека в вещь.

Современники восприняли новую драму как социально-бытовую пьесу, вариант «Бедной невесты», не увидев новаторства А.Н. Островского ни в жанровой природе пьесы, ни в ее символике, ни в психологизме характеров героев. Приведем фрагменты некоторых отзывов того времени. «Что же такое новая драма “Бесприданница”? Это испорченная самим автором комедия “Бедная невеста”. Все лица повторены. Паратов – испорченный Мерич. Кнуров – отчасти Беневоленский, Карандышев – полу-Милашин»²; «Вероятно, очень многим из зрителей припомнились сцены из “Бедной невесты” между героиней и ее возлюбленным Меричем. Какая глубокая и поразительная разница! Как там все хорошо, жизненно, реально, тонко и как здесь все аляповато, старо, избито»³.

Между тем, А.Н. Островский с особым трепетом относился к «Бесприданнице», полагал, что «этой пьесой начинается новый сорт» его произведений, именно эту пьесу он сочинял необычно долго. Замысел относится к 1874 году, а 1 октября 1876 года он писал Ф.А. Бурдину из Щелыкова: «Все мое внимание и все мои силы устремлены на

следующую большую пьесу, которая задумана больше года тому назад и над которой я непрерывно работал. Я думаю кончить ее в этом же году и постараюсь отделать самым тщательным образом, потому что это будет сороковое мое оригинальное произведение»⁴.

«Бесприданница» была поставлена в Малом театре 10 ноября 1878 года в бенефис Н.И. Музиля (Робинзон), роль Ларисы сыграла Г.Н. Федотова, а несколько дней спустя, в бенефис М.П. Садовского эту роль исполнила молодая М.Н. Ермолова. Новая пьеса не сразу была по достоинству оценена. Очевидный неуспех ожидал обе постановки. Через двенадцать дней после московской премьеры, 22 ноября, состоялось первое представление в столице, в Александринке, в бенефис друга Островского – артиста Ф.А. Бурдина. Здесь Ларису играла М.Г. Савина, которой и предназначалась эта роль. В Петербурге пьеса прошла лучше, чем в Москве, однако обе постановки, по сути, не имели успеха. Критика отзывалась «ругательными» рецензиями, и вскоре одна из лучших пьес Островского оказалась забытой почти на десять лет, уйдя из репертуара обоих театров. Почему? Может быть, первые исполнители не сумели ощутить новизну драматического языка.

Подлинным сценическим рождением «Бесприданницы» мы обязаны Вере Федоровне Комиссаржевской. Спектакль с ее участием прошел 17 сентября 1896 года в Александринском театре. Роль Ларисы стала одной из любимых ролей легендарной актрисы, которая в своей интерпретации образа ушла как от принципов «характерности» и бытовой ограниченности, так и от ее «цыганства». В очерке об актрисе Ю. Беляев пишет: «Что же делает с этой ролью г-жа Комиссаржевская? ... Лариса, эта кипучая цыганская кровь, насквозь пропитанная вольнолюбивым духом табора, выходит в изображении г-жи Комиссаржевской какой-то “белой чайкою”, которая, не долетев до берега, разбивается о прибрежные скалы»⁵.

До Комиссаржевской Лариса трактовалась актрисами как отрицательный образ пошловатой мешаночки, в

которой много от цыганщины⁶. В.Ф. Комиссаржевская изменила отношение и к образу Ларисы, истолковав его по-новому, и к пьесе А.Н. Островского в целом. В «Бесприданнице» она увидела не бытовую или сентиментальную мелодраму, а классическую трагедию. «И Федотова, и Ермолова, и Савина играли Ларису в “Бесприданнице”, но роль пришлось им не ко двору: ее или перенасыщали трагизмом, или мельчили деталями быта, или переукрашали пестрядью цыганщины. Ларисы не было. Комиссаржевская сыграла ее не “впервые по возобновлению”, а вообще в первый раз. Этот образ, насыщенный простою правдой, трепетал у нее безысходной грустью, стал плачем над женской неволей»⁷.

Исследователи творчества Комиссаржевской пишут и о «несчастной душе современности – вот что больше всего привлекало в Комиссаржевской»⁸, и о «духовной трагедии современной интеллигентной женщины»⁹. Комиссаржевская играла эту роль как лирическую исповедь, тихо и просто, гораздо «интеллигентнее» и романтичнее, чем у Островского, но ее трактовка дала начало сценической традиции образа Ларисы. Почти все последующие актрисы шли по пути, найденному Комиссаржевской, и неизменно исполняли романс «Он говорил мне», впервые предложенный и исполненный Комиссаржевской. Пение этого романса становилось криком отчаяния в спектакле, его эмоциональным центром, утверждал собственное прочтение и взгляд актрисы на эту роль, ставшей любимой на долгие годы. «Ритм – было то новое, что принесла Комиссаржевская на русскую сцену и что умела передавать игравшим с нею. ... Она сама – на свой страх – перестроила ритм “Бесприданницы” и нашла ключ, неведомый самому Островскому, и к роли, и к пьесе»¹⁰.

Нельзя сказать, что актриса нарушила некоторые сценические традиции образа Ларисы, их просто не было. Г.Н. Федотова играла эту роль мелодраматически, в репертуаре М.Г. Савиной роль существовала недолго. Неудачу первых исполнительниц героини Островского И.И. Шнейдерман, исследователь творчества Савиной, объясняет так:

«Трагедия бесприданницы – жертвы бессердечного чистогана оказалась в конце семидесятых годов одинаково вытесненной из репертуара обеих актрис (Савиной и Федотовой. – Н.С.) занимательным рассказом о Майорше – жертве своего собственного необузданного нрава и темперамента. В этом было некое знамение времени»¹¹.

Особого внимания заслуживает спектакль, состоявшийся 26 января 1905 года на сцене Драматического театра, где гибель Ларисы превращалась в подвиг. Вместо терзающего душу страдания Лариса Комиссаржевской несла бунт, протест, словно развивала тему трагических январских событий 1905 года, становясь знамением общественного настроения. Те, кто видел игру актрисы, не могли потом представить себе иную манеру исполнения.

Таким образом, «Бесприданница» стала событием русской культуры, была признана классическим произведением, одной из лучших и глубоких пьес великого драматурга лишь тогда, когда пьеса Островского соединилась с талантом Комиссаржевской.

Э. Рязанов замечает, что «до «Бесприданницы» в России именем Лариса девочек не называли («Лариса» в переводе с греческого – «чайка»), это случилось и приняло распространенный характер после оглушительного успеха Комиссаржевской»¹².

Кстати, именно Комиссаржевская впервые исполнила романс А. Гуэррчиа на стихи М. Медведева «Нет, не любил он» вместо романса М. Глинки на стихи Е. Баратынского «Не искушай меня без нужды», который поет Лариса в пьесе Островского. Романс А. Гуэррчиа был написан после смерти Островского, и Комиссаржевская позволила себе «вмешаться» в текст автора, самовольно изменив его «волю», в то же время она становится одной из первых, кто пытался приблизить текст Островского к своей эпохе, сделать пьесу более современной и созвучной времени. «Не искушай...» – старинный прекрасный романс, но несколько архаичный, а романс, предложенный Комиссаржевской, – темпераментный, страстный, не нарушающий при

этом, что особенно ценно, трактовки образа Ларисы. Именно этот романс звучит в киноверсии Я.А. Протазанова, возможно потому, что именно Комиссаржевскую он представлял в образе Ларисы, когда искал исполнительницу на главную роль. Затем, с легкой руки Комиссаржевской, главная героиня «Бесприданницы» в многочисленных версиях и постановках поет уже другие, все более современные романсы (например, в фильме Э. Рязанова «Жестокий романс»), и даже песни (и в спектакле П. Фоменко, и в постановке Д. Хусниярова в театре на Васильевском острове в Петербурге).

После октябрьского переворота драма Островского, воспринимаемая как бытовая пьеса с социальным пафосом, была особенно актуальна, ее ставили часто. Из наиболее интересных спектаклей можно назвать постановку Драматического театра (бывшего театра Корша) в Москве с В. Поповой и А. Кторовым (Карандышев) (1932) и спектакль Большого Драматического Театра (БДТ) в Ленинграде (1948) с Н. Ольхиной и В. Полицеймако (Карандышев). Значительный этап в прочтении по-новому пьесы А.Н. Островского начинается с появлением кино. Первая киноверсия была создана в 1912 году (режиссер Ганзен). В этом немом кино роль Ларисы сыграла В.Н. Пашенная, исполнявшая эту роль, а также роль Катерины в «Грозе» в Малом театре.

А почти через полвека после смерти А.Н. Островского, в 1937 году, на экраны вышел фильм «Бесприданница» Я.А. Протазанова. В двадцатых-тридцатых годах XX века, связанных с поисками С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, ищущими новый кинематографический язык, Протазанов считался приверженцем традиционного искусства и Художественного театра, поклонником русской классики. Думается, что многие фильмы Протазанова выдержали проверку временем и смотрятся до сих пор с интересом. Картина «Бесприданница» долго сопутствовал успех, картина получила «Золотую медаль» на Всемирной выставке в Париже (1937). Лариса Огудалова Островского

не поехала с Кнуровым на выставку в Париж, а «Бесприданница» Протазанова почти через полвека триумфально добралась до Всемирной выставки в Париже.

«Главная трудность, – вспоминает В.З. Швейцер, сценарист и соавтор Протазанова, – как это ни странно, – в полной и абсолютной художественной завершенности “Бесприданницы”. Здесь драматургична каждая запятая, а при переводе пьесы на язык кинематографа, то есть в искусство другого измерения, легко сломать эту классическую законченность»¹³. Начиная работу над экранизацией пьесы, Яков Протазанов, которого часто обвиняли в излишней театральности, переводит значительную часть диалогов в пластический материал. Так он отказывается от утомительного и скучного диалога между Кнуровым и Вожеватовым. Вместо этого в его киноверсии появились и новые места действия, и ряд новых сцен, деталей, при этом замысел Островского не был нарушен. В фильме Протазанова, поэтичном и философском, наполненном символикой, смелыми операторскими решениями, детальным прочтением текста Островского, глубоким подтекстом, умело используемыми приемами монтажа, конфликт усилен с помощью контраста и возникающих ассоциаций. Расширяя пространственные рамки, показывая заволжское приволье и раздолье такими, какими их видела Лариса, режиссер одновременно расширяет и временные рамки. Он сознательно отказывается от идеи ограничиться одними сутками, на протяжении которых происходит действие в пьесе Островского. Если мы обратимся к композиции фильма, то нетрудно заметить, что многие сцены в картине не совпадают с сюжетом Островского, они достроены режиссером. Первостепенное внимание мастер уделяет сознательно развернутой предыстории. Подробно рассказывая, как Лариса увидела и полюбила Паратова, он воспроизводит церковный обряд свадьбы сестры Ларисы, чужой свадьбы, но как бы репетиции своей, так как она и Паратов стоят за женихом и невестой, реконструирует знакомство Ларисы с Кнуровым. Композиционное построение сцены

венчания – несомненная режиссерская находка Протазанова – есть стилизация известной картины В.В. Пукирева «Неравный брак» (1862). Кстати, это не единственное обращение мастера к живописи художников-передвижников. В картине Протазанова будто оживают известные живописные картины (А. Саврасов «Грачи прилетели», И. Репин «Бурлаки на Волге», пейзажи И. Левитана).

С эпизода свадьбы сестры Ларисы начинается фильм. Из церкви героини выходят на солнечную весеннюю улицу – Лариса пытается сесть в экипаж, однако застывает в нерешительности, боясь замочить туфельки. В этот миг красавец-барин Паратов сбрасывает со своих плеч дорогую шубу с роскошным бобровым воротником и кидает ее прямо в воду. Выразительная пауза, вслед за которой Лариса весело и задорно шагает по шубе. Начало фильма отличается от начала драмы: вначале показывается жизнь Ларисы до отъезда Паратова, зарождение любви между Ларисой и Паратовым, прогулки при луне, признание в любви Паратову, танец Ларисы на вечере у них дома, разговор Вожеватова с Паратовым о продаже парохода «Ласточка» и отказ Паратова от Ларисы. Фактически все эти сцены, упомянутые в пьесе Островского диалогах героев, развернуты на экране. Кроме того, представление героев дается через других лиц города (разговоры в церкви во время свадьбы Ларисиной сестры). Отъезд Паратова изображен в экранизации через сцену с запиской, которую читает Паратов, эпизоды на пароходе, через страдания Ларисы («Уехал... Уехал!»), ее бегство из родительского дома за любимым, сопровождаемое музыкой П.И. Чайковского (сцена на вокзале, когда Лариса ждет поезда, а затем ее забирает Харита Игнатьевна, давая ей пощечины) и с помощью титров на экране: «Год прошел... и ни одного письма».

Все эти эпизоды Протазанов выстраивает из одной фразы Вожеватова: «Вот Сергей Сергеевич Паратов в прошлом году появился, наглядеться на него не могла; а он месяца два поездил, женихов всех отбил, да и след его простыл, исчез неизвестно куда... А уж как она его любила, чуть не

умерла с горя. Какая чувствительная! (*Смеется.*) Бросилась за ним догонять, уж мать со второй станции воротила»¹⁴. Последняя сцена решена в символическом ключе. Уходящие вдаль рельсы, деревенская баба, поющая русскую народную песню «Извела меня кручина» («То не ветер ветку клонит») – все это становится символом тяжелой женской судьбы, вызывая целый ряд ассоциаций от стихотворения Н.А. Некрасова «Тройка» до «Под насыпью во рву некошешном...» А.А. Блока.

Фильм включает и другие эпизоды: вся история Робинзона, его похождения, сцена встречи Паратова и Робинзона, удивительные по красоте пейзажи Волги, изображение тяжелого труда бурлаков на Волге, воспроизводящее картину И.Е. Репина «Бурлаки на Волге». В пьесе Островского нет попытки обгона Паратовым парохода «Св. Ольга» и ссоры с машинистом, который отказался идти на обгон, подготовки к свадьбе: мы видим снятое крупным планом приглашение на свадьбу Ларисы и Карандышева, выбор свадебного платья для Ларисы, счет на это платье, отправленный Кнурову. При этом в экранизации добавлено много романсов (а в кульминационной сцене обеда героиня Нины Алисовой поет романс «Нет, не любил он» на стихи М. Медведева. Вспомним, к примеру, сцену, в которой Лариса напевает песню «То не ветер ветку клонит», а в это время на пристани салютует пушка в честь приезда Паратова, и одновременно с этим Лариса роняет зеркальце, которое разбивается (по народной примете – к несчастью). Также мы видим в фильме прогулку по Волге и сам пикник, который в пьесе Островского лишь упоминается

Таким образом, Протазанов разворачивает сцены, упомянутые в диалогах пьесы Островского в зрелищные эпизоды на экране.

В фильме меняется само течение художественного времени, речь героев сокращается по законам кинематографа, а не полностью переносится на экран из пьесы Островского. Иногда режиссер меняет реплики героев, например, в эпизоде знакомства Паратова и Карандышева после

возвращения Паратова. В фильме Протазанов добавляет реплику Паратова «Этот?», показывая нам пренебрежительное отношение Паратова к Карандышеву и укор Паратова Харите Игнатьевне, хотя сама сцена выглядит достаточно комично, за счет мимики актеров. Конечно, в экранизации сокращаются реплики Паратова, которые есть в пьесе («Мы уже знакомы. *(Кланяясь.)* Человек с большими усами и малыми способностями»). Протазанов мастерски выстраивает эпизод прихода Паратова в восприятии Карандышева: Карандышев не знает, что Паратов пришел к ним в дом, однако он обращает внимание на фуражку и перчатки, которые показаны на экране крупным планом.

Часто реплики произносятся, но не там, где они у Островского. Например, замечания Кнурова и Вожеватова по поводу жизни Паратова («К н у р о в. С шиком живет Паратов. – В о ж е в а т о в. Уж чего другого, а шику довольно»), перемещенные из эпизода разговора Кнурова и Вожеватова в кофейной (после рассказа Ивана и Гаврилы о встрече Паратова) в начало фильма – после эпизода, в котором Паратов кидает под ноги Ларисе свою шубу и т. д. Встречается изменение лексического содержания реплик. Рассказ Паратова о попытке обгона парохода трансформируется в прямой диалог с машинистом (причем в экранизации пароход называется «Св. Мария»), при этом реплика машиниста уже звучит из уст самого машиниста-иностранца, поэтому он произносит ее с акцентом: «Если бросай один полен, я сам бросаться за борт», в отличие от пьесы Островского («Если вы, – говорит, – хоть полено еще подкинете, я за борт выброшусь»).

Сокращение реплик персонажей: упрощение синтаксической структуры. Вопрос Кнурова в драме: «Как это вам, Сергей Сергеич, не жаль “Ласточку” продавать?» сокращается в экранизации: «А не жаль вам, Сергей Сергеич?», что вполне закономерно для организации кинокартины: отсекается излишняя информация (перед этим вопросом в экранизации показана смена таблички «Пароходство С.С. Паратова» на табличку «Пароходство В.Д. Вожеватова. Бывш.

С.С. Паратова», что видят герои и зритель). Кроме того, вопрос становится менее сложным и громоздким (убирается название парохода, обращение), что более соответствует ситуации разговорной речи (ориентация на динамику).

Смелость киноверсии Протазанова можно заметить не только в работе над текстом пьесы, но и в самом приглашении на главную роль совсем молодой начинающей актрисы, и в привлечении к творческому сотрудничеству молодого талантливому оператору Марку Магидсона. Волжские пейзажи Магидсона, переходы от света к тени, игра тонов и полутонов, четкое построение кадров – большая удача содружества и взаимопонимания оператора и режиссера. Город Брюхимов «оживает» в Кинешме, этот волжский город был выбран для съемок. «Есть предположение, – пишет в книге об Островском В. Лакшин, – что сюжет “Бесприданницы” навеян Островскому делом об убийстве из ревности, слушавшимся в Кинешемском мировом суде»¹⁵. Вполне логично, что картина Протазанова снималась в Кинешме, правда, Кинешма – уездный город, уступающий Костроме, городу губернскому. В Кинешме прекрасно сохранился собор, запечатленный в фильме, набережная. К сожалению, нет только цепей, у которых погибает Лариса в заключительной сцене.

«Сила воздействия протазановской ленты оказалась такова, что заслонила первоисточник, как бы подменила его. В сознании многих людей ... фильм “Бесприданница” стал более, если можно так выразиться, “островским”, чем сама пьеса. Это, конечно, уникальный случай»¹⁶. Так пишет Э.А. Рязанов о картине Я.А. Протазанова и почти через пятьдесят лет ставит собственную экранизацию «Жестокий романс» (1984), которую снимает в Костроме. Невольно напрашивалось сравнение с фильмом Протазанова. Между тем, за полвека кинематограф изменился. Фильм 1936 года отражал еще эстетику немого кино. Кроме того, многие реплики и эпизоды пьесы не вошли в фильм Протазанова и, напротив, эпизоды с шинелью, подбитой соболями, бросаемой Паратовым к ногам Ларисы, реплика Паратова «Обогнать купчишку!» были

придуманы В Э. Швейцером и Я.А. Протазановым.

Э. Рязанов приводит высказывание Нины Алисовой, оценка которой для режиссера имела огромную ценность, — это слова о его картине, но, кажется, они имеют отношение к любым постановкам и трактовкам драматургии А.Н. Островского: «Давно такого сильного впечатления от художественного произведения я не испытывала. Я подумала: как велик Островский! Его пьесы безграничны, возможности огромны. ... И каждый художник вправе ставить его по-своему»¹⁷ ...

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. УШ. М., 1950. С. 161.

