

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

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2015

**А.Н. ОСТРОВСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ:
КОНФЛИКТ. ФАБУЛА, ЦИТАТА, ТЕМАТИКА**

Сборник статей

Кострома
2016

УДК 8Р1
ББК 83.3Р
Щ469

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

Щелыковские чтения 2015. А.Н. Островский
Щ469 в контексте литературы: конфликт, фабула, цитата, тематика : сборник статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома : Авантитул, 2016. – 282 с.
ISBN 978-5-98342-192-9

В сборнике представлены статьи культурологов, филологов, историков, музейных сотрудников, библиографов, посвященные исследованию жизни и творчества А.Н. Островского. Рассматриваются вопросы, связанные с определением места Островского в истории русской культуры конца XIX – начала XX века, выявлением специфики поэтики и лингвокультурологии его пьес, затрагиваются некоторые аспекты компаративистики. Особое место занимают материалы, в которых центральное место занимают театральные мотивы и сюжеты, а также предметный мир в пьесах Островского. Представлены в сборнике биобиблиографические сведения о тех, кто занимался исследованием творчества Островского.

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 «Щелыково».

© И.А. Едошина, составление,
научная редакция, 2016

© Музей-заповедник «Щелыково», 2016

© Авантитул, 2016

ISBN 978-5-98342-192-9



**А.Н. ОСТРОВСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**



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

Александр Островский

И.А. ЕДОШИНА

«Реальная метафизика»
драматургии
А.Н. Островского

Специфика художественного дарования Островского заключается в том, что материал для пьес берется им из жизни. Он никогда ничего не придумывает, списывая действующих лиц с реальных актеров; не очень задумывается над оригинальностью содержания (на вопрос, о чем пьесы Островского, ответить можно просто: о любви и деньгах – вот великое открытие!); черпает фабулы из мировой драматургии (не случайно Шекспир был любимым автором) и жизни вокруг; опирается на реальные события в исторических пьесах; занимается переделками иноязычных пьес. Все, что написано Островским, коренится в наблюдении, возникает из прозаически частного случая (фантастическая «Снегурочка» в том числе). Творчество Островского словно наглядно воплощает известные строки Ахматовой (задолго до Ахматовой): «Когда б вы знали, из какого сора / Рождаются стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда» («Мне ни к чему одические рати...») Это неожиданное, на первый взгляд, сравнение открывает мало исследованную сторону в творчестве Островского: жизнь как органическое целое, которое явлено в предметном мире лишь в своей чувственно воспринимаемой части, другая часть целого – метафизична¹. Подобно соратнику и последователю Ап. Григорьева – Н.Н. Страхову, Островский приходит к *нематериальным выводам* из вполне *материальных наблюдений*.

Но именно этой особенности, именуемой Ап. Григорьевым органикой бытия, зачастую не замечали, усматривая в Островском сугубого «бытовика» с критическим уклоном (Добролюбов и его последователи). Яркими примерами являются «бытовые» изображения Островского – портрет Перова и скульптура Андреева у Малого театра. Это все факты из области нетеатральной. Иное раскрывается в театральном контексте. Значимую роль в понимании природы пьес Островского сыграли Ап. Григорьев и Н.Н. Долгов.

Как замечает Н.Н. Долгов, «дело не в том, что Лариса – бесприданница, ее драма в том, что она натура полная смутных порывов, с тоской о какой-то иной красивой и обаятельной жизни. Об этом не догадались первые исполнительницы роли, но это почувствовали все, кто слышал пьесу от самого автора и, забыв о силе бытового рисунка “Грозы” и “Свои люди – сочтемся!”, называл ее лучшей пьесой драматурга»². Напомню, некоторых из этих всех. Восторженно принял «Своих людей...» лучший, по определению Н.Н. Долгова, театральный критик 1860-х годов А.Н. Баженов³; «I like him, а еще более его талант», – признавался А.В. Дружинин⁴; «Нет бога, кроме Островского, и пророка его Садовского», – восклицал Ап. Григорьев⁵; граф В.А. Соллогуб «ходил, как помешанный, на другой день после прочтения комедии Островского “Свои люди – сочтемся”, прокричал об этой комедии во всех салонах»⁶. Разным по своим общественным позициям современникам Островского доводилось быть единомышленными в восприятии его творчества, в котором новизна в изображении жизни раскрывалась через услышанное авторское чтение. Между тем, Островский читал «с величайшею простотою, придавая ... должный оттенок каждому лицу»⁷, он и писал так же, усматривая сверхзадачу в том, «чтобы происшествие даже самое невероятное объяснить законами жизни»⁸.

Вслед за Ап. Григорьевым Островский видел назначение искусства в раскрытии органики жизни, что является ее главным законом. В эпоху, когда популярными были «идеи» и «теории», в которые загонялась жизнь, подобный подход был неожидан и смел, приводил в недоумение современников. Потому даже такой тонкий ценитель Островского, как Н.И. Николаев, отмечая новизну задач, поставленных драматургом, отказывает ему в адекватных этим задачам формах: его явно смущает, например, «своеобразный мистицизм» Ксении из «Не от мира сего»⁹. Хотя в то время, когда Николаев излагал эти наблюдения, в России уже всюю «вертели» специальные столики для общения с духами умерших людей. Мистицизм вообще был в моде, почему в Петербурге возникают сначала Религиозно-философские собрания (1901–1903), а затем Религиозно-философское общество (1907–1917). В 1914 году выходит книга В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», где описывается новый тип религиозности – мистико-философские размышления на предмет религии и веры. Николаеву, человеку образованному, профессору Киевского университета, печатающемуся в «Театре и искусстве» А.Р. Кугеля, эти «веяния» были известны. Но в том-то и дело, что Островский с мистицизмом никак не соотносился, самая мысль о чем-то подобном казалась чуждой его драматургии.

Однако уже Ап. Григорьев постоянно именует Островского поэтом, а в поэзии недосказанность, умолчание всегда сопутствует сказанному. Только в поэзии слово обретает оттенки, которых не отыскать в словаре. Поэзия Островского источником своим имеет *особое понимание быта* с его милотой и простотой, присущими самой жизни. В этом же ключе будет писать позднее В.В. Розанов. Напомню из «Эмбрионов»: «– “Что делать?” – спросил нетерпеливый петербургский юноша. – Как что

делать: если это *лето* – чистить ягоды и варить варенье; если *зима* – пить с этим вареньем чай»¹⁰. Хрестоматийный вопрос русской литературы (шире – русской жизни), будучи помещенным в сугубо бытовую ситуацию, вдруг преобразуется и получает ответ из самой жизни, причем ответ самый непритязательный, самый простой, но идущий из самых оснований. Быт составляет часть бытия, изначально мистически развернутого в мир дольний и горний. Пристальное внимание Островского к быту полагает не только видимое, но и невидимое¹¹. Уже в «Банкруте» быт, кажется, настолько замкнут в материальную оболочку, что невольно вспоминается знаменитый вопрос М.П. Погодина историкам Татищеву и Соловьеву: «А куда вы денете святого Сергия Радонежского?» Но ведь если деть некуда, это проблема не святого, а тех, к кому вопрос обращен. Мистико-религиозный пласт содержится в самой интриге, закручивающейся вокруг того, что немолодой купец Большов отдает все свои деньги, а заодно и дочь пройдохе приказчику. Либо купец глуп, но как стал богатым? Либо он глубоко верит в те вечные истины, что содержатся в христианском вероучении: не укради, почитай отца своего и пр. Хотя сам же их нарушает, почему-то вдруг уверовав в непогрешимость тех, кого хорошо знает – приказчика и дочь.

Необъяснимая законами логики наивность Большова напрямую связана с звучащим в финале пьесы вопросом: «Есть ли в вас христианство?» Вопрос этот обращен ко всем персонажам комедии, открывая тот пласт бытия, который напрямую выводит к проблеме символа и символизации в пьесах Островского¹². Ведь христианство свидетельствует о реальности сверхчувственного мира, его влиянии на мир дольний.