² Петербургская газета. № 232. 24 ноября. 1878. С. 3.

³ *Боборыкин П.* Московские сцены // Русские ведомости. 21 ноября. 1878. № 295. С. 2.

⁴ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. ХУ. М., 1953. С. 74.

⁵ *Беляев Ю. В.Ф.* Комиссаржевская // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Сборник. М., 1965. С. 200.

⁶ Подобное истолкование можно встретить и сегодня. Так, в обсуждении, посвященном этой пьесе Островского, в телепередаче «Игра в бисер» с И. Волгиным постоянно звучала эта самая мысль: Лариса — мещаночка, она пошловата, сочувствия абсолютно не вызывает.

⁷ *Дурылин С.* Портрет актрисы // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Сборник. М., 1965. С. 67.

⁸ *Кугель А.* Театральные портреты // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Сборник. М., 1965. С. 200.

⁹ *Рыбакова Ю.П.* В.Ф. Комиссаржевская. Л.: Искусство, 1971. С. 41.

¹⁰ *Дурылин С.* Портрет актрисы. С. 74.

¹¹ *Шнейдерман И.И.* Мария Гавриловна Савина Л.-М.: Искусство, 1956. С. 111.

¹² *Рязанов Э.А.* Жестокий романс. М.: Проспект, 2011. С. 96.

¹³ *Швейцер В.* Диалог с прошлым. М.: Искусство, 1976. С. 111–112.

¹⁴ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. УШ. М., 1950. С. 164.

¹⁵ *Лакшин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1982. С. 473.

¹⁶ *Рязанов Э.А.* Жестокий романс. С. 93.

¹⁷ Цит. по: *Рязанов Э.А.* Жестокий романс. С. 267.

Е.Г. КАРАКУЛОВА

**Много театра
в палитре художника:
о жизни и творчестве
Ю.Ф. Виноградова**

Судьба любой коллекции, составляющих ее предметов индивидуальна и неповторима. Одно из главных направлений работы музея – комплектование фондовых коллекций. В Кинешемском музее уже много лет приоритет отдается собиранию личных и семейных архивов. Часто – это архивы кинешемцев, которые жили и работали в нашем городе, внесли достойный вклад в историю города.

В 2008 году Маргарита Григорьевна Виноградова передала в дар нашему музею коллекцию своего супруга Заслуженного работника культуры России, главного художника Кинешемского драматического театра им. А.Н. Островского – Юрия Федоровича Виноградова. Это громадное количество театральных афиш и сценографий, эскизы театральных костюмов, театральные программы, фотографии, личные документы за большой период времени (например, театральная программа 1900 года), отражающие жизнь и творчество художника, развитие театрального искусства в Кинешме. В собрании музея находится 373 предмета о жизни и творчестве Ю.Ф. Виноградова.

Знакомство с кинешемским художником Ю.Ф. Виноградовым произошло самым обыденным образом. В марте 2005 года в залах Картинной галереи велась подготовка к

персональной выставке его работ. Конечно, Виноградов бывал в музее и раньше, но знакомство с творчеством и, главное – с личностью произошло именно в 2005 году. Виноградов представил большое количество предметов: это и афиши, и сценографии, и эскизы костюмов, и дружеские шаржи. Выставка получилась очень насыщенной, колоритной и объемной. Во время подготовки мы много общались с художником, и он нам раскрыл свой мир. Оказалось, этот сдержанный, немногословный и пожилой человек – лирик, романтик, с громадным багажом знаний и с тонким чувством юмора.

Юрий Федорович Виноградов родился 24 января 1930 года в деревне Клеванцово Костромской области. Клеванцово находится в 35 км от Щельково. С 13 лет начал трудовую деятельность в Кинешемской артели «Свой труд» учеником слесаря. В 1947–1948 годах работал учеником художника в кинешемской производственной мастерской. В 1950 году окончил Саранское художественное училище. Некоторое время работал в клубе Дмитриевского лесохимзавода художником, затем получил образование на художественно-графическом факультете Костромского пединститута им. А.Н. Некрасова.

Еще в 1939 году Юрий Виноградов посмотрел на кинешемской сцене спектакль «Хижина дяди Тома», и с этого времени театр вошел в его душу, а потом уже в судьбу.

Кинешемский драматический театр является одним из старейших театров провинциальной России, создан при участии семьи драматурга, носит имя А.Н. Островского с первого дня своего существования.

Осенью 1896 года группа представителей кинешемской общественности обратилась в городскую Думу с ходатайством об образовании «Кинешемского музыкально-драматического кружка им. А.Н. Островского» и создании городского драматического театра также имени великого драматурга. Заявление подписали: уездный предводитель дворянства и председатель земской управы П.Ф. Хомутов, фабричные инспекторы А.К. Клепиков и Л.М. Лялин, гласный уездного земства В.А. Пазухин, камер-юнкер А.А. Куломзин,

владелец химического завода В.А. Философов, инженеры Н.П. Петин, Д.М. Кирпичников, П.Н. Хлебников, нотариус Н.П. Городецкий, учитель В.П. Исаков, а также Я.С. Бардуков, С.Н. Беллерт, В.И. Зевакин, А.П. Ижевский. В заявлении была четко определена главная цель, ради которой создавался театр: «содействовать устройству для народа разумных развлечений». Дума удовлетворила заявление инициативной группы о создании городского народного театра и возбуждении ходатайства о присвоении ему имени А.Н. Островского.

Инициаторы создания театра получили неоценимую помощь и поддержку со стороны членов семьи драматурга, которые дали согласие на присвоение театру имени Островского. Вдова драматурга Мария Васильевна Островская и сын Сергей Александрович стали Почетными членами кружка, а М.Н. Островский (брат А.Н. Островского) помогал решать финансовые вопросы.

26 декабря 1897 года (по ст. стилю) на новой сцене кинешемским зрителям был представлен спектакль по пьесе А.Н. Островского «Бедность не порок». С этой даты начался первый театральный сезон Кинешемского театра.

До сегодняшнего дня сохранилась традиция открытия театрального сезона спектаклем по пьесе А.Н. Островского. История театра отражена в постоянной экспозиции театрального музея. Уникальным экспонатом ее является графический портрет, выполненный известным русским художником Аркадием Рыловым. Портрет был подарен театру вдовой драматурга М.В. Островской в день открытия второго театрального сезона 20 сентября 1898 года. В этом году 10 октября на открытие 118-го театрального сезона премьеры спектакля «Свои люди – сочтемся!»

С 1953 года кинешемский театр прочно вошел в жизнь Виноградова, который становится художником Кинешемского драматического театра им. А.Н. Островского. Как и всякий новичок, работу начал с обучения у опытных мастеров – Тихона Дмитриевича Лермана и Льва Михайловича Мякишева. Уже через два года ему доверили самостоятельное

оформление спектакля. Это был «Домик на окраине» по пьесе А. Арбузова. Потом в театральных программах после фамилии режиссера появляется: художник – Ю.Ф. Виноградов. Это «Стряпуха» по пьесе А. Сафронова (1958), «Блудный сын» по пьесе Э. Раннета (1958), «Песня Софии» по пьесе Р. Хабенцевой и Т. Хутаева (1959), «Памятник себе» по пьесе С. Михалкова (1959). С 1970 года Ю.Ф. Виноградов – главный художник театра. С 1953 по 2002 года его трудовой стаж прервался только один раз: 2 года (с 1967-го по 1969-й годы) он работал художником-постановщиком в Уральском драматическом театре.

Все, кому довелось работать с Виноградовым, поражались его исключительной трудоспособности. Он мог работать круглосуточно, его не страшил объем работы, сжатость сроков выполнения, но всегда привлекала новая интересная задача. За долгие годы работы в театре Виноградовым было оформлено и в творческом сотрудничестве с различными режиссерами поставлено свыше 350 спектаклей по произведениям русской классической драматургии, по пьесам зарубежных авторов в Кинешме, а также в театрах городов Костромы и Ульяновска, Арзамаса и Саранска, Уральска и Воркуты.

Театральный художник в какой-то степени должен обладать режиссерскими способностями, режиссерским подходом к будущему оформлению, видеть спектакль в целом, он же и организатор пространства сцены, и архитектор, и строитель, тонко чувствующий материал (грубая веревочная петля в спектакле «Свалка» – Заполярный театр драмы). Работая в разное время над оформлением спектаклей по пьесам Островского, Гоголя, Виноградов передает атмосферу русской провинции с домостроем, укладом, которому счет на века: это тяжелые золотые рамы, подсвечники на белом камине, скульптуры, дугообразные лестницы. Приподнимая «железный занавес» в декорациях по пьесам Т. Драйзера «Джени Герхард», А. Дюма «Жена Клода», мастер показывает незнакомый, «чужой» интерьер. Большая часть творчества Юрия Федоровича проходила в годы СССР и, конечно, много спектаклей посвящено этому времени.

И это всегда экспериментально, лаконично безбоязненно. Самое трепетное отношение художника-постановщика Виноградова было к детским спектаклям. «Сказка привлекает своей наивностью, простотой, глубокой душевной увлеченностью. Ей отдаешь больше сил, потому что она не терпит реальности и лжи. Когда делаешь чудо – сам становишься сказочником. Иначе не получится» – считал Виноградов.

Важнейшим элементом живописно-пластического оформления спектакля является театральный костюм. В крупных театрах его автором может быть специально приглашенный художник-модельер, но, в случае с Виноградовым он сам был автором костюмов. На эскизах многочисленные пометки, сделанные его рукой, помогали костюмерам выдержать заданный художником стиль. Каждый мельчайший штрих художника может помочь актеру и повести его по пути верного создания художественного образа. Костюм подчеркивает героические или смешные, высокие или низменные черты персонажа, способствует его красоте или увеличивает непривлекательность действующего лица. Бальзаминов из спектакля «Женитьба Бальзаминова, или Праздничный сон – обеда» смешон и неуклюж. Изыщные женские силуэты в спектакле «Красавец-мужчина», где платья с избытком декоративных украшений, цветов, лент, сложных оборок переносят зрителя в Россию конца XIX века. В костюме может быть высокая поэзия, одухотворенность и самая злая насмешка. Виноградов создавал не костюм, вернее, не только костюм, но (совместно с актером) образ героя.

Если «театр начинается с вешалки», то визитная карточка спектакля – афиша. Ее судьба коротка, да и нелегка под снегом и дождем, под ярким солнцем, но Виноградов трогательно сохранял афиши, несмотря на крупный размер. В отличие от сегодняшних афиш, выполненных современными технологиями, «виноградовские» афиши – законченное произведение искусства.

Ю.Ф. Виноградов участвовал в региональных и республиканских выставках произведений художников театра, кино и телевидения, в выставках работ театральных художников

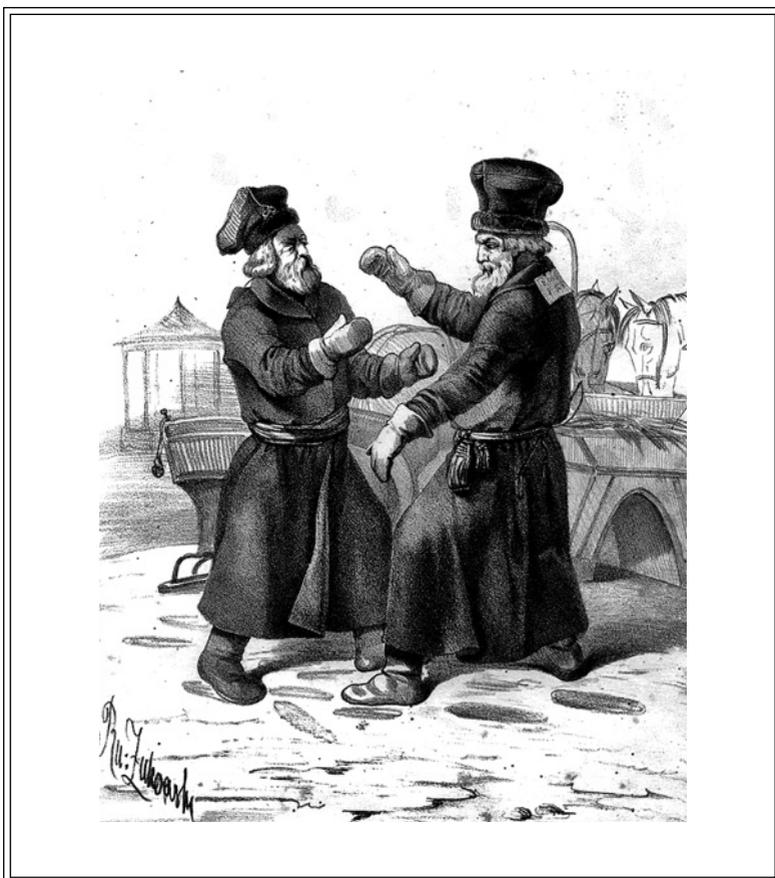
СССР. Такие выставки всегда важны для театральных художников, которые демонстрируют плоды своего самостоятельного труда, выступают как независимые творцы, а не воплотители образов, созданных другими авторами.

Трудовая книжка Ю.Ф. Виноградова пестрит благодарностями за все годы его работы от администрации театра, про него написано много статей в журналах и газетах, его труд отмечен грамотами самого разного уровня, от городских до министерских. В 1997 году ему присвоено звание Заслуженный работник культуры России.

Все, кто соприкасался с Виноградовым, испытывал воздействие обаяния его личности, его жизнелюбия, его дарования, в котором жило могучее жизнеутверждающее начало. В житейских буднях он был добрый, отзывчивый и внимательный к людям человек. Не случайно коммунисты театра избирали его своим вожаком, долгое время он выполнял обязанности председателя уличного комитета, благодаря его усилиям в районе «Электроконтакт» была осуществлена газификация и проведен водопровод, а когда он приходил к себе домой, был добротным хозяином, любящим мужем и отцом.

Ю.Ф. Виноградов был энергичным человеком, горячим пропагандистом театрального и изобразительного искусства, первый организатор экскурсий по театру, он также проводил экскурсии по городу. Но при этом он не переставал ощущать себя художником и быть театральным художником. «Театр для меня – это просто состояние души. Всегда хотелось помочь людям и показать, что я умею и могу. Но это не болезнь и не призвание. Сейчас я хочу уйти из театра, чтобы уступить место молодым. Но он все равно останется в крови – это то горячее, которое необходимо для жизни».

22 сентября 2007 года Юрий Федорович Виноградов умер. В следующем году исполнится 85 лет со его дня рождения. Наш музей в честь светлой памяти этого мастера и замечательного человека планирует представить художественно-театральный проект «Много театра в палитре художника».



**В. Н. ОСТРОВСКИЙ:
БИБЛИОАРХИВНЫЕ СВЕДЕНИЯ**



Великолепное Шелыково. вот мне привёт...
Я не знаю меры той радости, друзья мои, какую
почувствовал бы я, если бы увидел вас в этих об-
тёванных местах.

Александр Островский

П.П. РЕЗЕПИН

**А.Н. Островский и его
костромское окружение.
Материалы для биобиблиогра-
фического словаря.
Литеры Ш–Я¹**

ШИПОВ АВДИЙ ИВАНОВИЧ (11.06.1831, с. Фряньково Нерехтского у. Костромской губ. – 25.04.1908, там же) – дворянский и общественный деятель. Сын генерал-майора (12.12.1828) Шипова Ивана Павловича (1793–21.10.1845) и Ольги Авдиевны, урожденной Супоновой (12.10.1803–06.01.1866). Племянник ШИПОВА А.П. Выпускник Ярославского Демидовского юридического лицея (1850). Канцелярский чиновник (15.09.1850) и младший (03.06.1852) и старший (23.06.1854) чиновник особых поручений канцелярии Ярославского и Костромского (30.04.1858) губернаторов. Предводитель дворянства

¹ Окончание. См. также: *Резепин П.П.* А.Н. Островский и его костромское окружение // Щельковские чтения. 2000 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2001. С. 102–103; Щельковские чтения. 2002 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2003. С. 218–223; Щельковские чтения. 2003 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 357–366; Щельковские чтения 2004 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 251–259; Щельковские чтения 2005 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2006. С. 351–358; Щельковские чтения 2006 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2007. С. 303–307; Щельковские чтения 2007 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2008. С. 227–246; Щельковские чтения 2008 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2008. С. 227–246; Щельковские чтения 2009 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 251–263; Щельковские чтения 2010 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 207–234; Щельковские чтения 2011 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2012. С. 221–280; Щельковские чтения 2012 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2013. С. 255–306; Щельковские чтения 2013 / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2014. С. 287–312.

Мологского у. Ярославской губ. (17.10.1858–05.09.1861), Нерехтского у. Костромской губ. (28.02.1875) и Костромской губ. (30.01.1881–01.01.1902). Мировой посредник 1-го участка Мологского у. Ярославской губ. (24.11.1861–04.03.1864). Член от правительства на съездах мировых судей Ярославской губ. (12.04.1864–24.02.1869). Гласный Нерехтского уездного и Костромского губернского земских собраний (1865–1902). Мировой (19.05.1869) и почетный мировой (07.05.1875) судья Нерехтского у. Председатель Костромского городского попечительного о бедных комитета (24.02.1885–10.04.1888). Тайный советник (05.04.1892). Почетный попечитель Костромской губернской гимназии (21.12.1901–25.04.1908). Учредитель именной стипендии в Ярославском Демидовском юридическом лицее (1902). Член совета Министерства внутренних дел (1902–1906). Кавалер орденов Святого Александра Невского (01.01.1902), Белого Орла (14.05.1896), Святой Анны I (09.04.1889), Святого Станислава I (30.08.1886), Святого Владимира II (02.04.1895) и III (15.05.1883) степеней и др. Действительный (14.03.1891) и почетный (11.06.1891) член Костромской губернской ученой архивной комиссии. Почетный член Костромского православного Федоровско-Сергиевского братства (1887), Императорского Археологического института в Санкт-Петербурге и др. Владелец ус. Фряньково с 975 десятинами земли в Нерехтском у. Костромской губ. Участник похорон ОСТРОВСКОГО А.Н. (05.06.1886).

Жена (с 08.11.1867) – Софья Александровна, урожденная Рыкачева (?–?). Дочь отставного капитан-лейтенанта (08.11.1833) и писателя Рыкачева Александра Петровича (1803–09.12.1870) и Аскитрии (Александры) Николаевны, урожденной княжны Солнцевой-Засекиной (?–?).

Дети: Ольга (18.07.1871–?).

Соч.: Костромской губернский предводитель дворянства. Краткий отчет ... за 1881–1885 гг. Кострома, 1882–1886; Костромской губернский предводитель дворянства. Дополнительный отчет ... за последние два месяца ноябрь и декабрь 1883 года. Кострома, 1884; Костромской губернский предводитель

дворянства. Краткий отчет ... с 1 января по 15 ноября 1886 года. Кострома, 1886; Костромской губернский предводитель дворянства. Дополнительный отчет ... с 15 ноября 1886 года по 1 января 1887 года. Кострома, 1887; Костромской губернский предводитель дворянства. Отчет ... за 1887-1901 гг. – Кострома, 1888-1901; Костромской губернский предводитель дворянства. Дополнительный отчет ... с 15 ноября 1889 года по 1 января 1890 года. Кострома, 1890; Костромской губернский предводитель дворянства. Дополнительный отчет ... с 16 ноября 1892 года по 1 января 1893 года. Кострома, 1893; Костромской губернский предводитель дворянства. Дополнение к отчету ... и Постановления очередного губернского Дворянского собрания с 22 по 27 января 1896 года. Кострома, 1896; Костромской губернский предводитель дворянства. Дополнительный отчет ... с 15 ноября 1898 года по 1 января 1899 года и Постановления очередного губернского дворянского собрания с 16 по 19 декабря 1898 года. Кострома, 1899; Костромской губернский предводитель дворянства. Дополнительный отчет ... с 16 ноября 1901 года по 1 января 1902 года. Кострома, 1902.