Для иллюстрации сделаю небольшое отступление в область церковного искусства, обратившись к одной из форм шитого лицевого покрыва – возду́ху (иначе

именуется Аеръ – воздух, Анафора – вынесение наверх). Это воздух под названием «Херувим, с символами евангелистов» (середина XVII века, строгановская школа). Формальная сущность церковного искусства заключается в решении непростой задачи – неподобное изобразить подобными средствами. Никто в реальности не видел херувима, потому достоверно ничего соответствующего ему на земле нет и не может быть. Однако о херувимах говорится в Библии, самом достоверном источнике знания. Стало быть, херувимы есть абсолютная реальность. Но как их изобразить, если набор средств в шитье (как, впрочем, и всяком другом виде искусства) имеет сугубо материальный характер: в данном случае это ткань, нити, жемчуг. Христианство учит, что мир устроен Творцом, потому все на земле содержит память о своем Создателе, составляя символический пласт предметного мира. Воздух – это покров для сосудов со Святыми Дарами в таинстве Евхаристии. Подобно Тверди небесной, воздух окружает собой Святые Дары – потиру (большая чаша на ножке) с вином и дискос (на него кладется часть просфоры). Изображение херувима занимает основную центральную часть воздуха: на его круглом лице мудрость взгляда углубляется скорбными тенями. Рядом с херувимом антропоморфные изображения евангелистов были бы неуместны, поэтому их заменяют уже явные символы: склонившийся человек, лев, телец, орел. Каждое изображение помещено в круг, имеет крылья и нимбы. В результате телесное оказывается иным, утверждая реальность символа.

Вот почему человек не собрание мышц и костей, в нем есть еще нечто нематериальное, и вот это-то нематериальное определяет, в частности, его тягу к искусству. Не случайно Островский был убежден, что сценическое искусство должно быть «верно ... идеально-художественному представлению действительности». Но понимание

глубинной связи идеального (сверхчувственного) и реального (чувственного) «недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов»¹³. Островский не идеализирует действительность, он берет ее как она есть, но не для переделывания или критики (хотя элементы того и другого могут быть), а для постижения смыслов бытия.

«Идеально-художественное представление действительности» обрело в театре адекватные формы только в конце XIX – начале XX века, когда на русской сцене явился символизм (Ибсен, Метерлинк). Назвав символистский театр «театром будущего», Г. Чулков определяет его принципы: *лиризм преобладает над действительностью, драма разыгрывается на краю пропасти, преобладание личности в ее абсолютной сущности* («только в самой себе»). При этих условиях «художественный феномен превращается в символ, элементы произведения приходят в движение и ... приводят ... к неприятию эмпирического мира... И это “неприятие” совершается помимо “идей”, непосредственно, “мистически”»¹⁴. Через символ открывается возможность созерцания первозданной реальности. Таким образом, символизм понимался на сцене как перемещение внимания с внешнего на внутреннее, которое становилось источником в развитии действия. Персонажи творили мир в самих себе, предметы быта превращались в символы, а подчас уплощались до знаков. Создатели символистского театра стремились придать этой динамике реалистические очертания. Именно здесь возникали сложности. Как подметил К.С. Станиславский в связи с актерскими работами в пьесах Г. Ибсена, «знатоки объясняли неудачу актеров реалистическим направлением нашего искусства, которое якобы не уживается с символизмом. Но на самом деле причина была иная, как раз обратная, противоположная: ... мы оказались недостаточно

реалистичны в области внутренней жизни пьесы»¹⁵. Эта мысль Станиславского близка взглядам Вяч. Иванова и свящ. П.А. Флоренского: символизм есть высшая реальность – а *realibus ad realiora*.

В этом контексте формировалось творчество В.Ф. Комиссаржевской, чье актерское развитие шло, по мысли Н.Н. Долгова, «от утонченного понимания быта» и, добавлю, напрямую вело к символистской эстетике, воспроизведенной в образной форме Вяч. Ивановым («Памяти В.Ф. Комиссаржевской», 1915).

Символизм довольно сложно приживался на сцене. По этому поводу современная исследовательница замечает: «Отчаявшаяся актриса возобновляла “Дикарку”, “Бесприданницу”... Зрители радовались встрече с обычной Комиссаржевской, не думая о том, как угнетал ее возврат к старому»¹⁶. Под старым подразумевается натуралистическое и психологическое прочтение пьес Островского.

Может быть, все-таки театр Островского чужд символизму? Ведь Комиссаржевская тоже чувствовала, что зритель символистский театр воспринимает с трудом, но стремилась, по собственному признанию, проникнуть через игру в «еще неизведанные глубины человеческого в божественном и божественного в человеческом»¹⁷. Эта цель определила игру актрисы, стала ее главным открытием, исток которого – в сыгранных ею героинях Островского. Так, о ее Ларисе в спектакле «Бесприданница» на сцене Александринского театра рецензент пишет: «Г-жа Комиссаржевская изображает Ларису духовно светлым, прозрачным, надломленным существом. Ее Лариса уже в самом начале несет на себе печать обреченности. И в тех же светлых, угасающих тонах, она ведет роль до конца. Бедный цветок, которому предстоит быть сорванным, загрязненным и растоптанным! В последнем акте г-жа Комиссаржевская очаровательна

в своем тихом страдании. Ее Лариса, словно потухший диск солнца»¹⁸. В этой надломленности, обреченности явственно прочитывается символистская эстетика конца XIX – начала XX века. А игра Комиссаржевской вполне вписывается в выявленный И.Ф. Анненским механизм символизма – усвоить и отразить вечно сменяющиеся взаимоположения я или не-я¹⁹. Не случайно Комиссаржевской очень понравился перевод Анненского «Ифигении в Авлиде» Еврипида и она готова была сыграть роль Ифигении, на что Анненский «согласился с живейшей радостью», как замечает Б.В. Варнеке²⁰. Ведь Ифигения тоже жертва, как и Лариса в «Бесприданнице», она также добровольно принимает смерть, благословляя тех, кто остается жить. К тому же перевод сделан одним из блистательных поэтов-символистов, именно поэтом, что, кстати, совсем не устроило Ф.Ф. Зелинского, которому дали переводы Анненского для редакции посмертного издания: Зелинский стал исправлять переводы, а фактически полностью переделывать. Возник скандал. Но в данном случае важен сам подход. Ученый-классик Зелинский и классик-поэт Анненский по-разному прочитывали одни и те же тексты, иначе и быть не могло.

Актерская природа Комиссаржевской угадала в «позднем» Островском близкого автора, почему сумела воплотить то скрытое, что есть в Ларисе. «Тоска по красоте, вечное стремление ввысь, дальше и дальше от будничной жизни – вот что чувствовалось и в ее восторженных словах о Паратове, и в наивной идеализации жизни с Карандышевым. ... тут было исполнение мечты драматурга, так как, отрывая образ Ларисы от быта и играя обобщенную женскую душу, Комиссаржевская первая обрела ключ к тайне тех вечеров, когда автор читал свою пьесу»²¹. Два приведенных мной высказывания об игре Комиссаржевской в роли Ларисы принадлежат людям, видевшим актрису на сцене. Долгов к тому

же является исследователем творчества Островского как сценического драматурга. Поэтому его утверждение относительно обретения Комиссаржевской ключа к тайне «Бесприданницы» вряд ли можно считать голословным, особенно вкупе с уже приводившимися характеристиками пьес Островского современниками.

Путь Комиссаржевской к открытию тайны Островского был непрост. В 1900 году она играет Марию Андреевну в «Бедной невесте», категорически не принимая своей героини, затем Снегурочку в одноименном спектакле, но ее понимание образа снежной девы («сильные, звенящие отчаянием ноты» в характеристике Ю. Беляева) расходится с общим решением спектакля. Она играла в отрывках из «Воеводы» и «Грех да беда на кого не живет», используя в основном свои природные данные. Комиссаржевская откровенно не любила роль Негиной в «Талантах и поклонниках», хотя сыграла ее сначала в Вильне, а через десять лет в Петербурге. Но манила ее Лариса в «Бесприданнице», актриса чувствовала внутреннюю связь героини Островского со становящейся театральной эстетикой, столь близкой ее художественной природе. Идя за Ларисой, Комиссаржевская открывала внутренний мир героини, разъясняя смысл ее метаний, находя для этого вполне реалистические приемы. Комиссаржевская понимала символизм как абсолютную реальность, в отличие от большинства театральных критиков, видевших ее в этой роли. Так, Ю.М. Юрьев подчеркивает символистский план роли, а Е. Карпов – реалистический²². Но было в ее Ларисе еще нечто первородное, где все соединялось, потому слово звучало, как «плач Адама на проклятой Богом земле», по образному определению А.М. Ремизова²³.