Лит.: Альманах современных государственных деятелей. СПб., 1897. С. 836, портр.; Губернии Российской империи. История и руководители. 1708–1917. М., 2003. С. 145; Костромские инскрипты XVIII–XX вв.: Аннотированный каталог / авт.-сост. О.В. Горохова, П.П. Резепин. Кострома, 2015. № 9–10, 31; Список гражданским чинам первых трех классов. Исправлен по 1-е февраля 1896 года. СПб., 1896. С. 500. № 368; Банников А.П. Собиратели и хранители прекрасного: Энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700–1918 / А.П. Банников, С.А. Сапожников. М., 2007. С. 145; *Веселовский Б.Б.* История земства за сорок лет: в 4 т. СПб., 1911. Т. 4. С. 441; *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. 101; *Любимов С.В.* Предводители дворянства всех наместничеств, губерний и областей Российской Империи. 1777–1910 г. СПб., 1911. С. 29; *Островский П.Ф.* Историческое описание Костромского Успенского кафедрального собора. М., 1855. С. 117–118; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1978. С. 187, 232; *Руммель В.В.*,

- Голубцов В.В. Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. СПб., 1887. Т. 2. С. 732, 902; *Шилов Д.Н.* Государственные деятели Российской империи. Главы высших и центральных учреждений. 1802–1917: Биобиблиографический справочник. СПб., 2001. С. 743–745; Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2002. С. 830–833; *Яковлев П.С.* Памятная книжка Императорского Археологического института в Санкт-Петербурге. СПб., 1911. С. 17; *Резепин П.П.* К 125-летию Костромской губернской ученой архивной комиссии (06.07.1885-13.11.1917). Почетные члены КГУАК // Энтелехия: научно-публицистический журнал / гл. ред. И.А. Едошина. Кострома, 2010. № 22. С. 62; *Сапрыгина Е.В.* А.И. Шипов – губернский предводитель // Страницы истории нерехтских усадеб: Материалы краеведческой конференции. Г. Нерехта, 3 ноября 2006 года. Нерехта, 2006. С. 76–80; Некролог // Костромские епархиальные ведомости. Кострома, 1908. № 21. Часть неофициальная. С. 573–575; Поволжский вестник. Кострома, 1908. № 602.
- Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 2875. Л. 12; Д. 7138. Л. 1-3 об.; Оп. 3. Д. 56. Л. 1 об., 25, 26-27 об., 30; Ф. 134. Оп. 4. Д. 1069. Л. 1-11 об.; Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 53. Л. 57 об.; Д. 102. Л. 1 об.; Ф. 397. Оп. 1. Д. 171. Л. 5; Ф. 429. Оп. 1. Д. 337 (†); Д. 338 (†); Б/ш. Д. 66. Л. 1-14; КГОИАХМЗ. КОК 8853, 8855; ОР РНБ. Ф. 682. Д. 271. Л. 1-2.

ШИПОВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ (08.01.1846, г. Кострома – 1923) – земский деятель. Сын ШИПОВА А.П. Брат ШИПОВА П.А. Выпускник юридического факультета Императорского Московского университета (1869). Кандидат прав (1869). Чиновник особых поручений Нижегородского губернатора (19.11.1869) и Департамента таможенных сборов (21.04.1870) в отставке (27.08.1871). Коллежский секретарь (19.12.1870). Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1874–1876). Податной инспектор Буйско-Галичского участка Костромской губ. (18.02.1890). Совладелец 6000 родовых в Кинешемском и владелец 12000 приобретенных десятин земли в Галичском, Кинешемском и Макарьевском у. Костромской губ. Корреспондент Русского обозрения.

Жена – Наталья Васильевна, урожденная Щулепникова (25.07.1853–14.12.1925). Дочь отставного капитан-лейтенанта (12.07.1844) и предводителя дворянства Солигаличского (18.12.1848–24.03.1850, 17.07.1857–1863, 1869–1871) и Чухломского (1872–1875) у. Щулепникова Василия Павловича (1817?–21.10.1888) и Елизаветы Александровны, урожденной Купреяновой (04.05.1829–17.10.1916).

Соч.: Из Либавы // Русское обозрение. М., 1893 – Т. VI. Декабрь.

Лит.: Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2008. Стб. 1250; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 11; *Руммель В.В., Голубцов В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. СПб., 1887. Т. 2. С. 732; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 71.

Арх.: ГАКО. Ф. 122. Оп. 1. Д. 2115 (†); Ф. 134. Б/ш. Д. 7605. Л. 279-281; Ф. 203. Оп. 2. Д. 45. Л. 8 об.-12; Д. 797. Л. 9 об.-25.

ШИПОВ АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ (1800, ус. Бельково Солигаличского у. Костромской губ. – 12.11.1878, г. Москва) – писатель. Сын отставного секунд-майора (23.04.1786) и предводителя дворянства Солигаличского у. Костромской губ. (1791–1805) Шипова Павла Антоновича (31.12.1759–03.03.1844) и Елизаветы Сергеевны, урожденной Щулепниковой (177?–10.02.1808). Дядя ШИПОВА А.И. Выпускник Института корпуса инженеров путей сообщения (1819). Портупей-прапорщик (19.03.1819), прапорщик (16.05.1819) и подпоручик (14.04.1820) Гренадерского наследника принца Прусского полка и прапорщик (16.06.1820), подпоручик (20.09.1821), поручик (23.04.1823), штабс-капитан (12.12.1824) и капитан (08.11.1828) лейб-гвардии Преображенского полка. Адъютант великого князя Михаила Павловича (1820–1824), удостоившийся высочайшего благоволения (24.05.1821,

18.09.1821, 22.05.1822, 24.05.1822, 28.07.1822). Отставной армейский подполковник (15.01.1837). Чиновник особых поручений при Ярославском губернаторе (25.01.1837–01.05.1839). Управляющий Костромской палатой государственных имуществ (01.05.1839–14.04.1851). Директор костромского Мариинского детского приюта и почетный член костромского губернского попечительства о детских приютах (1847–1851). Председатель Московского отделения Мануфактурного и Коммерческого советов (1859–1863). Председатель Нижегородского ярмарочного и биржевого комитетов (1864–1875). Вице-председатель Общества содействия русской промышленности и торговле (10.12.1868). Корреспондент Акционера (1859–1863), Библиотеки для чтения (1865), Биржевых ведомостей (1861), Вестника промышленности (1858–1861), Всемирной иллюстрации (1866), Голоса (1866), Гражданина (1873), Журнала сельского хозяйства (1858) и др. Владелец Томского химического в Кинешемском у. и кожевенного в г. Кинешме заводов (1850) и совладелец с братьями пароходства «Дружина» на Волге (1858), двух горных заводов и Норской мануфактуры в Ярославском у. Ярославской губ. (1858), 260 душ крестьян в Солигаличском у. Костромской губ. и др. Гласный Кинешемского уездного земского собрания и почетный мировой судья Кинешемского у. (1865–1870). Похоронен в Смоленском Новодевичьем монастыре.

Жена (с 1840) – Клеопатра Герасимовна, урожденная Сытина (05.09.1819–06.08.1876). Дочь похороненных в с. Спас-Пенье Кинешемского у. Костромской губ. отставного полковника Сытина Герасима Матвеевича (17.12.1782–12.10.1819) и Павлы Яковлевны, урожденной Купреяновой (07.03.1791–02.01.1856). Похоронена на Свято-Троицком кладбище в Старом Петергофе.

Дети: ПАВЕЛ, Елизавета (21.02.1843–?), АЛЕКСАНДР, Александра (17.10.1847–?), Павла (12.05.1849–?) и Сергей (30.07.1850–?).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – Минорскому В.М. (06.07.1883): «Если Вы найдете возможным и Вас не затруднит пови-
дать г-на Носа [Андрея Евдокимовича], то спросите у него,
получил ли он какие-нибудь сведения относительно дома
ШИПОВА» (XII, 174).

Соч.: Хлопчатобумажная промышленность и важность ее значе-
ния в России. М., 1857-1858. Т. 1-2 (рец.: Журнал Мини-
стерства внутренних дел. СПб., 1857. Ч. XXV. № 8. Отд. 4.
С. 1-4; Современник. СПб., 1857. № 6. Отд. 4. С. 47-57);
Куда и отчего исчезли у нас деньги? СПб., 1860; Общие со-
ображения об основаниях к учреждению предполагаемого
в Костроме банка. М., 1862; Очерк практической системы
устройства банков в России. СПб., 1864; Очерк жизни и го-
сударственной деятельности гр. Канкрин. СПб., 1864 (рец.:
Книжный вестник. СПб., 1864. № 21); Наша частная тор-
говля. СПб., 1865; О средствах к устранению наших эконо-
мических и финансовых затруднений. СПб., 1866 (рец.:
Сухонин П.П. По поводу книги А. Шипова «О средствах
к устранению наших экономических и финансовых затруд-
нений» // Ежемесячные прибавления к Биржевым ведомо-
стям. СПб., 1866. № 1. С. 103-141); Замечания по поводу
пересмотра тарифа и ставки пошлин на бумажную пряжу.
СПб., 1867; Обзор оснований рационального тарифа, приме-
ненного к потребностям России. СПб., 1868; Практическое
применение к началам рационального тарифа финансовых
пошлин на предметы, служащие для непроизводительного
потребления. СПб., 1868; Записка о свеклосахарном произ-
водстве. СПб., 1869; Наше земство и наша винноакцизная
система. СПб., 1870; Реформа нашей кредитной системы с
установлением наибольшей правильной свободы банков или
устранения давления плутократии. СПб., 1874; О недоста-
тке денежных знаков в обращении народном, затрудняющем
внутреннюю торговлю, и о средствах к устранению затруд-
нения // Биржевые ведомости. СПб., 1861. № 140-141;
Значение Нижегородской ярмарки и отношение ее к нашей
внутренней торговле и промышленности // Библиотека для
чтения. СПб., 1865. Январь; Влияние на промышленность
свободного и обязательного труда // Вестник промышлен-
ности. М., 1859. Т. II. № 4. Отд. III. С. 55-86; Отд. отг. М.,
1859; О значении внутренней и внешней торговли вообще и
особенно в России // Там же. 1861. Т. XIII. № 7. С. 30-84;

Гр. Е.Ф. Канкрин // Всемирная иллюстрация. СПб., 1866. № 5; Отд. отт. СПб., 1866; Ассигнации и система Канкрин // Голос. СПб., 1866. № 260; О банковской реформе и об устранении давления плутократии // Гражданин. СПб., 1873. 19 марта. № 12.

Лит.: Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: в 22 т. / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., [б.г.]. Т. 20. С. 302; Московский некрополь: в 3 т. СПб., 1908. Т. III. С. 356; Петербургский некрополь: в 4 т. СПб., 1913. Т. IV. С. 545; Русский биографический словарь: в 25 т. СПб., 1911. Т. 23. С. 293; Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором Санкт-Петербургского университета И.Н. Брезиным. СПб., 1879. Отд. IV. Т. IV. С. 219; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 7-8; Фабрично-заводские предприятия Российской Империи / Совет съездов представителей промышленности и торговли. 2-е изд. [СПб.], 1914. Г-377; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1903. Т. XXXIX а. С. 585; Очерк деятельности А.П. Шипова, председателя Биржевого и ярмарочного комитета в Нижнем Новгороде. Приложение к Народной газете. СПб., 1866; *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 50; *Крживоблоцкий Я.С.* Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Костромская губерния. СПб., 1861. С. 359–364, 373–375; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XII. С. 174–175; *Островский П.А.* Костромской Мариинский детский приют. Исторический очерк. Кострома, 1885. С. 5; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могиланского. М.; Л., 1936. С. 46; *Руммель В.В., Голубцов В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. СПб., 1887. Т. 2. С. 731, 732; *Серков А.И.* Русское масонство. 1731–2000 гг.: Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 898; Обед 27 августа, данный нижегородским купечеством А.П. Шипову // Московские ведомости. М., 1867. № 12; Конкурс от Императорского Московского общества сельского хозяйства

на премию А.П. Шипова // Труды Императорского Вольного экономического общества. СПб., 1872. Т. 2. № 1; [*Же-ребцов Н.А.*] Письмо к редактору по поводу обеда в честь А.П. Шипова // Народный голос. СПб., 1867. № 44; Казанский М.К. 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 71; *Колупанов Н.П.* Из прошлого. Посмертные записки // Русское обозрение. М., 1895. Т. III. Май. С. 11, 13, 20; Некролог // Биржевые ведомости. СПб., 1878. № 326; Новое время. СПб., 1878. № 976.

Арх.: ГАКО. Ф. 86. Оп. 1. Д. 734. Л. 1-6; Ф. 121. Оп. 1. Д. 2875. Л. 9, 12, 19 об.; Ф. 122. Оп. 1. Д. 2115 (+); Ф. 133. Оп. 1. Д. 2626. Л. 69; Ф. 134. Б/ш. Д. 8550. Л. 1 об.-7; Ф. 203. Оп. 2. Д. 45. Л. 8 об.-12; Д. 797. Л. 9 об.-25; РГИА. Ф. 516. Оп. 1/120/2322. Д. 108. Л. 138-145; Д. 109. Л. 1 об.-14.

ШИПОВ ВАСИЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ (1801–22.06.1878, г. Кострома) – дворянский деятель. Сын отставного гвардии прапорщика Шипова Михаила Васильевича (23.06.1774–1804) и Клеопатры Григорьевны, урожденной Бартеневой (?–?). Выпускник Смоленского кадетского корпуса (1819). Прапорщик 71-й понтонной артиллерийской роты (25.03.1819) и 27-й (20.05.1819) и 24-й (27.05.1820) артиллерийских бригад. Отставной артиллерии подпоручик (20.02.1821). Подпоручик (01.11.1823) и поручик (30.06.1826) Тульского пехотного полка. Подпоручик (17.04.1827), поручик (01.01.1831) и штабс-капитан (25.06.1834) лейб-гвардии Семеновского полка в отставке (05.12.1834). Участник русско-турецкой войны (1828–1829) и осады (28.08.–08.10.1828) и штурма (25.09.1828) г. Варны. Адъютант школы гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров (15.05.1831). Депутат (14.12.1865) и предводитель (05.03.1867) дворянства и почетный мировой судья (19.05.1869) Костромского у. Гласный Костромского уездного и Костромского губернского земских собраний (1872). Предводитель дворянства Костромской губ. (31.01.1875–03.02.1878). Кавалер ордена Святого Станислава II степени (05.04.1874), серебряной медали на

Георгиевской ленте в память русско-турецкой войны 1828–1829 (21.09.1829), бронзовой медали в память Восточной войны 1853–1856 гг. (1857), высочайшего благоволения (04.02.1834) и др. Владелец двух деревянных домов в г. Костроме и 670 душ крестьян в Буйском, Галичском и Костромском у. Костромской и 400 душ крестьян в Нижегородской губ. Похоронен на Лазаревском кладбище. Адресант и адресат ОСТРОВСКОГО А.Н.

Жена – Екатерина Владимировна, урожденная Смирнова (?–?). Дочь Владимирского (1829–1835) и Волынского (1837–1838) вице-губернатора, тайного советника (1850) Смирнова Владимира Саввича (?–20.01.1865).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – ШИПОВУ В.М. (18.05.1874): «Милостивый государь Василий Михайлович, прибыв из Москвы в Кинешемский уезд, имею честь отвечать на письмо Ваше от 8-го апреля за № 135-м. На полученное мною в Москве извещение о избрании меня в Кинешме в должность Уездного предводителя дворянства я в то же время отвечал на имя секретаря экстренного собрания, г-на Львова, что, по весьма уважительным причинам и, между прочим, вследствие совершенно расстроенного здоровья, я не могу принять лестных обязанностей, возложенных на меня кинешемским дворянством. Извещая Вас, милостивый государь, о содержании упомянутого мною письма, я беру смелость думать, что в настоящем положении дела нет необходимости в отсылке моего формуляра к г-ну Костромскому губернатору, так как несмотря на все мое желание, я не имею никакой возможности принять на себя должность Уездного предводителя дворянства. С истинным почтением и совершенною преданностью имею честь быть Вашего превосходительства покорным слугою <ОСТРОВСКИЙ А.Н.>» (XI, 468).

Лит.: Губернии Российской империи. История и руководители. 1708–1917. М., 2003. С. 145; *Дирин П.М.* История лейб-гвардии Семеновского полка: в 2 т. СПб., 1883. Т. II. Приложение. С. 187; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского

и др. М., 1979. Т. XI. С. 468–469; М., 1980. Т. XII. С. 604; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелыкове. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1978. С. 199; *Руммель В.В., Голубцов В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. СПб., 1887. Т. 2. С. 730, 732.

Арх.: ГАКО. Ф. 56. Оп. 3. Д. 5. Л. 82 об.-83; Ф. 121. Оп. 1. Д. 6017. Л. 25-28; Оп. 3. Д. 56. Л. 1 об., 24-25; Ф. 128. Оп. 1 доп. Д. 11. Л. 1 об.-6; Ф. 134. Б/ш. Д. 2979. Л. 84-87; Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 102. Л. 1 об.

ШИПОВ ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (19.01.1841, г. Кострома – 28.07.1892, г. Москва) – земский деятель. Сын **ШИПОВА А.П.** Брат **ШИПОВА А.А.** Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1871–1892). Совладелец 6000 родовых в Кинешемском и владелец 750 приобретенных десятин земли в Галичском у. Костромской губ. Похоронен в Смоленском Новодевичьем монастыре. Участник приемов в ус. Щелыково в дни именин **ОСТРОВСКОЙ М.В.** (22.07.1883) и **ОСТРОВСКОГО А.Н.** (30.08.1883).

Жена – Варвара Александровна, урожденная NN. (?–?).

Дети: Варвара (?–?) и Надежда (?–?).

Соч.: Новый способ заготовки в прок различных материалов для корма скота. М., 1882.

Лит.: Московский некрополь: в 3 т. СПб., 1908. Т. III. С. 356; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 9–14; *Руммель В.В., Голубцов В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. СПб., 1887. Т. 2. С. 732; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 71.

Арх.: ГАКО. Ф. 134. Б/ш. Д. 8550. Л. 1 об.-7; Ф. 200. Оп. 6. Д. 2372. Л. 1-34; Ф. 203. Оп. 2. Д. 45. Л. 8 об.-12; Д. 797. Л. 9 об.-25.

ШИРИНСКИЙ-ШИХМАТОВ ПЛАТОН АЛЕКСАНДРОВИЧ (18.11.1790, с. Дерново Вяземского у. Смоленской губ. – 05.05.1853, Троицкая Сергиева пустынь Петергофского у. Санкт-Петербургской губ.) – государственный деятель, писатель и переводчик. Князь. Сын отставного поручика князя Ширинского-Шихматова Александра Прохоровича (1723 – октябрь 1793) и Ольги Васильевны, урожденной Иевлевой (?–?). Гардемарин (1804), унтер-офицер (1805), мичман (11.01.1807), лейтенант (10.02.1811) и отставной капитан-лейтенант (17.02.1816). Выпускник санкт-петербургского Морского кадетского корпуса (1807). Участник Отечественной войны (1812–1815), осады Данцига (1812, 1813) и Вексельмюндского сражения (21–23.08.1813). Начальник II отделения Инженерного департамента Военного министерства (05.06.1820). Директор канцелярии (16.11.1824–04.10.1827) и департамента (05.03.1833–13.04.1844) Министерства народного просвещения. Председатель Комитета иностранной цензуры (22.08.1830–05.03.1833). Товарищ министра (20.02.1842) и министр народного просвещения (20.10.1849–07.04.1853). Председатель императорских Археографической комиссии (1834–1850) и Академии наук (1841–1849). Сенатор (18.12.1843). Член Государственного Совета (1850). Действительный член императорских Московского общества истории и древностей Российских (21.03.1827), Российской Академии (05.05.1828), Вольного экономического общества (26.04.1830), Одесского общества истории и древностей (19.04.1839) и Академии наук (19.10.1841). Почетный член Общества любителей российской словесности (15.12.1824), императорских Харьковского (12.06.1826), Казанского (31.12.1826), Санкт-Петербургского (29.08.1834) и Киевского Святого Владимира (07.01.1844) университетов, Императорской Академии наук (15.12.1837), Афинского общества изящных искусств (18.01.1846), Мюнхенского общества естественных наук (11.08.1849), Императорского Московского общества истории и древностей Российских (17.12.1849), Рижского общества испытателей природы (07.01.1850),

Императорской Публичной библиотеки (20.02.1850), Императорского Русского археологического общества (16.05.1850), Курляндского общества любителей словесности и художеств (01.07.1850), Императорского Московского общества испытателей природы (10.08.1850), Императорской Медико-хирургической академии (16.09.1850), Общества истории и древностей Остзейских губ. (1850), Казанского общества любителей отечественной словесности (1851), Киевской духовной академии (1851), Императорского Русского географического общества (29.01.1853) и др. Почетный общник (assocий) Королевского общества северных антиквариеров в Копенгагене (06.04.1843). Лауреат золотой медали в 50 червонцев с надписью «Приносящему пользу российскому слову» Императорской Российской Академии (11.09.1831). Участник составления Словаря церковнославянского и русского языка, Опыта областного великорусского словаря и др. Кавалер всех служебных наград, в т.ч. ордена Святого Александра Невского (01.07.1846) и алмазных знаков к нему (29.03.1849). Автор предписаний о «вразумлении» (02.04.1850) и запрещении переиздания (30.05.1850) пьесы «Свои люди – сочтемся!» (1850) ОСТРОВСКОГО А.Н.

Жена (с декабря 1814) – Пелагея Николаевна, урожденная Спечинская (18.11.1790–25.02.1877, г. Великий Новгород). Дочь отставного секунд-майора Спечинского Николая Никитича (176?–25.03.179?) и Анны Николаевны, урожденной княжны Долгоруковой (176?–18/19.08.1815). Владелица 316 душ крестьян и строительница Успенской церкви с. Печенкина (1850) в Ветлужском у. Костромской губ. Похоронена во Всехсвятской церкви Десятинного монастыря.

Дети: Варвара (03.08.1819–03.01.1889), Ольга (182?–08.07.1847), замужем за статским советником Кошкарковым Дмитрием Алексеевичем (12.10.1810–06.05.1874), Иван (28.07.1822–?), Валериан (22.01.1825–03.12.1878), Мария (01.07.1828–28.10.1907, г. Кострома), замужем за отставным поручиком Карцовым Сергеем Васильевичем

(12.02.1824–?), Александр (05.02.1830 – не ранее 1874) и Агриппина (19.06.1833–12.05.1912), замужем за графом Подгоричиани-Петровичем Александром Николаевичем (12.11.1829–28.05.1902).

Соч.: Единоборство Челубея и Пересвета: [Стихотворение]. СПб., 1822; Ода на Честолюбие. [СПб.,] 1823; Изменение природы, или Следствия падения человека: [Стихотворение]. СПб., 1824; Кораблекрушение. Подражание I песни английской поэмы «Море» (Дж. Бидлейла) / вольный пер. с англ. СПб., 1824; Общее предначертание опеки для бедных / пер. с фр. сочинения профессора Гарля. СПб., 1825; Опыты духовных стихотворений. СПб., 1825; Ночи Юнга: в 3 вып. / пер. с англ. СПб., 1829–1832; Ода на кончину князя Кутузова-Смоленского. СПб., 1829; На мир с Оттоманскою Портою: [Стихотворение] 1829 г. СПб., 1830; На смерть дочери. СПб., 1830; Переложение двенадцатого псалма. СПб., 1830; Суета: Стихи. СПб., 1830; Похвальное слово Императору Александру Благословенному, читанное в Российской Академии 11 сентября 1831 года. СПб., 1831; На всерадостное рождение Его Императорского Высочества великого князя Михаила Николаевича: [Стихотворение]. СПб., 1832; Слово о вспомоществовании страждущему человечеству, произнесенное в Ученом комитете Императорского Человеколюбивого общества 30 марта 1832 года. СПб., 1832; Похвальное слово императрице Марии Феодоровне, читанное в Российской Академии 13 мая 1833 года. СПб., 1833; О жизни и трудах иеромонаха Аникита, в миру князя Сергея Александровича Ширинского-Шихматова. Читано в Российской Академии 29 октября 1838 года. СПб., 1838; Изд. 2-е. СПб., 1852; Военная песнь Россиян. СПб., 1840; Смерть преосвященного Иосифа, митрополита Астраханского и Терского. СПб., 1841.

Лит.: Академические списки Императорского университета Святого Владимира (1834–1884). Киев, 1884. С. 2; Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. М., 1978. Т. 29. С. 413; Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: в 22 т. / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., [б.г.]. Т. 20. С. 304; Дворянские роды Российской Империи: в 3 т. / под ред. С.В. Думина. М., 1996. Т. 3. С. 198–199. № 36; Костромские инскрипты XVIII–XX вв.:

Аннотированный каталог / авт.-сост. О.В. Горохова, П.П. Резепин. Кострома, 2015. № 189; Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т.8. / гл. ред. А.А. Сурков. М., 1975. Стб. 729; 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. 3. С. 439; Общий морской список. СПб., 1894. Ч. VIII. С. 500–501; Остафьевский архив кн. Вяземских: в 5 т. / под ред. и с прим. В.И. Саитова. СПб., 1899. Т. II. С. 49, 429; Петербургский некрополь: в 4 т. СПб., 1912. Т. II. С. 504; СПб., 1913. Т. IV. С. 546; Российская Академия наук. Персональный состав: в 3 кн. М., 1999. Кн. 1. С. 55; Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты // подготовили к печати и комментировали М.А. Цявловский, Л.Б. Модзалевский, Т.Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 773; Русский биографический словарь: в 25 т. СПб., 1911. Т. 23. С. 302–303; Советская историческая энциклопедия: в 16 т. / гл. ред. Е.М. Жуков. М., 1976. Т. 16. Стб. 284; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1903. Т. XXXIX а. С. 591; *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. 523; *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. 342; *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: в 2 т. / подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1965. Т. 1. С. 43, 516; *Владимиров В.В.* Историческая записка о 1-й казанской гимназии: в 2 ч. Казань, 1868. Ч. 2. Отд. 2. С. 398–412; *Греч Н.И.* Записки о моей жизни / сост., посл., комм. Е.Г. Капустиной. М., 1990. С. 313, 359; *Григоров А.А.* «Без Костромы наш флот неполон...»: Морские офицеры-костромичи. XVII – нач. XX вв.: Справочник / авт.-сост. Н.А. Дружнева; науч. ред. В.С. Соболев; науч. конс. П.П. Резепин. Кострома, 2002. С. 141–142; Н.А. Добролюбов в воспоминаниях современников / вступ. ст. Г. Елизаветиной, сост. подгот. текста и комм. С. Рейсера. М., 1986. С. 77; *Долгоруков П.В., кн.* Российская родословная книга: в 4 ч.

СПб., 1856. Ч. III. С. 59; *Дружинин А.В.* Повести. Дневник / изд. подготовили Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. М., 1986. С. 313; *Елагин Н.В.* Очерк жизни и трудов князя П.А. Ширинского-Шихматова. СПб., 1855; *Жмакин В.И.* Материалы для истории русской богословской мысли тридцатых годов текущего столетия. Из переписки братьев князей Ширинских-Шихматовых. СПб., 1890; *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М., 1953. С. 37–39; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 527–528; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XI. С. 17, 18, 111; М., 1980. Т. XII. С. 604; *Панаев И.И.* Литературные воспоминания / вступ. ст. и ком. И.Г. Ямпольского. М., 1988. С. 70, 80–82; *Пантелеев Л.Ф.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и прим. С.А. Рейсера. М., 1958. С. 494, 495, 500; *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М., 1996. Т. XII. С. 45, 306, 357, 429; М., 1998. Т. XVII. С. 635; М., 1997. Т. XIX. С. 1329; *Рождественский С.В.* Исторический обзор деятельности министерства Народного Просвещения. 1802–1902. СПб., 1902. С. 240–241; *Файнштейн М.Ш.* Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки). Л., 1989. С. 19, 39; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Изд. 2-е, доп. и перераб. Л., 1988. – С. 499; *Шилов Д.Н.* Государственные деятели Российской империи. Главы высших и центральных учреждений. 1802–1917: Биобиблиографический справочник. СПб., 2001. С. 749–752; Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2002. С. 837–840; *Записки покойного учителя // Исторический вестник.* СПб., 1888. Август; *О пребывании в Казани г. министра народного просвещения // Казанские губернские ведомости.* Казань, 1851. № 42; *Брэ О., де* Император Николай I и его сподвижники // *Русская старина.* СПб., 1902. № 1; *Бурнашев В.П.* Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его пятничные литературные собрания // *Русский вестник.* М., 1871. № 9–11; *Дмитриева М.А.* Братья Ширинские-Шихматовы и архимандрит Фотий // *Христианство и русская литература.* СПб., 1996. Сб. 2. С. 90–107; *Ковалевский П.М.* Власть предрержащие // *Русская старина.* СПб., 1909. № 1; *Корф М.А.* Из записок барона (впоследствии графа) М.А. Корфа // *Русская старина.* СПб., 1900. № 5; *Терпигоров Н.Н.* Рассказы прошлого // *Исторический вестник.*

СПб., 1890. Август; *Устрялов Н.Г.* Отрывки из воспоминаний о моей жизни // Новое время. СПб., 1872. № 65; Некролог // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1853. Ч. LXXXI; Отчет Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности за 1852–1865 гг. СПб., 1866. С. 51–58; Харьковские губернские ведомости. Харьков, 1853. № 21.

Арх.: АРАН. Ф. 8. Оп. 1. Д. 37. Л. 131-131 об.; Д. 38. Л. 1, 2-3, 11, 12, 43, 44; ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 862. Л. 15; РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 616.

ЩЕКОЛДИН ВАСИЛИЙ СЕМЕНОВИЧ (ок. 1830, д. Тарбово Васильевской вол. Шуйского у. Владимирской губ. – не ранее 1900) – предприниматель. Из крестьян. Образования домашнего. Владелец писчебумажно-картонной (1874; 1900 оценочная стоимость – 360390 руб. 28 коп.; 1913 – 123 рабочих и 235000 руб. год./оборот) и салфеточной (1874; 1894 – 268 рабочих и 110000 руб. год./оборот) фабрик Товарищества потомственного почетного гражданина В.С. Щеколдина в с. Адищеве Ивашевской вол. и 1525 десятин земли в Кинешемском у. (1878).

Жена – NN. (?-?).

Дети: Александр (1869–05.07.1892).

ОЛИХОВА М.Г.: «[ОСТРОВСКИЙ А.Н.] часто посещал писчебумажную фабрику В.С. ЩЕКОЛДИНА, любил смотреть на работы и интересовался фабричным производством» (А.Н. Островский, 1823-1923: Сборник статей к столетию со дня рождения / под ред. П.С. Когана. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 121).

Лит.: Указатель фабрик и заводов Европейской России. Материалы для фабрично-заводской статистики / сост. по официальным сведениям Департамента Торговли и Мануфактур П.А. Орлов и С.Г. Будагов. Изд. 3-е, испр. и значительно доп. СПб., 1894. С. 116; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1978. С. 175, 285; *Сokolьников М.П.* В усадьбе Островского // А.Н. Островский, 1823–1923: Сборник статей к столетию со дня рождения /

под ред. П.С. Когана. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 121.

Арх.: ГАИО. Ф. 17. Оп. 1. Д. 1. Л. 98; ГАКО. Ф. 161. Оп. 1. Д. 688. Л. 3 об.; Ф. 205. Оп. 2 (оцен.-стат.). Д. 1187. Л. 1-112; Ф. 457. Оп. 1. Д. 11. Л. 19.

ЩЕРБАЧЕВ ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ (07.09.1829, Галичский у. Костромской губ. – 27.11.1902, с. Есиплево Кинешемского у. Костромской губ.) – землевладелец. Сын отставного майора и владельца д. Курново и Торопово Галичского у. Щербачева Дмитрия Захаровича (ок. 1793 – не ранее 1857). Зять ДМИТРИЕВА С.П. и шурина ДМИТРИЕВА В.С. Отставной штабс-ротмистр (1858). Владелец 460 десятин земли в Галичском у. Костромской губ.

Жена – Надежда Семеновна, урожденная Дмитриева (13.08.1834–27.02.1883). Дочь ДМИТРИЕВА С.П. Похоронена там же.

Дети: Елена (20.05.1859–?), Николай (13.03.1870–?) и Антонина (?–?).

Лит.: Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. I. С. 978.
Арх.: ГАКО. Ф. 77. Оп. 1. Д. 1127. Л. 1-105 об.; Д. 1128. Л. 1-7; Ф. 116. Оп. 3. Д. 172. Л. 1-35.

ЩЕРБИНА НИКОЛАЙ ФЕДОРОВИЧ (02.12.1821, пом. Грузко-Еланское Миусского окр. Области Войска Донского – 10.04.1869, г. Санкт-Петербург) – писатель. Сын украинца и гречанки. Выпускник таганрогских городского училища (1834) и гимназии (1841) и студент Императорского Харьковского университета (1841). Домашний учитель детей генерал-майора (1845) Корнилова Петра Петровича (01.05.1804–16.03.1869) и Екатерины Никтополионовны, урожденной Клементьевой (08.09.1820–12.03.1897), в ус. Зиновьево Башутинской вол. Костромского у. и собиратель фольклора Костромской губ. (1848–1850). Секретарь Московского губернского правления и помощник редактора Московских губернских ведомостей (1850). Чиновник особых поручений при товарище министра народного просвещения

(1855) и управляющем Главным управлением по делам печати (1864). Действительный член Общества любителей российской словесности (04.03.1859). Корреспондент Занозы, Зари, Искры, Иллюстрации, Москвитянина, Отечественных записок, Русского вестника, Современника, Сына Отечества и др. Адресант 2 писем, автор эпиграмм (1854) и рецензий на спектакли по пьесам (1862) ОСТРОВСКО-ГО А.Н., вместе с которым являлся участником «суббот» графини Ростопчиной Е.П. (М., 1849–1858), а также встретился в г. Твери (12.06.1856). Похоронен на Тихвинском кладбище Свято-Троицкой Александро-Невской лавры.

Соч.: Греческие стихотворения Н. Щербины. Одесса, 1850; Новые греческие стихотворения Н.Ф. Щербины (1850–1851). М., 1851; Стихотворения Николая Щербины. СПб., 1857. Т. 1–2; Полное собрание сочинений. СПб., 1873; Из неизданных стихотворений Н.Ф. Щербины. СПб., 1907; Альбом ипохондрика / ред. и примеч. Р.В. Иванова-Разумника. Л., 1929; Стихотворения / вступ. ст., ред. и примеч. И. Айзенштока. Л., 1937; Избранные произведения / вступ. ст. И.Д. Гликмана; сост., подгот. текста и примеч. Г.Я. Галагана. Л., 1970; Омега Н. [Щербина Н.Ф.] «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» // Библиотека для чтения. СПб., 1862. Т. CLXXI. Июнь. С. 1–24.

Лит.: Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. М., 1978. Т. 29. С. 537; Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: в 22 т. / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милокова. Лейпциг; Вена; СПб., [б.г.]. Т. 20. С. 433–435; Казачество: Энциклопедия / редкол.: А.П. Федотов (гл. ред.) и др. М., 2003. С. 377; Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. М., 1975. Т. 8. Стб. 822–823; Неизданные письма к А.Н. Островскому. По материалам Государственного театрального музея им. А.А. Бахрушина. М.; Л., 1932. С. 626–628; Петербургский некрополь: в 4 т. СПб., 1913. Т. IV. С. 625; Русские поэты за сто лет / сост. А.Н. Сальников. СПб., 1901. С. 277–281; Русский биографический словарь: в 25 т. СПб., 1912. Т. 24. С. 133–144; Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором Санкт-Петербургского университета И.Н. Березиным. СПб., 1879. Отд. IV. Т. IV. С. 297; Украинская советская

энциклопедия: в 11 т. Киев, 1985. Т. 11. Кн. 2. С. 389–390; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1904. Т. XL. С. 68; *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: в 2 т. / подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1965. Т. 2. С. 81; *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 47; *Греч Н.И.* Записки о моей жизни / сост., посл., комм. Е.Г. Капустиной. М., 1990. С. 211; *Гутмакер И.М.* Таганрогские мотивы. Харьков, 1894. С. 214–225; *Добров А.П.* Биографии русских писателей. СПб., 1900. С. 521–522; Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990. Т. 2. С. 411, 565; *Дружинин А.В.* Повести. Дневник / изд. подготовили Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. М., 1986. С. 234, 283–285, 312, 331, 368, 373, 401; *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М., 1953. С. 59, 75; *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях / сост., вступ. ст. и комм. Г.М. Миронова и Л.Г. Миронова. М., 1989. С. 31, 189, 488, 523; *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным запискам и памяткам: в 2 т. М., 1984. Т. I. С. 373; Т. II. С. 217; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 537; *Мендельсон Н.М.* Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Московском Университете: Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. С. 322–323; Приложения. III. Бюро общества. С. 46; Н.А. Некрасов в воспоминаниях и документах / сост. Е.М. Иссерлин и Т.Ю. Хмельницкая, под ред. Ю.Г. Оксмана. Л., 1930. С. 291; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XI. С. 21, 22, 41, 166; М., 1980. Т. XII. С. 605; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 43, 56, 191, 192, 512, 517, 518, 552; А.Н. Островский: Новые материалы и исследования: в 2 кн. М., 1974. Кн. 1. С. 411, 417, 479, 497, 597; Кн. 2. С. 133; *Панаева (Головачева) А.Я.* Воспоминания / вступ. ст. К.И. Чуковского; прим. Г.В. Краснова и Н.М. Фортунатова. М., 1986. С. 156, 168; *Пантелеев Л.Ф.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и прим. С.А. Рейсера. М., 1958. С. 140; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянского. М.; Л.,

1936. С. 69, 532, 607, 665, 704; Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост., подгот. текста и комм. Н.М. Фортунатова. М., 1978. Т. 1. С. 76, 590; *Феофистов Е.М.* За кулисами политики и литературы (1848–1896): Воспоминания. М., 1991. С. 16, 18, 398, 430; Т.Г. Шевченко в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. и прим. Н.Ф. Бельчикова и Л.Ф. Хинкулова. М., 1962. С. 324, 466; *Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л.* Воспоминания: в 2 т. / вступ. ст., подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1967. Т. 2. Воспоминания Л.П. Шелгуновой и М.Л. Михайлова. С. 61, 84, 494; *Данилевский Г.П.* Из литературных воспоминаний. Н.Ф. Щербина // Исторический вестник. СПб., 1891. Т. XLIII. Январь; *Кашина Н.* Рукописи Н.Ф. Щербины, принадлежащие Румянцевскому музею // Литературный вестник. СПб., 1904. Кн. 4. С. 35–61; *Коневской Ив.* Мирозревание поэзии Н.Ф. Щербины // Северные цветы на 1902 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1902. С. 194–214; *Крестовский В.* Альбом рисунков графа Ф.И. Толстого к стихотворениям Н. Щербины // Голос. СПб., 1880. № 356; *Магина Р.Г.* Стихотворный цикл «Ямбы и элегии» Н.Ф. Щербины // Ученые записки Московского государственного педагогического института им. Н.К. Крупской. М., 1967. Т. 256. Ч. 2; Ольга. Из воспоминаний // Русское обозрение. М., 1890. Ноябрь. С. 85–88, 92–93, 102–105, 113; Ольга Н. Николай Федорович Щербина // Заря. СПб., 1870. № 5. Май. С. 67–93; Рабинович О. Письмо в редакцию // День. М., 1869. № 7; Энгельгардт С.В. Н.Ф. Щербина // Заря. СПб., 1870. № 5. С. 67–93; *Янчук Н.Ф.* Н.Ф. Щербина как этнограф // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1907. № 7. С. 72–98; Некролог // Всемирная иллюстрация. СПб., 1869. № 18; Голос. СПб., 1869. № 106; Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1869. Ч. СХLII. № 4. С. 259–262; Заря. СПб., 1869. № 5. С. 21–26; Иллюстрированная газета. СПб., 1869. Т. 23. № 16. С. 255; Одесский вестник. Одесса, 1869. № 88; Петербургская газета. СПб., 1869. № 53; Северная пчела. СПб., 1869. № 17.