Процесс символизации отчетливо обнаруживается в названиях пьес Островского. Большинство из них именуются пословицами, что с разных сторон неоднократно исследовалось. Не собираясь на этом специально

останавливаться, отмечу только одну существенную подробность, связанную с генетической природой пословицы и обнаруженную еще А.А. Потемной. Он делит пословицы по происхождению на два вида: первый – *из большого поэтического произведения*; второй – *из непосредственно коренящихся наблюдений, возникающих из прозаически частного случая*. Оба вида в итоге сжимаются «до одного-двух предложений... до одной синтаксической единицы (максимум – периода)»²⁴. Если первый вид пословиц в названиях Островского просто отсутствует, то второй представлен весьма обильно, утверждая на уровне названия тесную связь пьес с жизнью.

Но помимо пьес с названиями-пословицами, у Островского есть и другие (первая дата – публикация, расхождения указываются через «пост.», взяты только оригинальные пьесы): именные – «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (1-я ред.: 1862; 2-я ред.: 1866, пост. 1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867), «Василиса Мелентьева» (1868); топографические – «Тушино» (1867); констатирующие – «Воевода (Сон на Волге)» (1-я ред.: 1865; 2-я ред.: 1890); «Комик XVII столетия» (1873, пост. 1872); атрибутивные – «Семейная картина» (1847, пост. 1855), «Неожиданный случай» (1851, пост. 1902), «Бедная невеста» (1852, пост. 1853), «Доходное место» (1857, пост. 1863); «Тяжелые дни» (1863), «Горячее сердце» (1869), «Бешеные деньги» (1870), «Трудовой хлеб» (1874), «Поздняя любовь» (1874, пост. 1873), «Богатые невесты» (1875), «Последняя жертва» (1878, пост. 1877), «Красавец-мужчина» (1883, пост. 1882).

Особую группу составляют односложные субстантивные названия пьес – «Воспитанница» (1859, пост. 1863), «Гроза» (1860, пост. 1859), «Шутники» (1866), «Пучина» (1866), «Лес» (1871), «Снегурочка» (1873), «Бесприданница» (1879, пост. 1878), «Невольницы» (1881, пост. 1880). Любопытной представляется одна

закономерность – преобладание в названиях существительных женского рода: *воспитанница, гроза, пучина, Снегурочка, бесприданница*. В семантическом плане женский род в контексте жизни Островского выходит за рамки грамматической категории, символизируя драматурга как певца женщин, он и при чтении своих пьес, по свидетельствам современников, предпочитал женские роли. Процесс символизации основан на сущности символа, всегда указующего на неполноту чувственной оболочки.

В пристальном внимании к женским судьбам Островский сродни другому общепризнанному певцу женщин – Еврипиду: сквозь горечь речей их героинь проглядывает не только продуманное, но и пережитое ими самими. Напомню, древнегреческий автор был любимым драматургом Иннокентия Анненского, который, в частности, подчеркивал, что Еврипид глубоко входил «своим творчеством в самую чащу жизни», привлекая внимание зрителей «к ... бытовым сцеплениям, с которыми афиняне не могли не сравнивать своих собственных, только теперь для них ясных»²⁵. Иными словами, искусство открывало афинянам иную сторону их бытия. В пьесах Островского смысловая нагрузка фокусируется (по большей части) в женских образах и поэзии быта, той самой «чаще жизни», по Анненскому.

В статье о Тургеневе в связи с «Кларой Милич» Анненский приводит эпизод из жизни актрисы Евлалии Кадминой: «Она сначала пела, потом перешла на драматические амплуа, – и в тоске любовного разочарования, еще молодой, приняла фосфор в Харьковском театре после первого акта “Василисы Мелентьевой”»²⁶. А в финале первого акта Царь увлекается Василисой и прогоняет жену (Кадмину ради другой, более состоятельной, оставил любимый ею офицер). Конечно, появление здесь пьесы Островского можно счесть случайностью, но в контексте культуры «конца века» (описываемое Анненским

событие случилось в 1881 году) просматривается скорее закономерность совпадения искусства с жизнью. По жанру «Василиса Мелентьева» – драма, судьба главной героини совпала с судьбой актрисы, и будущая смерть на сцене обернулась смертью в жизни, а в искусстве послужила фабульной основой для пьесы «Татьяна Репина» А.С. Суворина. Много раньше 3 января 1868 года, в день премьеры «Василисы Мелентьевой» в Малом театре, самая любимая женщина Островского – актриса Л.П. Никулина-Косицкая вышла в последний раз на сцену, сыграв в шутке М.Н. Владыкина «В деревне», даваемой после драмы. Никулина-Косицкая умрет в сентябре этого же года. Но есть и еще удивительное в этой истории: внешне актриса Е.П. Кадмина очень похожа на М.В. Бахметьеву – в обеих актрисах явственен цыганский след. Искусство и жизнь прорастают друг в друга, образуя пространство для мистических совпадений. Напомню, в древнегреческом языке *mustikos* – «таинственный», а *musterion* – таинство.

Вернемся к оставшимся односложным названиям пьес – *шутники* и *невольницы*, которые даны в форме существительных множественного числа. В своем словаре Даль приводит пословицу «шутки шутить – людьми мутить»²⁷, которая словно раскрывает смысл не только названия, но и фабулы в пьесе Островского. У того же Даля есть пословица и на тему невольников: «Всяк невольник обстоятельств, а иной и страстей своих»²⁸. В качестве невольниц страстей своих и предстают Софья с Евлалией. Шутники и невольницы символизируют образ жизни, избираемый человеком или навязываемый ему предлагаемыми обстоятельствами.

Единственное название в виде существительного мужского рода («Банкрут») Островский вынужден заменить пословицей «Свои люди – сочтемся!» Между тем, это была первая полноценная (в четырех действиях) пьеса. Но если

посмотреть на смысл существительных, то обнаружится, что в большинстве своем они наделены негативными коннотациями: *банкрут, гроза, шутники, пучина, бесприданница, невольницы*. Даже за внешне нейтральными *воспитанница* и *Снегурочка* скрывается мотив смерти.

Главный персонаж в пьесе «Свои люди – сочтемся!» («Банкрут») наделен библейским именем – Самсон. В Ветхом Завете история Самсона излагается в Книге Судей (16: 1–31). Самсон совершает отступничество, обман, лишается силы и помещается в тюрьму, затем ему временно возвращается сила, и он погибает, унося с собой жизни филистимлян. Явный параллелизм с библейским героем, обладающим невероятной силой, заключен в именовании главного действующего лица – Самсон Силыч Большов, усиливаемый мотивами обмана, тюрьмы вкупе с темой Липочки в параллель к Далиле. При всей разнице между библейским Самсоном и купцом Большовым указанные мотивы углубляют фабулу, придавая истории Большова символический смысл. В комедии Островского этот смысл оказался непрочитанным современниками, увидевшими в ней лишь резкую критику купечества. Здесь несколько причин: 1) царившее в образованном обществе равнодушие к вопросам религии; 2) уже вошедшее в искусство правило подвергать критике существующий строй; 3) модный в то время естественнонаучный взгляд на мир, исключаящий какую бы то ни было метафизику.