ЮРЬЕВ СЕРГЕЙ АНДРЕЕВИЧ (13.05.1821, с. Воскресенское Калязинского у. Тверской губ. – 26.12.1888, г. Москва) – писатель и переводчик. Сын отставного

капитан-лейтенанта (25.09.1816) и владельца ус. Свинкино с 459 десятинами земли и 17 душами крестьян в Галичском и д. Кононово с 23, Кузьминской с 33, Рыкачево с 8, Середнево с 14, Слепищево с 7 и Теплищево с 22 душами крестьян в Солигаличском у. Костромской губ. (1851) Юрьева Андрея Николаевича (1794–18.09.1857). Выпускник Московского дворянского института (1840) и второго отделения философского факультета Императорского Московского университета (1844). Старший чиновник особых поручений Тверского гражданского губернатора (1846–1853). Астроном-наблюдатель Московской университетской обсерватории (1853–1855). Основатель начального народного училища и крестьянского театра, в котором ставились пьесы ОСТРОВСКОГО А.Н., ПИСЕМСКОГО А.Ф. и др., в с. Воскресенском Калязинского у. Тверской губ. (1861). Редактор Беседы (1871–1872, изд КОШЕЛЕВ А.И.) и Русской мысли (1880–1885, изд КОШЕЛЕВ А.И.). Действительный член (26.02.1870), член пригласительного собрания (23.12.1874–22.12.1875) и председатель (22.12.1875–31.09.1884) Общества любителей российской словесности. Член (1874) и председатель (1886–1888) Общества русских драматических писателей. Корреспондент «Беседы в Обществе любителей российской словесности», «Математического сборника», «Театра и жизни», «Театральной библиотеки», «Эпохи» и др. Похоронен в Алексеевском женском монастыре. Адресант и адресат ОСТРОВСКОГО А.Н., который ввел его в состав репертуарного совета Императорских Московских театров (22.01.1886).

Жена – Прасковья Михайловна, урожденная NN. (?–04.12.1890). Похоронена там же.

Соч.: Испанский театр цветущего периода 16 и 17 вв. М., 1877; Перевод комедии Тирсо де Молино «Сестры соперницы, или Благочестивая Марта». М., 1878; Драматические произведения Вильяма Шекспира: в 7 вып. М., 1880–1889; *Кальдерон II*. За тайное оскорбление тайное мщение // Беседы в Обществе любителей российской словесности. СПб., 1871. Вып. III. С. 87–135; Речь при открытии памятника Пушкину // Русская мысль. М., 1880. Кн. VII; Социальные

стремления человечества и народная правда // Там же. 1882. Кн. I; Перевод трагедии Шекспира «Король Лир» // Там же. Кн. VI–IX; О печальном положении женских врачебных курсов // Там же. Кн. IX; Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства // Там же. 1883. Кн. VIII; А.И. Кошелев // Там же. Кн. XII; Перевод трагедии Шекспира «Макбет» // Там же. 1884. Кн. I–V; Опыт объяснения трагедии Гете «Фауст» // Там же. 1884. Кн. XI–XII; Отд. отт. М., 1886; Несколько мыслей о сценическом искусстве // Там же. 1888. Кн. II, III, V, X; Отд. отт. М., 1889; Перевод трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» // Театральная библиотека. М., 1879. Кн. 4; О значении и задачах театральной критики // Театр и жизнь. М., 1885. № 22–23; Л. Барнай // Там же. № 29, 46–48, 55–58.

Лит.: Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: в 22 т. / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., [б.г.]. Т. 20. С. 712–713; В память С.А. Юрьева: Сборник, изданный друзьями покойного. М., 1890 (обл. 1891); Московский некрополь: в 3 т. СПб., 1908. Т. III. С. 394; Речи и Отчет Московского университета, читанные 12-го января 1846 года. М., 1846. С. 10; Русские ведомости. 1863–1913: Сборник статей. М., 1913. С. 212; Русский биографический словарь: в 25 т. СПб., 1912. Т. 24. С. 342; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1904. Т. XLI. С. 442; *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: в 2 т. / подгот. текста и прим. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М., 1965. Т. 2. С. 406, 418, 498, 578; *Веселовский А.* Старинный театр в Европе. М., 1870. С. 409; *Григоров А.А.* «Без Костромы наш флот неполон...»: Морские офицеры-костромичи. XVII – нач. XX вв.: Справочник / авт.-сост. Н.А. Дружнева; науч. ред. В.С. Соболев; науч. конс. П.П. Резепин. Кострома, 2002. С. 146; *Достоевская А.Г.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и прим. С.В. Белова и В.А. Туниманова. М., 1971. С. 358, 468; *Ф.М. Достоевский* в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990. Т. 1. С. 506, 507; Т. 2. С. 409, 411, 414, 419, 421, 434–438, 451, 557, 560, 567, 570; *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. М., 1953. С. 196, 276, 285, 299, 330, 333, 336, 341, 352, 366; *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям: в 2 т. М., 1984. Т. I. С. 376, 377, 379, 405; *Лобанов М.П.*

Александр Островский. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1989. С. 124; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 544; *Мендельсон Н.М.* Словарь членов Общества любителей Российской словесности при Московском Университете: Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. Приложения. III. Бюро общества. С. 28, 34, 48; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XI. С. 542, 703, 723, 724, 732, 733; М., 1980. Т. XII. С. 115, 135, 255, 260, 311, 384, 458, 606; А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.И. Ревякина. М., 1966. С. 454, 484, 494, 592, 595; А.Н. Островский: Новые материалы и исследования: в 2 кн. М., 1974. Кн. 1. С. 35, 154, 155, 609, 634; Кн. 2. С. 94; *Писемский А.Ф.* Письма / подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянского. М.; Л., 1936. С. 243, 249, 288, 291, 297, 302, 321, 329, 403, 415, 424, 440, 466, 467, 511, 691, 695, 696, 718, 720, 736, 771, 776, 777, 788, 798, 802; *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1978. С. 160, 192, 193; 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. 168, 217, 219, 220, 466; *Языков Д.Д.* Обзор жизни и трудов покойных русских писателей: в 14 вып. М., 1900. Вып. VIII. С. 131–135; *Колюпанов Н.П.* Из прошлого. Посмертные записки // Русское обозрение. М., 1895. Т. II. Апрель. С. 528–533; *Т-в С. [Терпигорев С.Н.]* Один из русских идеалистов // Исторический вестник. СПб., 1889. Т. XLIII. Март. С. 793–803; *Ярцев А.А.* Памяти С.А. Юрьева // Новости дня. М., 1890. № 2690; Некролог // Артист. М., 1889. Кн. I; День. М., 1888. № 212, 213; Исторический вестник. СПб., 1889. Т. XXXV. Февраль. С. 518–520; Новое время. СПб., 1888. № 4609; Новости и Биржевая Газета. СПб., 1888. № 358; Русские ведомости. М., 1888. № 357. С. 2; Русский календарь на 1890 год. СПб., 1890. С. 254.

Арх.: ГАКО. Ф. 80. Оп. 1. Д. 569. Л. 1-24; Ф. 116. Оп. 3. Д. 118. Л. 1-31.

ЯКОВЛЕВ ВАСИЛИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (27.07.1820, ус. Дорофеево Ивашевской вол. Кинешемского у. Костромской губ. – 30.01.1880, с. Козловка Кинешемского у.

Костромской губ.) – дворянский и земский деятель. Сын отставного лейб-гвардии капитана (1816) и владельца ус. Дорофеево Кинешемского у. Яковлева Александра Александровича (1787–27.07.1849) и Анны Акимовны, урожденной Ратьковой (1785–27.01.1830). Двоюродный брат ЯКОВЛЕВЫХ Д.П. и М.П. и троюродный племянник ГЕРЦЕНА А.И. Унтер-офицер (18.04.1840), портупей-юнкер (09.11.1841), корнет (28.06.1843) и поручик (06.08.1845) Симбирского уланского полка в отставке (17.03.1846). Депутат (08.01.1851) и предводитель (1866–1868) дворянства и почетный мировой судья (1865–1879) Кинешемского у. Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1868–1870, 1877–1879). Владелец ус. Панброво с 17 мужскими и 18 женскими душами крестьян в Кинешемском у. (1850). Участник приемов в ус. Щельково членов Кинешемского уездного съезда мировых судей в дни именин ОСТРОВСКОГО А.Н. (30.08.1874, 30.08.1876).

Лит.: Адрес-календарь лицам, состоящим на службе по Костромской губернии. Октябрь 1871. Кострома, 1871. С. 23; Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. I. С. 988; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 11; Казанский М.К. 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 72.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 1089. Л. 33-34 об.; Д. 6017. Л. 40 об.-42; Оп. 3. Д. 56. Л. 1, 24.

ЯКОВЛЕВ ДМИТРИЙ ПАВЛОВИЧ (1831, ус. Анненское Кинешемского у. Костромской губ. – 1909, с. Комарово Кинешемского у. Костромской губ.) – земский деятель. Сын отставного подпоручика и владельца ус. Анненское со 168 душами крестьян Яковлева Павла Александровича (25.03.1789–1833) и Анны Дмитриевны, урожденной Ошаниной (1805–1888). Брат ЯКОВЛЕВА М.П., двоюродный брат ЯКОВЛЕВА В.А., троюродный племянник ГЕРЦЕНА А.И. и шурин ЛЮБОВНИКОВА С.А. Выпускник

санкт-петербургского Главного инженерного училища (1850). Отставной инженер-подпоручик (1862). Гласный Кинешемского уездного и Костромского губернского земских собраний (1871–1883, 1892–1894). Почетный мировой судья Кинешемского у. (1872–1883). Председатель Кинешемской уездной земской управы (1872–1883). Управляющий Иваново-Вознесенским отделением Государственного банка Шуйского у. Владимирской губ. (1886–1892). Жертвователь 86 рукописей Костромской губернской ученой архивной комиссии (1892). Владелец ус. Комарово, д. Панброво и поч. Измайлова в Кинешемском и 723 десятин земли в Галичском у. Костромской губ. Участник приемов в ус. Щельково членов Кинешемского уездного съезда мировых судей в дни именин ОСТРОВСКОГО А.Н. (30.08.1874, 30.08.1876, 30.08.1883) и ОСТРОВСКОЙ М.В. (22.07.1883) и похорон ОСТРОВСКОГО А.Н. (05.06.1886).

Жена (22.10.1862) – Екатерина Агатоновна (Юльевна), урожденная Крет... <нрзб> (1845–?). Дочь инженер-капитана Крет... <нрзб> Агатона (Юлия) Георгиевича (? – не позднее 1862).

Дети: Екатерина (04.01.1866–?), Николай (17.02.1870–?), Петр (18.09.1872–1932), Владимир (06.06.1874–1929), Александр (10.01.1878–1950), Анна (07.02.1880–?), Василий (1882–1938) и Ольга, в замужестве Борисович (?–?).

ОСТРОВСКИЙ А.Н. – Бурдину Ф.А. (22.07.1875): «Яковлев, владелец Комарова, находится в Костроме, и потому я точных сведений об имении Любовникова получить не мог. По приезде Яковлева пошлю к нему Николая; о результате переговоров уведомя тебя немедленно» (XI, 492).

Лит.: Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 10, 12; *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 29, 88; *Григоров А.А.* «Без Костромы наш флот неполон...»: Морские офицеры-костромичи. XVII – нач.

XX вв.: Справочник / авт.-сост. Н.А. Дружнева; науч. ред. В.С. Соболев; науч. конс. П.П. Резепин. Кострома, 2002. С. 148; *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. 101; *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского и др. М., 1979. Т. XI. С. 492; *Ревакин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1978. С. 68, 117, 171, 181, 232, 285, 288; *Казанский М.К.* 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 39, 72.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 6750. Л. 1-21; Д. 6805. Л. 7 об.-8; Д. 7089. Л. 1-7; Д. 7204 (+); Д. 7423 (+); Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 53. Л. 57, 71; Д. 397. Л. 1.

ЯКОВЛЕВ МИХАИЛ ПАВЛОВИЧ (1826, ус. Анненское Кинешемского у. Костромской губ. – 1895, с. Комарово Кинешемского у. Костромской губ.) – земский деятель. Сын отставного подпоручика и владельца ус. Анненское со 168 душами крестьян в Кинешемском у. Яковлева Павла Александровича (25.03.1789–1833) и Анны Дмитриевны, урожденной Ошаниной (1805–1888). Брат **ЯКОВЛЕВА Д.П.**, двоюродный брат **ЯКОВЛЕВА В.А.**, троюродный племянник **ГЕРЦЕНА А.И.** и шурин **ЛЮБОВНИКОВА С.А.** Выпускник санкт-петербургского Главного инженерного училища (1845). Отставной инженер-подпоручик (1859). Мировой посредник 2-го участка (17.05.1861) и почетный мировой судья (1872–1883) Кинешемского у. Гласный Кинешемского уездного земского собрания (1871–1876). Участник приемов в ус. Щельково членов Кинешемского уездного съезда мировых судей в дни именин **ОСТРОВСКОГО А.Н.** (30.08.1874, 30.08.1876, 30.08.1883) и **ОСТРОВСКОЙ М.В.** (22.07.1883).

Жена (с 18.10.1859) – Александра Андреевна, урожденная Любовникова (ок. 1840–?). Дочь отставного артиллери капитана Любовникова Андрея Алексеевича (?–?) и Александры Васильевны, урожденной Философовой (?–?).

Дети: Наталья (09.06.1862-?) и Павел (23.07.1866-?).

Лит.: Адрес-календарь лицам, состоящим на службе по Костромской губернии. Октябрь 1871. Кострома, 1871. С. 23; Систематический свод постановлений Кинешемского уездного земского собрания, состоявшихся в течение 22 очередных и 10 чрезвычайных сессий с 1865 по 1886 г. Кострома, 1886. С. 11; Бочков В.Н., Григоров А.А. Вокруг Щелькова: Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 29; Ревякин А.И. А.Н. Островский в Щелькове. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1978. С. 68, 117, 171, 181, 185, 285; Казанский М.К. 50-летие земства // Кинешемский календарь-ежегодник. 1916. Кинешма, 1916. Ч. II. Ежегодник. Отд. I. С. 72; Куломзин А.Н. Мои воспоминания на должности мирового посредника Кинешемского уезда первого призыва // Вестник Кинешемского уездного земства. Кинешма, 1914. № 1/2. С. 6.

Арх.: ГАКО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 6331. Л. 1-4 об.; Д. 7089. Л. 1-7; Д. 7204 (†); Д. 7423 (†); Ф. 205. Оп. 1 канц. Д. 102. Л. 1.

ЯКУШКИН ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ (22.01.1826, г. Москва – 27.04.1905, г. Ярославль) – писатель. Сын отставного капитана 37-го Егерского полка (01.02.1818) и декабриста Якушкина Ивана Дмитриевича (28.12.1793–11.08.1857) и Анастасии Васильевны, урожденной графини Шереметевой (01.09.1807–20.02.1846). Свояк АДЛЕРБЕРГА В.Ф., ГОТОВЦЕВОЙ М.И., КОНДРАТЬЕВА Г.П., КОРНИЛОВОЙ А.И. и ПОТЕХИНА А.А. Выпускник юридического факультета Императорского Московского университета (1847). Вольнослушатель юридического факультета Сорбонны (Париж, 1847–1848). Преподаватель законоведения московского Константиновского межевого училища (1851–1858). Управляющий ярославскими палатами государственных имуществ (1859–1866) и казенной (1866–1884) и непреременный член и помощник председателя Ярославского губернского статистического комитета (1859–1884). Член-корреспондент Императорского Русского географического общества (16.05.1878) и Общества любителей древней письменности (1878). Член-учредитель Костромской

(06.06.1885) и Ярославской (14.11.1889) и пожизненный член Владимирской (22.02.1902) губернских ученых архивных комиссий. Участник VII Археологического съезда в г. Ярославле (1887) и др. Корреспондент «Библиографических записок», «Вестника Ярославского земства», «Известий Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», «Колокола», «Костромских губернских ведомостей» и «Ярославских губернских ведомостей», «Костромской старины», «Полярной звезды», «Русских ведомостей», «Русского архива», «Русского вестника», «Русской старины», «Северного края», «Трудов Ярославского губернского статистического комитета», «Этнографического обозрения», «Юридического вестника» и др. Владелец личных библиотеки (ок. 15000 т.) и книжного знака. Вместе с ОСТРОВСКИМ А.Н. – участник «суббот» графини Ростопчиной Е.П. (М., 1849–1858).

1-я жена (с февраля 1848) – Елена Густавовна, урожденная баронесса Кнорринг (1826–1873). Дочь майора Северского драгунского полка барона Кнорринга Густава Карловича (1794–1831).

2-я жена (с 1880) – Мария Александровна, урожденная Бизеева (ок. 1837 – не ранее ноября 1917). Дочь отставного гвардии полковника и предводителя дворянства Нерехтского у. (1820–1823) Бизеева Александра Петровича (1785–12.08.1854) и Надежды Михайловны, урожденной Карпека (27.09.1805–14.01.1840).

Дети: Ольга (1849–1852), Анастасия (1851–?), замужем за сенатором (1904) и действительным тайным советником (1905) Тройницким Николаем Александровичем (23.07.1842–10.11.1913), Софья (1853 – не ранее 1937), замужем за юристом Шубиным Никанором Александровичем (?–?), Вячеслав (04.10.1856–02.12.1912) и Евгений (31.12.1859–19.08.1930).

Соч.: Обычное право. Материалы для библиографии обычного права: в 4 вып. Ярославль; М., 1875–1909; Материалы для словаря народного языка в Ярославской губернии. Ярославль, 1896; Гражданское право по решениям Крестобогородского

волостного суда Ярославской губернии и уезда. Ярославль, 1902 (соавтор с Никоновым С.П.); Записки И.Д. Якушкина. М., 1905; Записки И.И. Пущина о Пушкине / изд. Е.И. Якушкина. СПб., 1907; Евгений, архиепископ Ярославский // Вестник Ярославского земства. Ярославль, 1903. № 7–8; Пастушьи солнечные часы в Ярославской губернии // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1886. Т. XLVIII. Вып. 1 (Труды Этнографического отделения); Описания старинных рукописных сборников. I. Описание рукописного лечебника Венделиуса Сибиста // Костромская старина: издание Костромской Ученой Архивной Комиссии. Кострома, 1894. Вып. III. Приложение. С. 1–3; Описание сборника, принадлежащего Костромской архивной комиссии // Там же. С. 6–15; То же // Костромские губернские ведомости. Кострома, 1893. № 15, 33; Келья святого Димитрия Ростовского // Северный край. Ярославль, 1898. № 18; Летописец о Ростовских архиереях // Труды Ярославского губернского статистического комитета. Ярославль, 1868. Вып. 5. С. 183–216; Молитвы и заговоры в Пошехонском уезде // Там же; Отд. отд. Ярославль, 1869; Заметки о влиянии религиозных верований и предрассудков на народные юридические обычаи и понятия // Этнографическое обозрение. М., 1891. Кн. IX; Волостные суды в Ярославской губернии // Юридический вестник. М., 1872. № 3; Отд. отд. М., 1872; То же // Ярославские губернские ведомости. Ярославль, 1872. № 50–51; Письма архиепископа Павла к Ярославскому губернатору Н.И. Аксакову, по поводу открытия якобы чудотворного источника воды // Там же. 1874. № 21; О постройке в г. Архангельске корабля для возмущившихся великобританских колоний // Там же. № 23, 25; Жалованная грамота патриарха Филарета // Там же. № 28; Две отказные памяти 1699 и 1716 гг. // Там же. № 30; 1631 г. Челобитная об оскорблении словами и действием // Там же. № 32; 1686 г. Рядная запись // Там же. № 34; 1646 г. Челобитная о втором браке // Там же. № 38; 1620 г. Царская грамота об отдаче на поруки // Там же. № 46; Письмо ярославского помещика Бориса Семеновича Волкова (конец XVII века) // Там же. № 50; 1673 г. Челобитная по поводу противозаконного завладения чужою собственностью // Там же. № 52; 1683 г. Челобитная о пожаловании в стольники // Там же. № 54; 1688 г. Подрядная память // Там же. № 56;

Челобитная Петру I о пустоши // Там же. № 58; Раздельная запись XVII века // Там же. № 64; Сговорная запись XVII века // Там же. № 66; 1686 г. Челобитная об освобождении от государевой службы // Там же. № 70; 1783 г. Вологодскому наместническому правлению предложение относительно Тихона Черкасова, Григория Кустова и Амфилофея Порохина, с целью узнать, за что они сосланы в Пустозерск // Там же. № 76; 1694 г. Челобитная о скорейшем окончании судного дела // Там же. № 86; 1700 г. Заемная запись // Там же. № 88; 1679 г. Явка о наследственном завладении землею // Там же. № 96; 1685 г. Моровая запись // Там же; 1696 г. Картомная запись // Там же.

- Лит.: Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. М., 1978. Т. 30. С. 498; Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний: в 22 т. / под ред. С.Н. Южакова и П.Н. Милюкова. Лейпциг; Вена; СПб., [б.г.]. Т. 22. С. 671; Декабристы: Биографический справочник. М., 1988. С. 209–210; История исторической науки в СССР. Дооктябрьский период. Библиография. М., 1965. С. 429–430; Каталог выставки книжных знаков. Выставка Института художественно-научной экспертизы. Пг., 1919. С. 62; Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: в 2 т. / под общ. ред. В.Э. Вацуро и др. М., 1980. Т. II. С. 318, 354; Русская интеллигенция. Автобиографии и библиографические документы в собрании С.А. Венгерова: Аннотированный указатель: в 2 т. СПб., 2010. Т. 2. С. 627; Русские ведомости. Сборник статей. 1863–1913. М., 1913. С. 216; Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. I. С. 990; Энциклопедический словарь / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. СПб., 1907. Т. II доп. С. 926; *Алексеев В.П.* Ярославские краеведы: Библиографический указатель, аннотированный: в 2 ч. Ярославль, 1988. Ч. 1. С. 55–56; *Батеньков Г.С.* Сочинения и письма: в 2 т. / отв. ред. С.Ф. Коваль. Иркутск, 1989. Т. 1. С. 480; *Богомолов С.И.* Российский книжный знак. 1700–1918. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2010. С. 954; *Бокачев Н.Ф.* Описи русских библиотек и библиографические издания, находящиеся в исторической и археологической библиотеке Н. Бокачева. СПб., 1890. С. 243; *Геннади Г.Н.* Указатель библиотек в России. СПб., 1864. С. 36; Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и комм. К. Тюнькина. М., 1990.

Т. 1. С. 353, 597; *Иваск У.Г.* Описание русских книжных знаков. М., 1910. Вып. II. С. 96; *Иваск У.Г.* Частные библиотеки в России. Опыт библиографического указателя: в 2 ч. СПб., 1912. Ч. II. С. 79; *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. М., 1960. Т. IV. С. 550; Н.А. Некрасов в воспоминаниях современников / вступ. ст. Г.В. Краснова, подгот. текста и прим. Г.В. Краснова и Н.М. Фортунатова. М., 1971. С. 376, 469; *Огурцов Н.Г.* Опыт местной библиографии. Ярославский край. (1718–1924) / с предисл. проф. В.Н. Бочкарева. Ярославль, 1924. № 969–992, 1819–1821, 3497, 3500; *Параделов М.Я.* Адресная книга русских библиофилов. М., 1904. С. 140; *Равич Л.М.* Е.И. Якушкин (1826–1905). Л., 1989; *Семенов П.П.* История полувековой деятельности Императорского Русского географического общества. 1846–1896: в 3 ч. СПб., 1896. Ч. III. Состав. С. 65; *Шереметев П.С.* Заметки. 1900–1905. М., 1905. С. 97–107; *Шилов Д.Н., Кузьмин Ю.А.* Члены Государственного Совета Российской Империи. 1801–1906: Биобиблиографический справочник. СПб., 2006. С. 801; *Михеев В.* На проводах покойного Е.И. Якушкина // Северный край. Ярославль, 1905. № 112; *Ярославец [Тихомиров И.А.]* Памяти Е.И. Якушкина // Там же. № 207, 215, 220, 223, 228; *Чукарев А.* Сын декабриста // Северный рабочий. Ярославль, 1981. № 163; Некролог // Весы. М., 1905. № 4; Известия книжных магазинов товарищества М.О. Вольф. СПб., 1905. № 10. Стб. 146; Исторический вестник. СПб., 1905. № 6. С. 1067–1068; Русские ведомости. М., 1905. № 113; Русское богатство. СПб., 1905. № 5. С. 257–261; Северный край. Ярославль, 1905. № 111; Этнографическое обозрение. М., 1905. № XIV.

Арх.: ГАКО. Ф. 179. Оп. 2. Д. 42. Л. 82-87; Д. 70. Л. 115-116 об.; ГАРФ. Ф. 279 (1330 е.х.); РГАЛИ. Ф. 586 (114 е.х.).

Л.А. КОВАЛЕВА

**Островские: костромское
происхождение фамилии**

Нам интересна жизнь замечательного человека, его творчество, не менее интересно, из какой семьи, из какой среды он вышел. Это во многом определяет его взгляды, мировоззрение.

Отец А.Н. Островского, Николай Федорович, московский чиновник, выслуживший дворянство в 1839 году, происходил из духовного сословия, обучался в Костромской духовной семинарии. Дед писателя, Федор Иванович, в начале XIX века, служил в Благовещенской церкви Костромы, отец – Николай Федорович – обучался в Костромской духовной семинарии. Сам Александр Николаевич Островский родился в Москве и в Костромскую губернию приехал уже в солидном возрасте, и не в Кострому, а в имение, купленное отцом в Кинешемском уезде. Перед авторами стояла задача: найти дополнительные сведения о предках драматурга.

Исследовать родословие священно- церковнослужителей довольно трудно. Поколенные росписи они чаще всего не составляли, к одному месту жительства привязаны не были, даже фамилии родственники могли носить разные. Информацию о священно – и церковнослужителях какой-либо церкви, членах их семей содержат клировые ведомости и ревизские сказки. Ведомости, которые являются основным источником генеалогической информации о духовенстве, в государственном архиве Костромской области сохранились плохо, многое утрачено в пожаре 1982 года и в пожаре, случившемся в Костромской духовной консистории еще в конце XIX века. Состав ревизских сказок духовенства также очень не полон.

За отправную точку исследования рода Островских были взяты ревизские сказки на священно – и церковнослужителей церковей Костромы за 1795 год. Один из документов открывается словами: «1795 года мая дня в Костромской преосвященнейшаго Павла епископа Костромского и

Галичского духовной консистории города Костромы одноприходной Благовещенской церкви священно и церковнослужители по силе состоявшегося 1794 года июня 23 дня ея императорского величества и в народе опубликованного указа, дали сию скаску о написанных по последней 1782 года ревизии при оной церкви священно и церковнослужителях, семействах и детях их с показанием из того числа разными случаями убылых и после ревизии вновь рожденных и прибылых, по самой истине без всякой утайки, а буде кем впредь обличены явимся, или по свидетельству найдется, что кого-либо утаили, то повинны положенному по указам штрафу без всякого милосердия».

Перечень служащих в Благовещенской церкви открывается именем священника Александра Петрова, родившегося около 1749 года и умершего в 1794 году. Вдове его, Евдокии Ивановой, в 1795 году исполнилось 44 года, сын Иван умер в 1789 году в возрасте 17 лет, Петра в возрасте 12-ти лет отдали в Костромскую казенную палату «к письменным делам». С матерью проживали дети: дочь Александра 17-ти лет, Анна 15-ти, Александр 10-ти, Феоктиста 6-ти и Николай 4-х лет. Старшей дочери Ольге исполнилось 19. Семью, оставшуюся без единственного кормильца, необходимо было каким-то образом содержать. Ольгу должно было выдать замуж, а на доходы супруга можно было растить братьев и сестер и своих будущих детей.

Сведения об освободившемся месте священника или церковнослужителя духовная консистория сообщала в Костромскую духовную семинарию, где могли появиться желающие поступить на вакансию. В случае, если у умершего священника оставалась дочь на выданье, претенденту предлагалось жениться на ней. Таким образом охраняли семейства, лишившиеся отца, от нищеты, а девушки духовного звания входили в семьи своего сословия. Например, из духовной консистории писали: «Благоволит оное правление объявить, не желает ли кто из учеников богословия или философии ненадежных, по замечаниям правления к поступлению по окончанию курса философского

в высшее отделение поступить ведомства Юрьевецкого духовного правления к трехклирной Дмитриевской церкви в с. Скоробогатово на диаконское место со взятием дочери онога села диакона Ивана Андреева»¹.

Возможно, на место и на руку Ольги Александровны было несколько претендентов. В 1795 году Ольга Александровна вышла замуж за 25-летнего ученика богословия костромской семинарии Федора Островского, «который в последнюю пред сим (ревизию 1782 года. – Л.К.) писан при отце, Нерехтского уезда села Острова попе Иоанне Дмитриеве»². Под документом подписи Федора Островского и других членов причта. Это – самый ранний, из выявленных, автограф представителя семьи Островских.

Вернемся к записи о священнике Федоре Островском. В конце XVIII – начале XIX века далеко не у всех священнослужителей имелись фамилии. Мальчики нередко получали их при поступлении в духовные уездные училища или в духовную семинарию. Вполне вероятно, что с Федором Ивановичем было так же (конечно Федором Ивановичем его никто не величал, звали Федором Ивановым). В конце XVIII – начале XIX века духовного училища в Нерехте не было. При опросе духовенства Нерехтского духовного правления о нужности учреждения учебного заведения, все высказались против, мотивируя, что имеется Костромская духовная семинария, где их сыновья могут получать образование. Значит, сын Ивана Дмитриевича Федор прибыл на учебу в Кострому сразу из села Остров, и фамилию ему придумали и записали в Костроме. Из Острова, стало быть, Федор Островский. Вполне возможно, что первоначально фамилия могла звучать как Островский с ударением на первом слого.

Получение фамилии по месту проживания – один из способов образования фамилии. Так, в начале XIX века в Галичском духовном училище обучались Петр Верхнепустынский (чей отец служил дьяконом в Соборовской церкви что в Верхней Пустыни), Арсений Ликургский (сын дьячка Рождественской церкви, что в Ликурге), Зиновий

Стайновский (сын дьякона Воскресенской церкви с. Стайна). Бывало, фамилии сыновья духовенства получали от наименования церкви, в которой служили их отцы. В том же Галичском духовном училище обучались Пармен Староторжский (сын священника Галичского Староторжского девичья монастыря), Савва Архангельский (сын священника Архангельской церкви что на Пойме). Имелись и другие варианты образования фамилий будущих духовных лиц: от наименования птиц или растений, например. Бывало, что родные братья носили фамилии разные.

В Костромской губернии были: село Остров в Нерехтском уезде, погост Остров – в Чухломском, сельцо Островино – в Макарьевском, с. Воскресение что в Остром конце – в Костромском. Выходцы из семейств духовенства, служащего в этих селах могли иметь фамилию Островские, и не приходится друг другу родней. Узнав о служении Ивана Дмитриевича в Воскресенской церкви села Остров, авторы обратили свои поиски в сторону ревизских сказок служителей этой церкви за 1795 год. В этом документе должны были быть указаны имена Федора Ивановича и Ивана Дмитриевича. Возле имени Федора была бы сделана запись, что в таком-то году он убыл на учебу. Если Ивана Дмитриевича к этому времени не было в живых, была бы сделана запись о его смерти в таком-то году. К сожалению, ревизская сказка за указанный год обнаружена не была.

Но имеется более ранний документ, составленный в мае 1792 года, во время проведения следствия по поводу избияния дьякона Николаевской церкви села Бардакова Василия Семенова. Проводился опрос священнослужителей и крестьян окрестных сел, в том числе и села Остров. В документе перечислен причт Воскресенской церкви. Священником значится Иван Дмитриев. Кроме него, причт состоял из дьякона Петра Федорова, дьячка Григория Савина, пономаря Алексея Федорова. В приход церкви входили селения, которые находились во владение генеральши вдовствующей княгини Натальи Ивановны Щербатовой: д. Гришино, д. Слобода, д. Мякишево, д. Насакино, д. Михалково³.

Каменная с такой же колокольной Воскресенская церковь с. Остров была построена в 1782 году. Думается, что часть средств была выделена Натальей Ивановной Щербатовой, так как один из престолов посвящен мученикам Адриану и Наталии. Церковь была обнесена каменной оградой, внутри которой находилось приходское кладбище. Возможно, что строилась она при тщательном наблюдении священника Ивана Дмитриевича, хотя подтверждений тому мы не имеем. Кстати, каменная Благовещенская церковь г. Костромы была построена в 1804 году, когда священником ее был Федор Иванович Островский.

Неудача в поиске ревизских сказок за 1795 год не оставила поиски. Следующий шаг – поиски документа 1811 год (время проведения следующей ревизии). И вновь – сведения не обнаружены. Лишь 1815 год оставил нам данные о причте Воскресенской церкви с. Остров. Никаких сведений об Иване Дмитриевиче или его детях в документе не содержатся: либо священник умер ранее 1811 года и сыновья его (если таковые имелись) на его священническое место не претендовали, либо Ивана Дмитриевича перевели на службу в какую-то другую церковь. Чтобы найти более точную дату ухода Ивана Дмитриевича из церкви (или его смерти) были просмотрены документы Нерехтского духовного правления за 1782–1803 годы. К сожалению, никаких точных указаний обнаружено не было. Имеются лишь косвенные свидетельства: под указами из Нерехтского духовного правления, которые писались для общего сведения нерехтского духовенства, ставились подписи этого самого духовенства.

Поскольку подписи часто сделаны разными чернилами предположу, что какой-то служитель канцелярии обходил церкви по порядку и знакомил с указом церковный причт. Нередко под указом стоял подписи нескольких членов церковного причта, начиная со священника. На сохранившихся документах, где имеются подписи церковнослужителей Воскресенской церкви с. Остров, подписи священника этой церкви нет. В 1801 году под указом о подаче

метрических ведомостей и брачных обысков в консисторию к определенному числу оставил свою подпись дьякон Алексей Федоров⁴.

На предписании епископа Костромского и Галичского Евгения в 1802 году о необходимости сообщать о желающих вступить в брак исповедующих римско-католическую веру с православными стоит подпись дьячка Воскресенской церкви с. Остров Андрея Степанова⁵. На другом предписании – подпись Алексея Федорова⁶, на третьем – дьякона Алексея Федорова и пономаря Алексея Степанова⁷.

В 1803 году в причте Воскресенской церкви с. Остров состояли 1 священнослужитель и 3 церковнослужителя. Имена их не указаны⁸. Мы не узнали (по крайней мере, в настоящее время), когда Иван Дмитриевич перестал служить в Воскресенской церкви.

Состояли ли другие члены причта в родстве с ним? Мы можем лишь строить гипотезы, но думается, что нет, несмотря на то, что в 1834 году часть причта Воскресенской церкви с. Остров значится под фамилией Островских. Степан Андреевич Островский, определенный в 1817 году (в возрасте 16 лет) на место дьячка Воскресенской церкви с. Писцово, Иван Степанович Островский, ставший в 1826 году после смерти отца священником Воскресенской церкви, его сын Федор. Сын дьячка Глеба Яковлева Федор Глебович Островский, поступивший в 1827 году на службу в Костромскую духовную консисторию. Дмитрий Глебович Островский 12-ти лет обучался в Костромском уездном духовном училище. Михаил и Василий за малолетством фамилиями удостоены не были.

Вернемся в XVIII век. Изучение ревизских сказок 1782 года принесли свои плоды и дали некоторые сведения к истории села Остров. Документ обгорел по краям и часть информации утрачена. Стало известно, что в это время вотчиной, в которую входило село, владела уже упомянутая супруга действительного камергера и кавалера князя Михаила Михайловича Щербатова Наталья Ивановна Щербатова. Досталась же вотчина ей от отца, сенатора,

действительного тайного советника и кавалера Ивана Андреевича Щербатова, умершего в 1761 году. Супруги – Михаил Михайлович и Наталья Ивановна – были дальними родственниками.

Интересна запись о наименовании села: Воскресенское, Новый Остров тож (либо Воскресенское Новое, Остров тож – текст читается неясно). В середине – конце XVIII века было довольно большое количество населенных пунктов, имеющих двойное наименование. Постепенно, одно из них побеждало и закреплялось. Село располагалось в Лахотском стане (так в документе) Нерехтского уезда Костромского наместничества.

Ревизская сказка начинается с перечисления церковнослужителей. Именно в это время в клир Воскресенской церкви должен был входить священник Иван Дмитриев с семьей. Но священник не был крепостным Щербатовых, а церковнослужители, вероятно, были. Поскольку часть текста утрачена, сложно что-либо утверждать наверняка. От первого имени остался лишь патроним (имя отца – Иванов), да год смерти – 1769, супруга (безымянная) была моложе на 5 лет, но к 1782 году также умерла (когда неизвестно). Известно, что она была «попова дочь» из села Высоцкого Закоторожского стана Ярославской губернии. Их сын Лев умер ранее родителей в 1768 году в возрасте 22-х лет.

Григорий Савин был определен на церковную службу «по отпускной господина моего». т.е. Ивана Андреевича Щербатова. Жена Григория Марья Лаврентьевна была «пономарева дочь» из С. Шендоры Ростовского уезда («отпущена с мужем»). Их дети: Алексей, Иван, Василий и Петр, дочь Аксинья была выдана в замужество в вотчину Щербатовых в с. Демьянское (очевидно за церковнослужителя). Далее при перечислении имен указывается, что дочери церковнослужителей выдавались замуж за духовных лиц. Так Авдотья Васильевна «выдана в замужество Ярославского уезда ко кресту»⁹. Далее идет перечисление дворовых людей, что говорит о том, что имелась усадьба, которую, возможно, иногда посещали владельцы¹⁰.