Но параллель эта чрезвычайно важна, ибо наполняет конфликт библейским звучанием. Здесь самое время напомнить некоторые подробности из биографии Островского. Его отец и мать вышли из церковной среды, отец получил начальное духовное образование. Островский родился в церковном доме Покровской церкви, что в Голиках на Малой Ордынке²⁹. Все родственники со стороны отца были связаны со священнической

средой, общались между собой. Домашним наставником Александра и Михаила Островских в течение шести лет был семинарист Сергей Петрович Гиляров, родной брат мужа Т.Ф. Островской – священника А.П. Гилярова, человека образованного, сведущего в литературе, прекрасно владеющего словом. Т.Ф. Островская – родная тетка Островского по отцу. Островский бывал в их доме. Другим родным братом мужа Т.Ф. Островской был Н.П. Гиляров-Платонов, выросший в их доме, один из могучих умов XIX столетия. По признанию Гилярова-Платонова, он глубоко уважал суждения отца Островского. Еще одна тетка Островского по отцу, Мария Федоровна, была замужем за В.И. Груздевым, священником, преподававшим (в том числе) в Костромской семинарии, автором рукописного учебника по риторике, блестящим переводчиком с латинского языка. Дядя Островского, Геннадий Федорович, был женат на племяннице митрополита Московского Филарета (Дроздова). Другой дядя, Павел Федорович, священник и автор многочисленных исследовательских трудов в области церковных древностей. Тетка по отцу, Вера Федоровна, была замужем за крупнейшим исследователем иконописи (правда, в сугубо искусствоведческом аспекте) Н.П. Кондаковым³⁰. Как видим, будущий драматург воспитывался в глубоко религиозной православной и одновременно высоко культурной среде, что не могло не оставить в нем следа³¹.

Так, биографический контекст многое разъясняет в «Банкруте», указывая на символично-религиозное содержание имен главных действующих лиц – Самсона Большова и Лазаря Подхалюзина. О Самсоне уже шла речь, но имя Лазарь вводит в пьесу еще один символический смысл: наказание богача (притча о богаче и покрытом струпьями нищем Лазаре). Только наказание совершается не после смерти Самсона и Лазаря, но при их жизни, не Господом, но дочерью и приказчиком. Большов

отражается в них, как в зеркале, ужасается и восклицает: «Есть ли в вас христианство?» Этот вопрос обращен не только к персонажам комедии – ко всем, сидящим в зале, ко всем читателям, ко всей России (особенно образованной). На этот вопрос положительно могут ответить в пьесах Островского далеко не все. Наиболее убедительно – Вера в «Сердце не камень» и Ксения в «Не от мира сего», где конфликт и фабула имеют религиозно-символический смысл. В количественной «малости» веры в Бога гений Островского уловил драматизм бытийствования православия в умах и чувствах своих современников, тот драматизм, что взвихрит и разрушит Русь.

В работе «Проблема символа и реалистическое искусство» А.Ф. Лосев замечает: «В “Лесе” Островского с точки зрения реалистической никаких лесов не изображается. Почему же тогда это вдруг “Лес”?»³² Наверное, по той же причине, что и в «Божественной Комедии» Данте, построенной на основе христианского мироустройства, переданного в единственной ему органичной символической форме.

В полудороге нашей жизни трудной
В неведомый я темный лес вступил,
Утратив путь прямой в дремоте чудной.

Ах, тяжело сказать, как страшен был
Сей лес густой, столь лютый, задичалый,
Что в мыслях он мой страх возобновил!

Так горек он, что горше смерть лишь мало!
Но ради благ, мне посланных с небес,
Скажу и то, что мне в лесу предстало.

Пер. Д.Е. Мин³³

А далее автор повстречается с барсом, львом, волком – символами сладострастия, гордыни, алчности. Кстати сказать, фрагменты из перевода профессора медицины Д.Е. Мина были впервые напечатаны в «Москвитянине» (1850, 1852, 1853). А в 1855 году отдельной

книгой М.П. Погодин издал выполненный Д.Е. Мином первый полный перевод на русский язык «Божественной Комедии». Перевод этот еще в отрывках был высоко оценен С.П. Шевыревым, автором первого в русской культуре труда о Данте («Дант и его время» – «Ученые записки Императорского Московского университета» за 1833–1834 годы). Хотя Островский владел итальянским языком, но перевод Мина, печатавшийся в «Москвитятине», ему был явно знаком и, возможно, остался в памяти.

По аналогии с Данте лес в комедии Островского – символ грехов, представленных персонажами пьесы, а своеобразная лепта вдовы Несчастливцева лишь немного скрашивает финал, ничего не меняя по существу. Собственно же процесс символизации пронизан игровой стихией: в усадьбе Пеньки все играют какие-то роли, но уже не на сцене, а в жизни. Действие строится на обманах, густо замешанных на деньгах, что и символизирует название комедии – «Лес». По образному определению свящ. П.А. Флоренского, «грехи обходят сердце, густым строем стоят окрест него»³⁴. Сопрягая понятия «символизм» и «реализм», А.Ф. Лосев, как истинный последователь священника П.А. Флоренского и поэта-мыслителя Вяч. Иванова, утверждает целостный образ мира, передаваемый в символе и невысказанный *вне идейности*. По известным причинам Лосев не мог напрямую писать о христианстве, но на примере иконы показывает, что в ее символике представлено определенное устройство человеческой жизни. Потому символ столь же реалистичен, как у Платона идея и предметный мир. Двойственная природа символа предполагает сущностную связь между *здесь- и там-бытием*.

Одна из специфических сторон драматургии Островского может быть определена как символично-христианская. Задолго до появления символизма на сцене он через имена и фабулы, поэтизацию быта обнаруживал инобытие предметного мира в его христианском изводе.

Примечания

¹ По образному определению П.Н. Островского, «с настоящей хрустальной поэзией» // Слово. 1907. 14 января.

² *Долгов Н.Н.* Ее роль в истории русской сцены // Бирюч Петроградских Государственных театров. Сб. 1. 1919. С. 135.

³ Сочинения и переводы А.Н. Баженова: В 2 т. М.: Типография Косогорова, 1869. Т. 1. С. 78.

⁴ *Дружинин А.П.* Повести. Дневник / изд. подгот. Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. М.: Наука, 1986. С. 374.

⁵ Цит. по статье: *Дризен Н.В., барон.* Эпизод из жизни А.Н. Островского // Исторический Вестник. Историко-литературный журнал. Год 27-й. Ноябрь. 1906. С. 537.

⁶ *Панаев И.И.* Литературные воспоминания / вступ. статья и коммент. И.Г. Ямпольского. М.: Правда, 1988. С. 162.

⁷ Там же. С. 208.

⁸ *Островский А.Н.* Мысли о драматическом искусстве // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1978. С. 459.

⁹ *Николаев Н.И.* Творческий путь Островского // Александр Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. Изд. 3-е, доп. / сост. В. Покровский. М., 1912. С. 223, 224.

¹⁰ *Розанов В.В.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. Религия и культура. Статьи и очерки 1902–1903 гг. / под общ. ред. А.Н. Никололюкина. М.: Республика; СПб.: Росток, 2008. С. 211.

¹¹ Как прозорливо заметил один из героев К.Н. Леонтьева, «не бойся философии, мой друг; она невидимая основа жизни. Каждый из нас, каждый человек, каждый простолюдин – философ, сам того не зная». – *Леонтьев К.Н.* Исповедь мужа (Посвящается немногим) // Леонтьев К.Н. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 2. Произведения 1861–1864 годов / тексты подгот. В.А. Котельников, О.Л. Фетисенко; Коммент. Л.В. Дмитриева, В.А. Котельников, Л.Н. Мурзенкова, О.Л. Фетисенко. СПб.: Издво «Владимир Даль», 2000. С. 391.

¹² Иная точка зрения представлена в статье Ю.К. Герасимова «Островский и театр модернизма» // kostromka.ru/revyakin/literature/207.php Автор доказывает, что символисты устроили поход против Островского как бытописателя, а режиссеры преображали быт вопреки природе пьес драматурга.

¹³ *Островский А.Н.* <Записка о театральные школах> // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. С. 149.

¹⁴ *Чулков Г.* Принципы театра будущего / «Театр». Книга о новом театре: Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 208.

¹⁵ *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1983. С. 224.