Несколько слов об учебе сыновей Федора Ивановича Островского. Первенец Николай окончил Костромскую духовную семинарию в 1814 году¹¹. В 1818 году среди учеников высшего отделения Костромского уездного духовного училища значится сын священника Благовещенской церкви Костромы Федора Ивановича Островского Александр. От рождения он имел 15 лет. В училище поступил 23 декабря 1814 года. «Поведения доброго, способностей счастливых, прилежаний достоюлжного, успехов весьма хороших, выпущен для продолжения учения». Во время учебы находился «на своем» содержании, проживал в доме отца. В июле 1818 года Александр «был выпущен для продолжения наук в семинарии»¹².

Младший брат Александра Федоровича, Павел Федорович Островский, в том же 1818 году обучался на низшем отделении Костромского уездного духовного училища, в которое он поступил в сентябре 1816 года. Ему исполнилось 11 лет, и он был одним из самых молодых учеников (среди его соучеников дети от 10 до 16 лет)¹³.

В 1828 году Федор Иванович Островский (дед драматурга) по его прошению был уволен от должности священника, назначен протоиереем, затем переведен за штат Благовещенской церкви Костромы, в 1833 году по его прошению был переведен в Московскую епархию. На место священника Благовещенской церкви назначен дьякон Успенского собора Федор Протопопов. Его же место в Успенском соборе занял Павел Федорович Островский (дядя А.Н. Островского), выпущенный из семинарии в 1826 году¹⁴.

Другие дядья Александра Николаевича: Геннадий Федорович Островский окончил Московскую духовную академию в 1822 году и стал профессором Уфимской духовной семинарии; Александр Федорович в 1822 году был отчислен из низшего отделения Костромской семинарии и поступил на светскую службу¹⁵.

В заключение остается констатировать, что дед А.Н. Островского, Федор Иванович, получил фамилию при поступлении на учебу. Она, как нередко случалось, напрямую была связана с наименованием села, где служил его отец: село Остров – Федор Островский (или Островский).

Во второй половине XIX века с. Остров входило в состав Митинской волости Нерехтского уезда. После ликвидации Костромской губернии – в состав Ивановской промышленной области, а затем Ярославской области. В настоящее время с. Остров располагается в Митинском сельском поселении Гаврилов-Ямского района Ярославской области.

Примечания

- ¹ ГАКО, ф. 432, оп.1, д. 67, л. 50
- ² ГАКО, ф. 200, оп.15, д. 146, л. 30–31
- ³ ГАКО, ф. 31, оп. 1, д. 28, л. 59 – 59 об.
- ⁴ ГАКО, ф. 31, оп.1, д. 35
- ⁵ ГАКО, ф. 31, оп.1, д. 23, л. 1 об.
- ⁶ ГАКО, ф. 31, оп.1, д. 23, л. 4
- ⁷ ГАКО, ф. 31, оп.1, д. 37, л. 6 об.
- ⁸ ГАКО, ф. 31, оп.1, д. 38, л. 13 об.
- ⁹ ГАКО, ф. 200, оп. б/ш, д. 1687, л. 19–21
- ¹⁰ ГАКО, ф. 200, оп. б/ш, д. 1687, л. 21
- ¹¹ КЕВ за 1898 год, стр. 603
- ¹² ГАКО, ф. 432, оп.1, д. 64, л. б/н
- ¹³ ГАКО, ф. 432, оп.1, д. 64, л. б/н
- ¹⁴ ГАКО, ф. 200, оп. б/ш, д. 116, л. 25 об.–26
- ¹⁵ Там же, л. 54 об. – 56

К.Г. ОГАНДЖАНОВА || **По материалам фонда
А.Н. Островского в ГЦТМ
имени А.А. Бахрушина**

Сообщение, которое я хочу представить вашему вниманию, носит характер виртуального путешествия по материалам фонда А.Н. Островского, представленным в доме-музее драматурга в Москве. Этот обзор позволит нам остановиться на некоторых любопытных экспонатах и напомнить о тех раритетах, которые находятся в запасниках ГЦТМ имени А.А. Бахрушина и доступны только исследователям.

Среди литературных фондов ГЦТМ имени А.А. Бахрушина фонд А.Н. Островского занимает основное место.

«Сейчас нельзя узнать, из каких источников поступили те или иные экспонаты в музей, т.к. это нигде и никак не фиксировалось»¹. Только отдельные сведения из газетных публикаций позволяют узнать, как и откуда поступил тот или иной материал. Так, например, А.А. Бахрушин, который познакомился с Островским у актера Музиля, приобрел для музея у Т.Ф. Склифосовской, дочери артиста Императорского Александринского театра Ф.А. Бурдина, 300 писем А.Н. Островского к Ф.А. Бурдину. Свой архив в музей передал секретарь А.Н. Островского Н.А. Кропачев; письма Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского к А.Н. Островскому А. Бахрушин приобрел в 1921 году и т.д.

Практически весь фонд А.Н. Островского известен исследователям, опубликованы письма, дневники.

Большую часть фонда составляет экспозиция дома-музея А.Н. Островского, где великий русский драматург родился и прожил первые годы своей жизни. Различные виды материала, представленные на экспозиции, охватывают жизнь и творчество Островского. Хотелось бы рассказать об истории некоторых из них.

Многие биографы отмечают особую любовь в семье Островских к книге. «Благодаря большой библиотеке своего отца, который с самого начала журналистики в России выписывал все сколько-нибудь выходящие из ряду книги, Островский весьма рано ознакомился с русской литературой и почувствовал склонность к авторству», — эти слова были написаны самим драматургом специально для книги «Портретная галерея русских писателей, ученых и артистов»².

В обширной библиотеке отца Островского встречаются уникальные экземпляры, например, многотомное издание «Российского феатра». Это полное собрание всех Российских театральных сочинений издано при Императорской Академии наук в Петербурге. С 1786 по 1794 годы. Вышло 43 тома.

Президент Императорской Академии наук княгиня Е.Р. Дашкова задумала это издание с целью собрать в одно целое все имеющиеся театральные пьесы: произведения А.А. Аблесимова, Д.И. Фонвизина, Екатерины II, И.А. Крылова, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, М.М. Хераскова и др. В 39-м томе, выпущенном в 1873 году, была помещена трагедия Якова Княжнина «Вадим Новгородский». Это произведение было признано опасным, потому приказано произвести самое строжайшее расследование об авторе. Экземпляр трагедии, изданной отдельно, и сам 39-й том были уничтожены. Однако отдельно изданная трагедия «Вадим Новгородский» Якова Княжнина сохранилась в фонде ГЦТМ. В библиотеке дома-музея хранятся 4 тома этого уникального издания³.

В начале экспозиции второго этажа представлен удивительный экспонат, который интересен своей необыкновенной театральной судьбой, – это макет Малого театра из березового и липового дерева⁴. Автор – чиновник Московской конторы Императорских театров Иван Евдокимович Покровский (1800–1869). Макет с секретом: две его половинки, с медными ручками по бокам, открывают перед зрителем внутренний вид сцены и зрительного зала. Макет был создан в 1840 г. В аккуратных записях чиновника И.Е. Покровского мы находим рассказ об открытии реконструированного Малого театра. Покровский описывает богатое освещение, огромную люстру, роскошные наряды дам. Именно в эти годы блистали на сцене П.С. Мочалов, М.С. Щепкин, а вскоре на этой же сцене будут ставиться пьесы А.Н. Островского. В доме-музее представлена только одна половина раздвижного макета, вторая – находится на экспозиции в ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, поэтому для полного представления о макете, необходимо посетить оба наши музея.

В экспозиции представлен еще один удивительный предмет: макет-единая установка к спектаклю «Гроза» 1924 года (Режиссер А.Я. Таиров)⁵. А.Г. Коонен, исполнительница роли Катерины в этом спектакле, писала в своих воспоминаниях: «Установка братьев Стенбергов и Медунецкого

сама по себе была очень выразительна, удобна для актеров и для построения мизансцен. Она хорошо передавала ощущения тяжеловесного уклада патриархальной России. Но чувства волжского простора на сцене не было»⁶.

Один из ценнейших экспонатов дома-музея А.Н. Островского – эскиз декорации и эскизы костюмов к спектаклю «Гроза» 1916 года. в Александринском театре режиссера Вс.Э. Мейерхольда и художника А.Я. Головина. Эта постановка была осуществлена в традициях романтического театра, что было новаторским решением этой пьесы.

Эскиз декорации к спектаклю⁷ – часть коллекции работ художника А.Я. Головина, фонд которого составляет одно из крупных собраний ГЦТМ: 1100 ед. хр., сюда входят карандашные зарисовки, эскизы декораций и костюмов, детали макетов, АРО хранит архив А.Я. Головина, насчитывающий 250 ед. хр. Материалы к спектаклю «Гроза» составляют 35 ед. хр. Этот спектакль остался уникальным примером соединения подлинных традиций русского романтического театра и новаторских театральных идей начала XX века.

Приобретению работ художника для музея во многом способствовали труд коллекционера А.А. Бахрушина и дружеские отношения А.Я. Головина с создателем ГЦТМ. Головин даже предлагал написать портрет Бахрушина: «Я напишу вас, как давно собирался, и напишу быстро и не задержу Вас с этим. Очень бы хотелось бы Вас повидать»⁸. Но, к сожалению, эта затея не удалась. Хотя в фонде А.Я. Головина все-таки хранится карандашный портрет сына А.А. Бахрушина – Ю.А. Бахрушина.

В залах второго этажа висит известная всем исследователям фотография, на которой изображены молодые авторы журнала «Современник», издаваемого Н.А. Некрасовым. Мудрое руководство журналом Н.А. Некрасова позволило сплотить вокруг него крупнейших писателей современности. «Вокруг “Современника”, как вокруг костра в ночи, в предвидении робкого рассвета, забрезжившего со смертью Николая Павлович, собрались очень разные люди, с несхожими вкусами, понятиями, идеалами, традициями. Их ждал

в будущем неизбежный раскол. Но все эти люди талантливые, желавшие и умевшие сказать что-то свое, и до поры все они тянулись к этому общему, объединяющему их огню, чтобы обогреться в холоде ранних российских сумерек»⁹.

После очередного «генерального обеда» у Некрасова в честь выпуска ежемесячного журнала, по предложению графа Л.Н. Толстого, было решено сняться на память. В фотомастерской «Светопись» Сергея Левицкого, двоюродного брата А.И. Герцена, был сделан этот знаменитый снимок, на котором изображены шесть писателей: Л.Н. Толстой, Д.В. Григорович, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.В. Дружинин, А.Н. Островский. Некрасова на фотографии нет – он на тот момент был болен. Эта фотография красноречиво говорит о литературном круге общения А.Н. Островского. Драматурга также связывали тесные дружеские и творческие отношения со многими музыкальными и театральными деятелями того времени. Рукописный фонд ГЦТМ хранит богатую переписку Островского с его выдающимися современниками.

Среди раритетов рукописного фонда А.Н. Островского – письма известных писателей, композиторов, артистов, а также пьесы драматурга. Например, водевиль «Пока», «переделка» (как называл свои переводы сам Островский) с французского¹⁰, комедия «Старое по-новому», созданная А.Н. Островским в соавторстве с П.М. Невежиным¹¹. Есть еще один уникальный документ – «Записка об авторских правах драматических писателей», в которых Островский пишет о правах авторов пьес на получение материального вознаграждения – наряду с актерами и администрацией театра. В «Записке о положении 13 ноября 1827 г.» Островский приводит аргументированные доводы о несправедливости в оплате сочинителям драматических пьес и опер: «По положению 1827 г., я за нее («Снегурочку». – К.О.) ничего не получу, потому что музыку на нее написал Римский-Корсаков, если бы музыку написал Направник, я бы за нее получил плату по 3-ему классу, если бы она пошла без музыки платили бы по 1-му классу».

Счастливые свойства характера и таланта Островского позволяли ему найти общий язык с очень разными выдающимися людьми. В общении с драматургом они не надевали никаких масок, а оставались самими собой. Эту естественность и непосредственность в общении, домашний тон мы можем видеть во многих письмах великих деятелей искусства, адресованных А.Н. Островскому.

Вот, например, письмо А.А. Григорьева. Стиль этого послания как нельзя лучше отражает импульсивный характер его автора: «Островский, мне нужно с Вами видеться. Ради Бога приходите сегодня т.е. в среду. Не говорите ни кому ни слова об этой записке. Бога ради приходите. Жду Вас» (Орфография цитируемых писем сохранена авторская).

Вот довольно откровенное письмо композитора В.Н. Кашперова от 16 декабря 1865 г.: «Рогнеду я слушал со вниманием – это мыльный пузырь. ...Слушал я Лоэнгрина – Вагнера, это такая скучная напыщенная претензия на музыку – что нет никаких сил вынести»¹².

Эмоциональное письмо Н.А. Римского-Корсакова от 26 октября 1880 г.: «Скажу вам, что никогда ничего не сочинял с таким увлечением как эту оперу и доказательством тому что такая огромная и сложная вещь написана в 2 1\2 месяца; никогда ничего подобного со мной не случалось»¹³.

И, напротив, взвешенное, солидное письмо М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Многоуважаемый Александр Николаевич. Будьте так добры посодействуйте, чтобы “Женитьба Белугина” была доставлена в контору “Отечественных записок”. Если это возможно, то не далее, как в конце будущей недели. Искренне Вас уважающий М. Салтыков-Щедрин»¹⁴.

Сугубо деловой характер носит письмо Ф.М. Достоевского: «Журнал наш “Эпоха” поднялся опять в издательстве (т.е. экономическом) отношении стал тверд. Но теперь, больше чем когда нибудь, нам необходима помощь Ваша. Я надеюсь, что Вы не откажете поддержать “Эпоху”. Обращаюсь к Вам с просьбой, если возможно, дать нам что нибудь Вашего в этом году»¹⁵.

Исследователям может быть любопытно, как педантично оформлял свои даже дружеские письма И.С. Тургенев. Он подробно указывал даты и место отправления письма: С. Спасское, Орловская губерния. Мценского уезда. Четверг. 6 июня 1879 г.

Среди рукописного фонда А.Н. Островского есть еще один уникальный документ – стихотворение Островского, посвященное Артисту (16 декабря 1884 года):

Поэта-гения творенье
Резца и кисти образцы
Живут векам на удивленье,
И вечно славны их творцы
Но быстротечно обаянье,
Которым нас чарует мим
Его мгновенное создание
Безследно гибнет вместе с ним
Но пусть созданий не оставит
Себя великий лицедей, –
При жизни памятник поставит
В сердцах достойнейших людей.
Его минуты вдохновенья,
Невековечно торжество, –
Ему венки и поклоненья, –
Безсмертье имени его..! ¹⁶

Это поэтическое сочинение говорит нам о том, что драматург Островский, тонкий знаток человеческой психологии, всех ее темных и смешных сторон, в душе оставался романтиком.

Мы упомянули лишь некоторые документы из рукописного фонда А.Н. Островского. Всего их более 4000 ед.хр.

Музыка в пьесах А.Н. Островского играла очень важную роль. Поэтому не случайно в комнате, посвященной пьесе «Бесприданница», висит гитара фирмы «Циммерман». Но это не единственный музыкальный инструмент в мемориально-вещевом фонде Островского. Там хранится и другая гитара, принадлежавшая в свое время актеру А.И. Сашину-Никольскому. После смерти актера она была

выставлена вдовой на аукцион. Гитару купила актриса МХАТ Т.И. Ленникова (деньги пошли на установку памятника А.И. Сашину-Никольскому), которая на одном из вечеров, посвященных А.Н. Островскому, подарила ее музею А.А. Бахрушина. Гитара была экспонирована на выставке, посвященной 30-летию музея А.Н. Островского: «Моя задача служить русскому драматическому искусству» и на выставке «Отчего люди не летают».

Еще один музыкальный инструмент, представляющий интерес для исследователей, – скрипка Страдивари (1736 г. Италия. Кремона)¹⁷ из коллекции мемориальных предметов, принадлежащих А.Н. Островскому и его семье. Историю этой скрипки еще предстоит раскрыть.

Вконец хочу представить фрагмент интервью художника Т.И. Сельвинской, в котором она рассказывает о своих эскизах к знаменитому спектаклю театра Вахтангова «Без вины виноватые» (режиссер П.Н. Фоменко, 1993 год), которые экспонируются в последнем зале дома-музея А.Н. Островского.

В своих дневниках (оригиналы хранятся в ГЦТМ имени А.А. Бахрушина) В.А. Теляковский писал: «Присутствовал в Малом театре на пьесе Островского “Без вины виноватые” с Ермоловой. Не знаю кому нужна была эта пьеса, одна из тех пьес Островского, которые уже устарели и по форме, и по содержанию. Чистая мелодрама. Публики было сравнительно много – около 1100 р. сбору, что объясняется тем, что в художественном театре был отменен спектакль из-за падения занавеса»¹⁸.

В XX веке в исполнении ярких талантливых актеров театра Вахтангова мы видим «не чистую мелодраму», а историю жизни актрисы, полную тонкого лиризма. Этот спектакль продолжает традиции совместной работы режиссера и художника, озаменованные театром начала XX века, когда художник – не просто оформитель, а соавтор спектакля.

Мне хотелось бы завершить свое сообщение автографом Г.А. Товстоногова, который он написал музею А.А. Бахрушина: «Я думаю, что время А.Н. Островского только наступает.

Все больше он будет необходим в своем великом наследии, и все зависит от того, как театры, в частности режиссеры будут находить пути к его современному звучанию»¹⁹.

«Великое наследие Островского» – это не только его пьесы, но и все, что раскрывает перед нами завесу жизни и творчества великого драматурга: письма, дневники, рукописи, фотографии, эскизы декораций и костюмов разных эпох, макеты и другой материал. Бесценный фонд А.Н. Островского требует постоянного изучения и анализа. Его материалы позволяют по-новому взглянуть на творчество драматурга и говорят о том, что смотрящий на нас со всех фотографий и портретов внешне спокойный Островский жил страстной, напряженной внутренней творческой жизнью, полной душевных терзаний, неимоверного труда и преданности театру.

Примечания

¹ *Войтова Г.В.* Материалы о жизни и творчестве А.Н. Островского в собрании А.А. Бахрушина // Щелыковские чтения 2009. А.Н. Островский и русская драматургия: сборник статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. С. 238.

² *Постникова Л.И.* Дом-музей А.Н. Островского в Москве. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2012. С. 54.

³ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 15800, 315798, 315799, 315797.

⁴ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 15634.

⁵ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 313260.

⁶ *Коонен А.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. С. 305.

⁷ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 6993.

⁸ Письмо А.Я. Головина к А.А. Бахрушину от 10 августа 1920 года // ГЦТМ. Ф. 1,0.1. Ед.хр. 663.

⁹ *Лакшин В.Я.* А.Н.Островский. М.: Гелиус, 2010. С. 417.

¹⁰ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 163962.

¹¹ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 172303.

¹² ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 79291.

¹³ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 73412.

¹⁴ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. б\д КП 82104.

¹⁵ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 82033.

¹⁶ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 137578.

¹⁷ ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 315323/Д52.

¹⁸ *Теляковский В.А.* Дневники директора Императорских театров. 1906–1909. СПб.; М., 2011. С. 424.

¹⁹ АРО. Ф.200. КП 315456.

ПОЯСНЕНИЯ

К ПУБЛИКУЕМЫМ В СБОРНИКЕ ЛИТОГРАФИЯМ

В сборнике представлены литографии из серии «Scènes populaires russes» (Русские народные сцены, 1842–1843) российского художника польского происхождения Рудольфа Казимировича Жуковского (1814–1886), хранящиеся в фондах Музея-заповедника «Щельково». Всего в коллекции «Изобразительное искусство» хранится 24 литографии из серии «Русские народные сцены», большинство из которых были сделаны по собственным рисункам художника.