¹⁶ *Рыбакова Ю.П.* Комиссаржевская. Л.: Искусство, 1971. С. 181.

¹⁷ *Комиссаржевская В.Ф.* О себе. Стенографическая запись-беседа с Н. Тамариным (Окуневым) // Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской / под ред. Е.П. Карпова. СПб., 1911.

¹⁸ «Бесприданница» Островского на сцене Александринского театра // Русь. 1905. № 19. 25 января.

¹⁹ *Анненский И.Ф.* О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений / изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М.: Наука, 1979. С. 339.

²⁰ Цит. по: Анненский И.Ф. Письма: В 2 т. Т. II. 1906–1909 / сост. и коммент. А.И. Червякова. СПб.: Изд. дом «Галина скрипит»; Изд-во им. Н.И. Новикова, 2009. С. 115.

²¹ *Долгов Н.Н.* Комиссаржевская в репертуаре Островского // Альбом «Солнца России». СПб., 1915. С. 38.

²² *Юрьев Ю.М.* Записки: В 2 т. / ред. и вступ. статья Е.М. Кузнецова; подгот. текста Л.И. Гительмана; примеч. Л.И. Гительмана и А.А. Штейнман. Л.; М.: Искусство, 1963. Т. 2. С. 35–38; *Карпов Е.П.* В.Ф. Комиссаржевская на Александринской сцене // Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы / ред-сост. А.Я. Альтшуллер. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 211–214.

²³ *Ремизов А.М.* Бесприданница (В.Ф. Комиссаржевская) // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 10. Петербургский бунт / подгот. текста, статья, коммент. А.М. Грачевой. М.: Русская книга, 2003. С. 241.

²⁴ *Потебня А.А.* Теория словесности: Тропы и фигуры. М.: КРАСАНД, 2010. С. 138.

²⁵ *Анненский И.Ф.* Театр Еврипида / сост., подгот. текста, коммент. В. Гитина; вступ. статья М.Л. Гаспарова. СПб.: Гиперион, 2007. С. 67.

²⁶ *Анненский И.Ф.* Умиравший Тургенев // Анненский И.Ф. Книги отражений / изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М.: Наука, 1979. С. 41.

²⁷ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4 т. Репринт 1905 г. М.: Прогресс; Универс, 1994. Т. 4. Столб. 1486.

²⁸ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4 т. Т. 2. Столб. 1318.

²⁹ Есть замечательная работа художника Е. Куманькова «Из времен Островского (Голиковский переулочок)» (1975), где в перспективе переулочка за домами видна церковь, которой вторят два небольших, со следами разрушений дома.

³⁰ Подробнее о семье Гиляровых-Островских см.: *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы / сост., подгот. текста и примеч. И.Л. Кызласовой. М.: Индрик, 2002. С. 104–108.

³¹ Уже только по этой причине приход Островского в журнал, объединивших людей православных по своим взглядам, был вполне закономерным и ожидаемым. Глава «Москвитянина» М.П. Погодин писал об этом аспекте русского мировидения: «И у насъ было введено христіанство, только иначе, мирно и спокойно, съ крестомъ, а не съ мечемъ; и мы начали молиться единому Богу, но на своемъ языкъ, понимая свои молитвы, а не перелепывая чуждые звуки; и у насъ образовалось духовенство, но духовное, а не мірское; и мы преклонились предъ нимъ, но предъ его словомъ и убъ жденіемъ, а не властію». – *Погодин М.П.* К вопросу о славянофилах // Гражданин. 1873. № 11: режим доступа: <http://smalt.karelia.ru/fililog/Grash/1873/12marN11.htm>.

³² *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / сост. и подгот. текста А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкого. М.: Русский Миръ, 2014. С. 171.

³³ Цит. по современному изданию: *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Пер. с ит. Д. Мина / ред. Р. Гриценков. СПб: ООО «Кристалл», 2002. С. 5.

³⁴ *Флоренский П.А., свящ.* Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи. М.: АСТ, 2005. С. 159.

Л.В. ЧЕРНЕЦ

**Мир пьес
А.Н. Островского
в повести В.Я. Брюсова
«Обручение Даши»**

Прозаические произведения Брюсова сравнительно легко группируются в тематические циклы: новеллы и повести из современной жизни, где часто сплетены в один узел эротические и танатологические мотивы (например, «Сестры», «Последние страницы из дневника женщины»); футурологическая фантастика, отмеченная чертами антиутопии («Республика Южного Креста»¹, «Восстание машин», «Семь земных соблазнов»); исторические романы и повести, изображающие жизнь в Древнем Риме («Алтарь Победы», «Рея Сильвия»), в Германии XVI века («Огненный ангел»), воссоздающие колорит местности и эпохи. Неоднократно отмечалась исследователями ориентация Брюсова-прозаика на жанровые модели западноевропейских писателей (Э. По, А. Франс, Г. Уэллс, О. Уайльд, Ст. Пшибышевский и др.)²

«Обручение Даши. Повесть из жизни 60-х годов»³ – произведение, в котором «Русью пахнет», – стоит почти особняком в прозе Брюсова⁴. Здесь детально воссоздан купеческий быт, действие происходит в Москве, молодежь читает А.Н. Островского, а также Н.А. Добролюбова, Н.А. Некрасова, Д.И. Писарева и других «властителей дум» 1860 годов. На первый взгляд, повесть кажется неожиданной в творчестве писателя. Ведь своей «путеводной звездой в тумане» Брюсов еще в девятнадцать лет выбрал «декадентство»⁵, а его любимыми русскими классиками, о которых он писал специальные исследования, были, прежде всего, А.С. Пушкин и Ф.И. Тютчев. По воспоминаниям В.К. Станюковича, друга юности Брюсова, тот в гимназические годы явно

не жаловал Островского: «...как только я начинал говорить о Тургеневе, а особенно об Островском, пьесы которого прекрасно играли тогда в Москве на Малом театре и у Корша, Брюсов становился угрюм и желчен и всячески осуждал мои увлечения»⁶. Характерны эти слова: «угрюм и желчен».

Просто равнодушным, безразличным к Островскому Брюсов, выросший в купеческой семье, конечно, быть не мог. В «Автобиографии» (1912–1913) он подробно рассказывает о своей родословной, и есть все основания считать, что прототипом молодого героя повести «Обручение Даши», Кузьмы Власьевича Русакова, был отец писателя Яков Кузьмич Брюсов (1848–1907), а в образе Власа Терентьевича Русакова отразились черты деда со стороны отца Кузьмы Андреевича Брюсова (1817–1891)⁷. Дед был крепостным крестьянином из Костромской губернии, но откупился на волю и переселился в Москву. Начал он «с ремесла печника, но потом, получив маленькое наследство от своего дяди, открыл торговлю пробками. Сначала дело шло тихо, но во время Крымской кампании деду посчастливилось, и явилась возможность торговлю расширить. К концу своей жизни дед обладал значительным достатком, купил в Москве каменный дом и, по завещанию, оставил, сверх того, более 200 000 рублей. Что касается образования деда, то оно, разумеется, было самое скудное, и он не без труда подписывал свое имя»⁸. Единственный его сын, Яков Кузьмич, торговлю не любил, а в молодости был страстным книголюбом. Брюсов подчеркивает влияние на Якова Кузьмича идей «шестидесятников», используя добролюбовские метафоры: «Но близились 60-е годы; “лучи света” стали проникать и в “темное царство” московского купечества. Отцу посчастливилось сблизиться с кружком молодых людей, стремящихся к самообразованию. Отец засел за книги и стал учиться серьезно. Впоследствии он мог считаться

человеком довольно широко образованным. Он прочел всех корифеев русской литературы, изучил математику, знал немного медицину, читал Маркса и Бокля, Дарвина и Мошешотта, все те сочинения, названия которых в то время были у всех на языке»⁹.

В «Обручении Даши» Кузьма Русаков, вынужденный, как и его прототип, сидеть целыми днями (от семи часов утра до семи часов вечера) в лавке за «пузатой» конторкой «с ободранной клеенкой» (с. 319), тоже стремится к самообразованию. С грустью и самоиронией он сетует в стихах на свою скучную жизнь: «Но мне ль ученых изумлять, / Есть без меня поэтов много: / Мне бечевой лишь торговать / Да подводить в счетах итоги!»¹⁰

Перенесена из жизни на страницы повести и такая колоритная деталь: Кузьма (как и отец Брюсова) ведет дневник, в котором записывает свои мысли и впечатления «французскими буквами, но по-русски: “*Moi Journale ili Dnevnik Kosmi Vlasievitcha Roussakova*”»; «заветную тетрадь» (с. 294) он прячет в ящике своего письменного стола, который всегда запирает. В немногие свободные часы Кузьма читает, вдохновляясь идеями «Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева» (с. 319). На стене в его комнате – «портреты Герцена и Гарибальди» (с. 327). «Много думал» он о романе «Отцы и дети» Тургенева (с. 320), о пьесах Островского, читал статьи Добролюбова. Он даже «подбирал слова своей будущей речи», если окажется в обществе «студентов, актеров, может быть, писателей» (с. 340–341) и там заговорят о драматурге.

Дома Кузьму окружает быт, запечатленный Островским. В жилье «искали прежде всего – тепла, потом – покойности», и лишь на третьем месте «и не всегда – чистоты» (с. 357), «ели, по старинному обыкновению, из общей миски» (с. 327), «тратить свечи даром... не позволялось», Кузьма читал или беседовал с двоюродной

сестрой Дашей «в полумраке, чуть смягченном светом лампадки» (с. 329–330). Строго соблюдалась семейная иерархия. Жена никогда не перечила мужу, Даше, жившей у Русаковых, «особой комнаты не дали, хотя и была свободная; пусть все же чувствует, что она – сирота, живет из милости», и она спала в проходной, где «хранились банки с вареньем и соленьями, заготавливаемыми летом» (с. 327). Влас Терентьевич, «кроме Жития святых да старинного описания Макарьевской ярмарки, ничего не читал» (с. 320) и не одобрял пристрастия сына к чтению, а также его желаний выучиться танцам, заказать сюртук и пр. «Не наше это дело», «Нам это не к лицу», – твердил он (с. 322, 333, 337, 367).

Однако, в отличие от Тита Титыча Брускова – классического «самодура» из комедий Островского, в повести Брюсова глава семьи все-таки идет на уступки сыну и даже признает пользу введенного им порядка записи торговых оборотов: «Отец объявил было, что все это одни глупости, немецкие фокусы, но Кузьма настоял на своем, и теперь отец сам доволен, что все сразу видно и можно усчитать» (с. 322). В комедии Островского «В чужом пиру похмелье» Тит Титыч, по мнению его сына, просто упрям и тщеславен: «Вы думаете, он не знает, что ученый лучше неученого, – только хочет на своем поставить. Один каприз, одна только амбиция, что вот я не учен, а ты умнее меня хочешь быть»¹¹. В повести Брюсова Влас Терентьевич «втайне... даже гордился тем, что у него сын – “ученый”» (с. 322). Все же его главная мечта – передать в надежные руки свое торговое дело: «Помру я, будешь ты купец первейший в городе. Тебе, оно, будет почет ото всех, кланяться будут. “Кто идет?” – Кузьма Власич Русаков. – “А”, – скажут. Токмо одно: баловства свои оставь, книжки там разные. Не к лицу это нам» (с. 364).

Добролюбов в статье «Темное царство» писал: «...у Островского чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может приложить душу свою, – отношения *семейные* и *отношения по имуществу*. Не мудрено поэтому, что сюжеты и самые названия его пьес вертятся около семьи, жениха, невесты, богатства и бедности»¹².

Эти два рода отношений выведены и в повести Брюсова, однако в семье Русаковых до серьезного конфликта дело не доходит, «старшие» скорее убеждают, чем принуждают «младших» подчиниться им. В финале повести Кузьма дает себе «зарок»: «в чужое общество не ходить; сижу, как сыч, один и буду сидеть. Прав был папенька, говоря: “Не к лицу нам это”» (с. 367). Далека от драматизма и развязка главной сюжетной линии – истории обручения Даши, племянницы Власа Терентьевича. Хотя посватавшийся к девушке вдовец с двумя детьми Степан Флорыч Гужский, торгующий рыбой, и стар для нее (ему за пятьдесят), и пьяница, и будет ее бить, она, в конце концов, понимает, что другого выхода для нее нет и почти согласна со словами тети, что ей «счастье... выходит» (с. 291). Ведь у жениха есть «капитал и дом» (с. 292), а в будущем она будет вознаграждена за терпение: «Оно, старенек Степан Флорыч-то, робята у него, да не тужи: брюзглый он, хлипкий – вдовой останешься, тут тебе вся твоя воля» (с. 365).

Утешение циничное, но совсем не фантастическое. Реальностью, а не пустыми словами, являются и тридцать тысяч приданого (вместо обещанных сначала дядей двадцати тысяч), причем деньги будут «положены на имя Даши, для нее и ее детей» (с. 366). Разрешено ей будущим мужем и чтение книг (а она любительница лубочных романов, вроде романа Р.М. Зотова «Цын-Киу-Тонг, или Три добрых дела духа тьмы»), согласился он и на то, что «детей, если пойдут, они отдадут в гимназию» (с. 366).

Кузьма в конце повести тоже смиряется со своей судьбой. Он перестает вести дневник и писать стихи, потому что его дело – «бечева». Но думает с надеждой о будущих детях Даши, которые «гимназию пройдут. Как знать, может быть, и окажется среди них – такой поэт, что вся Россия восхитится. Жаль только, что фамилия у него будет такая неподходящая: Гужский. Надо будет посоветовать Даше, чтоб хоть имя выбрала покрасивее, например: Игорь, Валентин или Валерий!» (с. 368). Этими словами заканчивается повесть, и их «сильная позиция» в тексте подчеркивает мысль автора о том, что род Русаковых (в подтексте – Брюсовых) от поколения к поколению поднимается наверх.

Спокойный и даже оптимистичный финал произведения, казалось бы, обличающего «темное царство», подготовлен другими сюжетными линиями, в которых участвуют представители так называемой «интеллигенции». «Одноцветной» (с. 318) купеческой жизни, нескрываемая цель которой – нажива, Брюсов противопоставляет суетливый словесный маскарад персонажей, выдающих себя за энтузиастов идей «шестидесятых годов».

У Кузьмы с год назад завелись новые, образованные приятели, особенно ему нравится своим красноречием Аркадий Липецкий (под этим псевдонимом он скрывал настоящую фамилию Кургузый) – «не то поэт, не то художник, не то актер, а впрочем, служивший пока в купеческом банке» (с. 320). Слушая его, Кузьма мечтает научиться вести такой же «свободный разговор» (с. 320). На вечеринке он знакомится также с «ученой барышней» Фаиной, читавшей Дарвина. В это же время Гужский сватается к Даше, которую, как и Кузьму, очаровал Аркадий. Даша в отчаянии, так как рыбороговец, по словам свахи, «твердо порешил жениться: будете дело оттягивать, так он и другую невесту найдет» (с. 340).

Но намечающееся сближение Кузьмы с Фаиной и роман Даши с Аркадием резко обрываются. Фаина теряет к Кузьме всякий интерес после того, как он отказался взять пай в пятьсот рублей и стать членом кооперации, владеющей типографией, где «будет устранена всякая возможность эксплуатации чужого труда» (с. 347). Аркадий же поступил с Дашей как трус и «podletz» (так Кузьма записал в дневнике). Поверив его речам о любви, она сбежала из дома к нему, и пришедший за ней Кузьма внезапно ощутил в себе «тупую ярость», быстро сменившуюся «презрением» и «омерзением»: этот «проповедник свободной и бескорыстной любви» заговорил о сумме приданого в случае его женитьбы на Даше (с. 359–360). От Русакова-старшего побег Даши удалось скрыть. Нетрудно предвидеть, как бы он отнесся к сватовству Аркадия (вероятно, не менее иронично, чем его однофамилец из комедии Островского «Не в свои сани не садись» к сватовству Вихорева)¹³.