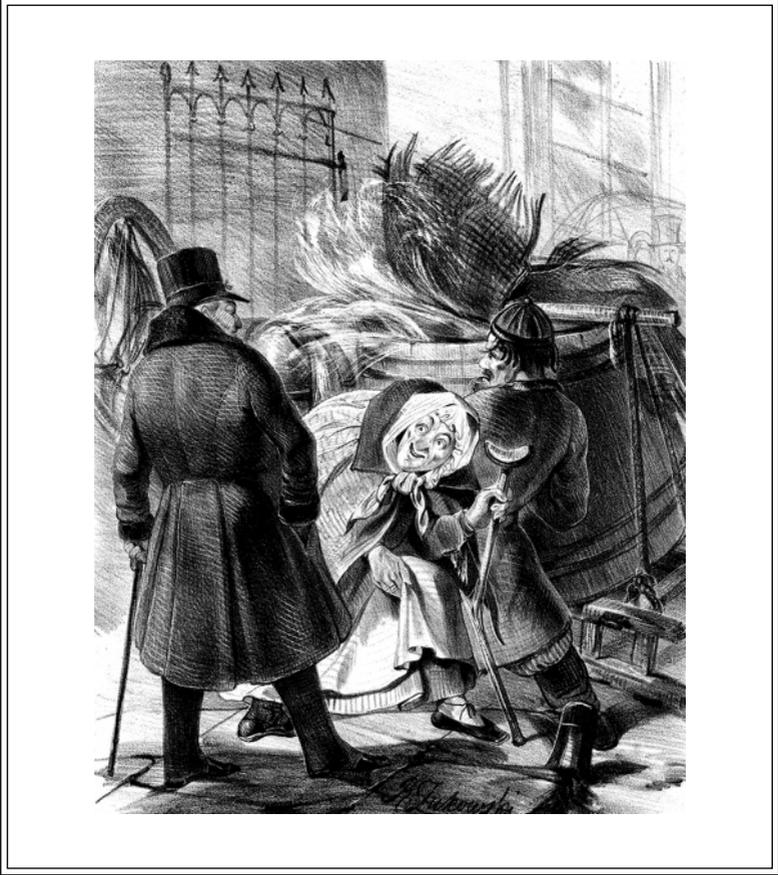
Р.К. Жуковский в 1833—1839 годах учился в Академии художеств у Александра Варнека. Удостоен малой серебряной медали за рисунок с натуры (1835). В 1839 году получил звание некласного (свободного) художника, с 1853 года утверждён в звании «назначенного» в академики за картины «Высадка 2-й бригады 13-й пехотной дивизии в Одесском порту», «Проект съезжего дома» и «Жок, цыганская пляска в окрестностях Кишинева».

В 1840-е годы Жуковский приобрёл широкую известность как художник-иллюстратор, в том числе сотрудничавший с Н.А. Некрасовым в альманахе «Физиология Петербурга»: рисунки к очерку Некрасова «Петербургские углы», иллюстрации к «Коньку-горбунку» П.П. Ершова, басням И.А. Крылова, серия рисунков на темы романа А.И. Герцена «Кто виноват?» и поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». Кроме того, Жуковский рисовал для журналов «Иллюстрация» (1840-е годы), «Искра» (1863 1867), «Заноза» (1864 1866). Мастер литографических и живописных жанровых сцен, в том числе сатирического звучания, работал также в области портретной и батальной живописи.

Жуковский — автор оригинальных станковых литографий, им выполнены литографии для альбомов «Виды парка при селе Шаблыкино Орловской губернии в имении Н.В. Кириевского» (1856), многочисленные книжные иллюстрации. В своем творчестве был близок к Н.В. Гоголю и «натуральной школе». В течение двадцати лет Жуковский

преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1861—1881). Произведения Жуковского хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее («Крестины в сельской церкви в Орловской губернии»), Государственном Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственном историческом музее, Государственном литературном музее, Дальневосточном художественном музее (Хабаровск) и других.

Е.Н. Сухарева



IN MEMORIAM



«Кто даст главе моей воду и огонь пошл источник слез?» восклицал в древности один из пророков.

Александр Островский

«*Душа в заветной лире...*»



Н.И. Ищук-Фадеева
Щелыковские чтения – 2013

24 июня 2014 года получаю письмо от Вячеслава Анатольевича Кошелева: «Не знаю, слышали ли Вы грустную новость: в пятницу в Твери скоропостижно умерла Нина Ивановна Ищук-Фадеева. Грустно это. Тем более, что я был, кажется, последним из коллег, кто с нею общался. В четверг был в Твери (оппонировал по диссертации). После скучного и нудного заседания Совета проводил

Н.И. до маршрутки. Она тогда зверски устала: кроме заседания, провела три пары... Была, однако, веселой: мы всё ходили и острили по-глупому. А ночью неожиданно умерла. Вчера ее хоронили уже... Вот так и мы с Вами ходим: всё ничего, а потом – бац!»

Нина Ивановна Ищук-Фадеева, доктор филологических наук, профессор Тверского государственного университета, теперь обрела эти грустные даты через тире: 31.10.1950, Москва 21.06.2014, Тверь. Известие о смерти Нины поразило меня своей неожиданностью. Ведь еще в начале мая она провела конференцию, посвященную культуре «конца века», принять участие в которой меня усиленно приглашала. Как сегодня жалею, что я не смогла приехать (из-за конференции в Сергиевом Посаде) и больше мы уже никогда не встретимся (в этой жизни). Правы были древние греки, подметив в слове «выбор» значение ересь (haireisis)! Начнешь выбирать – и непременно ошибешься. «...а потом – бац!» Из письма Нины в апреле 2014 года: «...будущее слишком темно про себя я точно знаю, что моя конференция

последняя. По-прежнему занимаюсь в основном ею, с большими потерями и малыми надеждами. Не хватает сильной позиции начала конференции идеальным вариантом был бы твой доклад». Я, конечно, откликнулась, получив в ответ: «Спасибо, дорогая, за готовность спасти конференцию. ...если пришьешь текст буду работать тобой. Скупа на слова, бо очень устала и сегодня, и последние дни всегда». (Вот они – мной тогда не услышанные звоночки столь близкой, как оказалось, вечности). Я написала обещанный текст и отправила его Нине (в память под названием «Культурфилософия понятия “эпоха”: к характеристике *fin de siècle*» опубликовала в пятом номере «Вестника КГУ им. Н.А. Некрасова» за 2014 год). Она озвучила мои мысли в начале конференции, а мне прислала письмо: «Ты знаешь, я никогда не скрывала, что мне нравится, как ты пишешь, но это высший пилотаж. Как жаль, что не ты это прочтешь... Вопросы буду записывать и пересылать тебе. Мы в восхищении! Мы в восхищении!» Эти булгаковские слова, принадлежащие героям не из этого мира, воспринимаются из сегодняшнего дня пророчески. Мы понимали и ценили друг друга в общем исследовательском интересе к драматургии, хотя не без существенных разногласий. Но была и еще одна важная причина: обе до мозга костей – эстетки.

А встретились мы в апреле 2003 года на «заголовочной» конференции нашего общего знакомого Ю.Б. Орлицкого в Российском государственном гуманитарном университете. Как сейчас помню: солнечный теплый весенний день, я вышла покурить во двор (тогда все дымили везде). Стою одиноко в сторонке (на конференции, кроме Орлицкого, не было ни одного знакомого лица), вдруг ко мне подходит милая элегантная стройная дама, на вид моя ровесница. Я видела ее на заседании. Она сказала, что нельзя не познакомиться с той, которая *так* курит. А курила я через удлинённый мундштук, курила довольно много. По этому поводу на программе юбилейной розановской конференции 2006 года Орлицкий начертал: «Едошина – это та, которая всегда курит у входа. (Вновь найденный “опавший лист”)». Слава Богу, с этой привычкой я рассталась в 2011 году,

здоровья особенно не прибавилось, но элегантность мундштучного жеста канула в Лету. А в минуту знакомства мы с Ниной дружно покурили и стали в итоге закадычными коллежанками, как бы сказали наши польские друзья.

Заниматься наукой в столице и провинции – не одно и то же. Получив столичное образование (филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова) и будучи москвичкой, Нина всю жизнь проработала в провинции – так сложились обстоятельства, но при этом в ней не было ничего провинциального, скорее наоборот. Она жила напряженной творческой жизнью: писала статьи для регулярных кафедральных сборников «Литературный текст: проблемы и методы исследования», в качестве приложений к этим сборникам написала книги «Драма и театр» (Тверь, 2001), «Жанры русской драмы» (Тверь, 2003), несколько книг, посвященных Чехову и теории драмы; проводила конференции, уже сама редактировала сборники: «Имя текста, имя в тексте» (Тверь, 2004), «Знак и символ» (Тверь, 2010).

Н.И. Ищук-Фадеева создала в Тверском университете постоянно действующую лабораторию по проблемам истории и теории драмы и театра. В рамках деятельности этой лаборатории проводились ежегодные (с 1999 года) научные конференции, которые постепенно обрели международный статус (участники из Польши, Болгарии, Англии), на основе конференций издавались сборники научных трудов «Драма и театр» (1999–2013). Душой и главным работником лаборатории была Нина Ивановна Ищук-Фадеева. Более всего ее (и здесь мы опять-таки совпадаем) интересовали вопросы теории драмы (ремарки, развязки, именованья, ирония, жанр, связь драмы с обрядом), ею написаны статьи о водевиле, действии, жанре, драме, интриге, коллизии, комедии, трагикомедии, финале, экспозиции в справочном издании «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» (М., 2010). К сожалению, Нина подходила к драме с позиций сугубо литературоведческих, прибегая к семиотической терминологии, подчас не обращая внимания на театральную природу драмы, что время от времени становилось

предметом наших споров, которые ничего не меняли в личных отношениях. Но участие в Щельковских чтениях, кажется, внесло некоторые коррективы.

Островский органично вошел в область научных интересов Н.И. Ищук-Фадеевой с 2003 года, когда она впервые приехала в Щельково на конференцию и прочитала доклад «“Лес” Островского и лес-сад Чехова» (Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в современном мире. Кострома, 2003). Затем – в 2007 году с докладом «“Король Лир” Шекспира и “Банкрут” Островского – два лика одной драмы» (Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры. Кострома, 2007). В 2010 году она приехала в Кострому на конференцию «А.Н. Островский в новом тысячелетии», опубликовав в одноименном с конференцией сборнике статью «Пародия как экстраполяция жанра (“Воспитанница” Островского и “Фантазия” Пруткина)». В последний раз Нина была в Щелькове в 2013 году с докладом «Гендерное двоемирие в поздних пьесах А. Островского: “Невольницы”, “Не от мира сего”, или “невольницы” “не от мира сего” (“таланты и поклонники”)» (Щельковские чтения 2013. Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А.Н. Островского. Кострома, 2014). Этой публикации Нина уже не увидела...

Статьи Н.И. Ищук-Фадеевой отличаются тонкостью наблюдений, оригинальностью мысли, умение вписывать драматургическое явление в историко-культурный контекст. Как в жизни, так и в размышлениях ей была свойственна особая рода изысканность. Ориентиром в ее понимании сущности драмы была античная Греция (здесь я, как сугубая грекофилка, была с Ниной заодно). Она – одна из немногих литературоведов могла обнаружить философские мотивы в творчестве драматурга, демонстрируя прекрасное знание, например, диалогов Платона.

Нина никогда не была научной дамой, безразличной к своему внешнему виду. Она одевалась со вкусом, следила за своим лицом, фигурой – была женщиной в полном смысле слова, при этом еще и умной. Последний раз в Щельково Нина ехала через Кострому: утром я ее встречала с поезда,

вечером мы вместе уезжали в Москву. Была дождливая погода, она промокла, когда вечером отправилась искать какие-то сувениры, хотя, думаю, ушла из деликатности, чтобы не мешать моим сборам. В выданных мной взамен сушившейся мокрой одежды банном халате, теплых носках Нина выглядела трогательно и незащищено. Почему-то в памяти остались ее слова: «Мой врач-косметолог уверяет, что вытирать руки и лицо нужно только разовым бумажным полотенцем». Зачем я это помню? Бог весть!

Вынесенные в название слова А.С. Пушкина имеют продолжение, известное каждому неравнодушному к русской поэзии человеку. «Заветной лирой» Н.И. Ищук-Фадеевой была драма, в изучение которой она внесла достойную лепту: ее работы цитируют и в книгах, и в статьях, и в диссертациях, связанных с драматическим искусством.

Но, как писал Петрарка, «la vita fugge, et non s'arresta» (жизнь бежит – ее не остановишь) – и ничего с этим не поделать...

Ирина Едошина



**Н.И. Ищук-Фадеева и И.А. Едошина.
Конференция «Островский в новом тысячелетии»
Кострома, Белый зал Дворянского собрания, 2010 год**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бурыкин Алексей Алексеевич – доктор филол. наук, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института лингвистических исследований РАН, Санкт-Петербург

Дмитрук Людмила Александровна – канд. филол. наук, старший преподаватель Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Дзуцева Наталья Васильевна – доктор филол. наук, профессор Ивановского государственного университета

Едошина Ирина Анатольевна – доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой теории и истории культур Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Ёлишина Татьяна Алексеевна – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного технологического университета

Зябликов Алексей Вячеславович – доктор исторических наук, профессор, зав. кафедрой культурологии и филологии Костромского государственного технологического университета

Ильина Наталия Кирилловна – канд. филол. наук, доцент Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Кайдаш-Лакшина Светлана Николаевна – член Союза писателей РФ, член Союза журналистов РФ

Капустин Николай Венальевич – доктор филол. наук, профессор Ивановского государственного университета

Каракулова Елена Геннадьевна – зав. отделом Кинешемского художественно-исторического музея

Ковалева Лариса Александровна – зам. директора по основной деятельности Государственного архива Костромской области

Кожелев Вячеслав Анатольевич – доктор филол. наук, профессор Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого

Мартыанова Светлана Алексеевна – канд. филол. наук, доцент Владимирского государственного университета им. Столетовых

Оганджанова Карина Грантовна – заместитель заведующей Домом-музеем А.Н. Островского в Москве

Ожимкова Валентина Владимировна – научный сотрудник Музея-заповедника «Щельково»

Павлов Александр Вячеславович – канд. филол. наук, доцент Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Потехина Ольга Борисовна – научный сотрудник Музея-заповедника «Щельково»

Резепин Павел Петрович – краевед (Кострома)

Соловьева Людмила Владиславовна – зав. информационно-библиографическим отделом Костромской областной универсальной научной библиотеки

Стрельникова Наталия Даниловна – канд. филол. наук, зав. кафедрой русского языка Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета

Суворова Анастасия Владимировна – канд. филол. наук, редактор Всероссийского научно-исследовательского института автоматики им. М.Л. Духова

Сухарева Елена Николаевна – зав. отделом Музея-заповедника «Щельково»

Тезина Виктория Александровна – аспирант 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 «Щельково»

Цветкова Елена Викторовна – научный сотрудник Музея-заповедника «Щельково»

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 «Щельково»

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЭТИКА ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО

Н.В. Капустин

Антропонимика комедии А.Н. Островского
«Не в свои сани не садись»: от чернового
автографа до окончательного текста 5

Л.В. Чернец

Тип «делового человека» в пьесах А.Н. Островского.....14

А.В. Суворова

Интрига в поздних пьесах А.Н. Островского.....27

С.А. Мартынова

Образ няни Филицаты («Правда – хорошо,
а счастье лучше») в историко-культурном контексте37

С.Н. Кайдаш-Лакишина

От «Грозы» к «Горячему сердцу»:
одоление самодурства.....44

А.В. Павлов

«Предисловный рассказ» в драме А.Н. Островского
«Бесприданница» 63

Н.К. Ильина

Отрадина и Кручинина: ритмический рисунок роли68

В.А. Тезина

Слово о Пушкине
А.Н. Островского и Ф.М. Достоевского 79

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

А.А. Бурыкин

Иноязычные цитаты и иноязычные элементы
в пьесах А.Н. Островского
(некоторые новые опыты осмысления)91

<i>Е.В. Цветкова</i>	
Топонимы в поздних пьесах А.Н. Островского.....	104
<i>Л.А. Дмитрук</i>	
Брат как термин этикетной лексики в драматургии	
А.О. Аблесимова и А.Н. Островского	115

А.Н. ОСТРОВСКИЙ: РЕЦЕПЦИИ ВО ВРЕМЕНИ

<i>В.А. Кошелев</i>	
Гоголь, Островский, театр	
и «пристегнувшийся секретарь»	125

<i>И.А. Едошина</i>	
Эпиграфы из «театральных» пьес	
А.Н. Островского в «Записках актера»	
Б.А. Садовского: функции и контексты	136

<i>Н.В. Дзуцева</i>	
С.Н. Дурюлин: взгляд на А.Н. Островского	
из «своего угла»	158

<i>А.В. Зябликов</i>	
Традиции «волжской» драмы	
в творчестве В.С. Розова.....	173

<i>Т.А. Ёлшина</i>	
А.Н. Островский – И.А. Дедков:	
историко-культурная общность творческих личностей....	184

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР

<i>В.В. Ожимкова</i>	
А.Н. Островский и П.М. Садовский	
(к вопросу личных и творческих взаимоотношений).195	

<i>Е.И. Трофимова</i>	
Последний приют Катерины: Москва. Ваганьково	208

О.Б. Потехина
«Мое дело театр» (жизненный и творческий путь
Варвары Николаевны Рыжовой)..... 215

Н.С. Тугарина
Юбилей Московского Камерного театра 222

А.Н. ОСТРОВСКИЙ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ

Л.А. Чернова
История дома А.Н. Островского в Щелыкове
в документально-изобразительных источниках 235

Е.В. Цветкова
«У нас действительно рай...»
(цветочно-декоративное оформление
усадьбы «Щелыково»)..... 243

Е.Н. Сухарева
Из окружения А.Н. Островского:
скульптор Н.А. Рамазанов..... 261

Л.В. Соловьева
Андрей Евдокимович Нос – биограф А.Н. Островского ... 270

Н.Д. Стрельникова
От драмы к фильму
(картина Я.А. Протазанова «Бесприданница»)..... 280

Е.Г. Каракулова
Много театра в палитре художника:
о жизни и творчестве Ю.Ф. Виноградова..... 291

А.Н. ОСТРОВСКИЙ: БИБЛИОАРХИВНЫЕ СВЕДЕНИЯ

П.П. Резепин
А.Н. Островский и его костромское окружение.
Материалы для биобиблиографического словаря.
Литеры III–Я 299

Л.А. Ковалева
Островские: костромское происхождение фамилии..... 331

К.Г. Оганджанова
По материалам фонда А.Н. Островского
в ГЦТМ имени А.А. Бахрушина..... 339

Е.Н. Сухарева
Пояснения к публикуемым в сборнике литографиям... 349

IN MEMORIAM

Душа в заветной лире... 353

Сведения об авторах 358

Научное издание

**ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2014
А.Н. ОСТРОВСКИЙ И КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Сборник статей

Научный редактор, составитель
Едошина Ирина Анатольевна

Редактор	Г.И. Орлова
Корректор	Н.Б. Рачкова
Компьютерная верстка	Т.А. Свешникова

Подбор иллюстраций
Е.Н. Сухарева

Подписано в печать: 27.06.2015

Формат 60x90/16

Уч.-изд. л. 15,8

Тираж 500 экз.

При перепечатке ссылка обязательна

Музей-заповедник «Щельково»

Издание отпечатано
студией оперативной полиграфии «Авантитул»
156013, Кострома, пр. Мира, 51, офис 19
Тел. (4942) 55-28-62