Сравнивая купеческую «среду», над которой смеялся Аркадий, мысленно окрестивший Власа Терентьевича «Титом Титычем» (с. 334), с так называемой «интеллигенцией», Кузьма делает трезвый вывод: «Все у них то же, что и у нас: только у нас – начистоту, торгуются прямо за каждую полушку, а те видимость делают, слова разные говорят, о высоких материях рассуждают. Дурак я был, что в правду всего этого верил» (с. 363). Кузьма считает, что его отец честнее Аркадия: «А все ж папенька хоть и купец, хоть и учит меня обставлять покупателей, а куда благороднее этого крикуна. А тот тоже на Дашино приданое облизывался, а делал вид, что Прудона проповедовал» (с. 365).

Об отношении автора к персонажам, возбудившим поначалу в Кузьме столько надежд на изменение его тусклой жизни, можно судить не только на основании сюжета. Очень выразительна стилистика повести, в

особенности диалоги между героями. Предметная, ясная речь Власа Терентьевича (хотя в ней много просторечий) и его сына, когда он говорит своими, не заемными словами, противопоставлена безликой, абстрактной и многословной риторике «интеллигентов». Благодаря, прежде всего, этим диалогам читатель задолго до развязки понимает, что перед ним – история заблуждений Кузьмы. Брюсову доставляло, наверное, эстетическое удовольствие «сталкивать» между собой в диалоге столь разные стили речи.

Приведем лишь один разговор между Аркадием и Кузьмой (подобных ему много в повести). Кузьма говорит Аркадию о Даше, о «невеселом ее житье» у Русаковых, где ей маменька «женихов выискивает»: «Схватив слова “женихов выискивает“, Аркадий тотчас начал поучение:

– Как не стыдно сознаваться, что кому-то приискивают женихов! Неужели не прошли те времена, когда женщины сидели у нас в теремах и родители подбирали девке мужа, не спрашивая ее согласия! Русская женщина завоевывает себе свободу, хочет, чтобы брак был свободным актом ее выбора, и пора бы этим элементарным идеям проникнуть и в вашу среду! Дарья Ильинична должна твердо заявить свою волю, сказать, что она не допустит, чтобы ею торговали, как кипой вашей бечевы. Именно такие индивидуальные акты личной решимости и двигают общество по пути прогресса. Только в том случае, если каждый из нас в своей личной жизни будет отстаивать свое человеческое достоинство, Россия пойдет вперед к раскрепощению, к сознательной жизни масс, к истинной культуре.

Такие поучения, которые Аркадий очень любил проносить, если только находил почтительных слушателей, пересыпанные иностранными, не всегда понятными Кузьме словами, прежде производили на него впечатление подавляющее. Но с недавнего времени, при всем

своим преклонением перед Аркадием, он стал относиться к некоторым его словам критически. Попытался он спорить и теперь:

– Тебе хорошо говорить. Ты свободен, у тебя есть образование. А что будет делать Даша, ежели отец да выгонит ее из дому? Куда она пойдет? Ее ничему не учили, ей останется с голоду помирать или выйти на Кузнецкий мост (с. 325–326).

Порвав с Аркадием, Фаиной и примирившись с мыслью, что ему «бечевою лишь торговать», Кузьма все же верит (о чем оставляет прощальную запись в своем дневнике), что «должны где-то быть и такие люди, которые не только слова говорят, но проводят в жизнь высшие принципы. Ежели в нашу эпоху Россия пробуждается, то есть же и эти ее пробудители, поборники добра и правды. Где вы, работники нивы народной, сеятели знания и культуры, я не знаю! Не подняться мне до вашей высоты из моей топкой трясины» (с. 367).

Возникает вопрос: как относится автор повести к «работникам нивы народной, сеятелям добра и правды» (это явная реминисценция из Некрасова), сочинения которых «в полутьме» читал Кузьма Русаков после двенадцатичасового сидения в лавке?

Первых рецензентов повести более всего не удовлетворило в ней то, что идеи «шестидесятых годов» переданы в ней карикатурно, в традициях антинигилистического романа, по «трафарету Лескова, Болеслава Маркевича, Ключников и других» (В.Г. Голиков)¹⁴, что «в этой повести из эпохи шестидесятых годов – шестидесятых годов совсем не чувствуешь» (Р.В. Иванов-Разумник)¹⁵.

Брюсов, действительно, представил идею, попавшую на «улицу» (по меткому выражению М.Е. Салтыкова-Щедрина¹⁶), в головы студентов и барышень с «растрепанными» или «стриженными» волосами (с. 342–343); авантюристы же (Липецкий, Фаина) ловят Кузьму и

Дашу на наживку эффектных фраз о «среде» и правах личности. В тексте произведения отношение автора к первоисточникам идеологии «шестидесятых годов» скрыто за подчеркнута объективной манерой повествования, но само это умолчание, четкая дистанция между главным героем (Кузьмой) и автором показательны.

В 1913 году, когда была опубликована повесть, Брюсов уже не был «декадентом», вождем символистов, ответственно относящимся к своей миссии. Его взгляды на цели и сущность искусства стали гораздо шире, что проявилось, в частности, в культивировании им старинного жанра статьи в форме диспута между защитниками разных направлений и стилей («Карл V. *Диалог о реализме в искусстве*», 1906; «Здравого смысла тартарары. *Диалог о футуризме*», 1914 и др.) В этих блестящих знаниями и остроумием критических «дуэлях» у всех участников есть сильные аргументы, здесь нет победителя, нет завершающих слов. Вообще Брюсов с юношеских лет отмечал в себе способность равно ценить очень разные воззрения, чему с годами способствовало углубленное изучение истории культуры, где каждое столетие зажигает свой «фонарик» (стих. «Фонарики», 1904). Толерантность лирического героя к разным, даже противоположным идеям подчеркнута в стихотворениях «Я» («Мой дух не изнемог во тьме противоречий...», 1899), «З.Н. Гипшиус» (1901), строки из которого адресат привела по памяти в статье «Одержимый. *О Брюсове*», написанной в эмиграции (1922): «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Равно прославлю я...»¹⁷

Однако сама защита Брюсовым права личности на свободу мыслей и, в особенности, суверенности искусства, которое не должно служить каким-либо утилитарным целям, быть орудием в общественно-политической борьбе, является *константой* в его убеждениях

(во всяком случае, до октябрьской революции 1917 года)¹⁸. Даже в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» Брюсов увидел лишь «изображение дворянского оскудения», т.е. «идею», с которой искусству «делать нечего»; по его мнению, «обсуждать такие вопросы в драме – значит заставлять пахать Пегаса»¹⁹. В данном контексте особенно очевидно, что автор повести «Обручение Даши» не разделяет восторженного отношения своего героя, Кузьмы Русакова, к *публицистической* критике вообще и статьям Добролюбова об Островском – в частности. Симптоматично, что в черновике повести было сказано о чтении Кузьмой не Добролюбова, но Аполлона Григорьева. «Замена Григорьева на Добролюбова, – справедливо отмечают С.С. Гречишкин и А.В. Лавров, – дополнительный штрих, говорящий о радикально-демократических устремлениях героя повести»²⁰. И, в отличие от своего героя, автор, безусловно, глубоко иронически оценивает защиту эмансипированной Фаиной стихов Некрасова, к рифмам которого придрался «студент с гривой нестриженных волос» (с. 342) на молодежной вечеринке. Кузьма, любивший Некрасова, не знал, как ему возразить, но помогла Фаина: «Может быть, у Некрасова есть неудачные рифмы, но он делает большое и полезное дело. Он нас знакомит с бытом народа. А оттого, что он пишет стихами, его прочтут даже те, которые иначе о народе ничего не узнали бы» (с. 344). Для Брюсова поэзия, приносящая такую пользу, – пахущий Пегас.

Хотя в повести сказано, что Кузьма «подбирал слова своей будущей речи» (с. 341) об Островском, конкретно ни он, ни другие персонажи о его пьесах не говорят, разве что Аркадий подводит Власа Терентьевича под тип «Тита Титыча» (с. 334) – и ошибается. Чья интерпретация пьес Островского (Добролюбова, Григорьева или какая-то более поздняя?) ближе Брюсову, нам в точности неизвестно, хотя резонно предположить, что от

принципов добролюбовской критики он далек. Но неоспоримо, что пьесы драматурга писатель знал прекрасно и равнодушным к ним не был ни в юные годы, вспоминаемые В.К. Станюковичем, ни впоследствии²¹. Очевидно и другое: иронически и даже сатирически изображая корыстолюбивых идейных руководителей Кузьмы, Брюсов совсем не идеализирует старомосковскую купеческую жизнь. В этом убеждают экспрессивные описания быта, из которого так и не смог вырваться молодой герой повести: «Кругом был уют установившейся жизни, однообразной, тусклой, предопределяемой обычаями дедов, – жизни, выставляющей на вид всем огромные образницы, перед которыми денно и ночью теплятся неугасимые лампы, и кроющей в своих недрах, в задних комнатах, и привычный домашний разврат “самого со стряпухой“, и столь же привычные сцены битья жены, и беспредельное одиночество женщин, для которых муж – только властный “хозяин”, требующий, чтобы его “ублажали“. И казалось, что прочно заложены устои этой жизни, что никакие внешние бури, никакие века не свалят их и не откроют внутрь доступа свежего воздуха» (с. 365–366).

В этом размышлении сливаются идеологические «точки зрения» автора-повествователя и героя, но фразеология, «голос» явно принадлежат Брюсову. Тот же «голос» звучит и в начале повести, где даны два временных среза облика Москвы (1860 и 1910 годы), где урбанизации противопоставлена старина: «Там, где теперь узкие переулки обставлены величественными зданиями “из стали и стекла“, где непрерывными рядами, заполняя весь проезд, тянутся рессорные подводы, извозчики на резиновых шинах и автомобили, где сквозь зеркальные окна видны одетые по последней моде солидные служащие больших “торговых домов“, – полвека назад, в низеньких, местами одноэтажных, домишках и на бесчисленных

проходных дворах ютились полутемные “лавки” и “амбары”, у дверей которых останавливались жалкие московские “ваньки” и первобытные “полки”, а в глубине которых дюжие “молодцы” или “ребята” в картузах и поддевках поджидали покупателей, как охотники зверя» (с. 316). Следуя приему ступенчатой композиции, Брюсов после общей панорамы «торговой части» Москвы описывает детально, по часам, занятия сидельцев в лавках – от их открытия до «запорки», подчеркивая монотонность, однообразие жизни: «каждый новый день был похож на предыдущий» (с. 318). В этом описании сплетаются зрительные, слуховые, тактильные образы, но особенно выделен запах: «А над всем этим миром, застывший и неизменный, стоял характерный, острый, неопределимый точнее запах, в котором словно воплощалась самая сущность местной жизни, – запах дегтя, кожи, рогожи, веревок, свежей мануфактуры, сырости и гниения» (с. 317).

Исследователи отмечали переключку данного описания с объемным стихотворением Брюсова «Мир» (1903)²², откуда многие детали перешли в начало повести, в том числе мотив ядовитого запаха лавок и амбаров, которым «дышал» в детстве лирический герой. Очевидна также переключка описания в повести новой Москвы с урбанистическим пейзажем, признанным мастером которого был Брюсов, в ряде его стихотворений, в особенности «Конь блед» (1903–1904), «Слава толпе» (1904), а также в некоторых прозаических произведениях, в частности в незаконченном романе «Семь земных соблазнов». В антиутопической прозе Брюсова образ города – «символ надежды и в то же время предостережение человечеству»²³.

В стихотворении «Мир», как и в «Обручении Даши», прошлое также контрастирует с настоящим: пройдя «знакомым переулком», герой не узнал место, где провел

свое детство: «Воздвиглись здания из стали и стекла, / Дворцы огромные, где вольно бродят взоры... / Разрыты навсегда таинственные норы, / Бесстрастный свет вошел туда, где жалась мгла»²⁴. Но в этом стихотворении, по сравнению с повестью, где в центре внимание – мир персонажей, острее выражено мучающее Брюсова сомнение в благотворности произошедших перемен. Лирический герой размышляет: «Я мальчиком мечтал о будущих годах:/ И вот они пришли... Ну что же? Я таков ли, / Каким желал я быть? Добыл ли я венец? / Иль эти здания, все из венца и стали, / Восставшие в душе как призрачный дворец, / Все утоленные восторги и печали, / Все это новое – напрасно взяло верх / Над миром тем, что мне – столетья завещали, / Который был моим, который я отверг!»

Так приоткрывается концептуальная связь между повестью «Обручение Даши» и антиутопическими размышлениями Брюсова, терзающими его сомнениями в будущем, которое он в одном из поздних стихотворений назвал «храмом, чья стройка едва начата» («Будущее», 1922). Так что повесть «из жизни 60-х годов» лишь тематически, по своему материалу для Брюсова необычна, по общему же строю мыслей и чувств она органично вписывается в его творчество.

Примечания

¹ См.: *Бритиков А.Ф.* Русский советский антиутопический роман. Л., 1970. С. 38–45.

² См. в частности: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Брюсов-новеллист // Валерий Брюсов. Повести и рассказы. М., 1988. С. 6–20.

³ В первой, журнальной, публикации («Русская Мысль», 1913, № 12, отд. 1) повесть была озаглавлена «Обручение Даши. Сцены из жизни 60-х годов». Отдельное издание произведения с новым подзаголовком вышло в 1915 г. (М., серия «Универсальная библиотека»).

⁴ В архиве Брюсова сохранились фрагменты незаконченного романа из современной жизни (не получившего окончательного

заглавия, его последний вариант – «Стеклянный столп»), где, в частности, излагается история купеческого рода Ходаковых, перекликающаяся с историей рода Русаковых в «Обручении Даши»; в обоих произведениях использованы существенные подробности родословной писателя. См.: Роман из современной жизни (Незавершенный замысел) / Предисловие и публикация Ю.П. Благоволиной // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 114–164.

⁵ Запись в дневнике от 4 марта 1893 г. Приведем ее полностью: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду я!» (Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002. С. 9).

⁶ Станюкович В.К. Воспоминания о В.Я. Брюсове // Литературное наследство. Т.85: Валерий Брюсов. С. 726.

⁷ Об использовании в «Обручении Даши» истории семьи Брюсовых пишут С.С. Гречишкин и А.В. Лавров в примечаниях к повести. См.: Брюсов В.Я. Повести и рассказы. М., 1988. С. 448–449.

⁸ Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 163.

⁹ Там же. С.164.

¹⁰ Брюсов В.Я. Обручение Даши. Повесть из жизни 60-х годов // Брюсов В.Я. Проза: В 3 т. Т.1. М., 1997. С.341. Далее текст повести цитируется по этому изданию с указанием страницы.

¹¹ Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т.2. М., 1959. С. 15.

¹² Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т.2. М., 1987. С. 329.

¹³ Параллель между сюжетом и даже «моралью» повести Брюсова и комедией «Не в свои сани не садись» провел один из первых рецензентов «Обручения Даши» В.Г. Голиков. См.: Голиков В.Г. Приятная во всех отношениях // Вестник знания. СПб., 1914. № 2. С. 156.

¹⁴ Голиков В.Г. Приятная во всех отношениях. С. 154.

¹⁵ *Иванов-Разумник Р.В.* Литература и общественность. Русская литература в 1913 году // Заветы. СПб., 1914. № 1. С. 94 (2-я пагинация).

¹⁶ См.: *Салтыков-Щедрин М.Е.* Уличная философия (По поводу 6-й главы 5-й части романа «Обрыв» // Салтыков-Щедрин М.Е. Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 61–95.

¹⁷ См.: *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 326. У Брюсова последняя строка звучит иначе: «Хочу прославить я: – *Брюсов Валерий*. Стихотворения и поэмы. М., 1961. С. 229. Эту особенность Брюсова отмечают Н.А. Богомолов в статье «Жизнь среди стихов»: – *Брюсов В.Я.* Среди стихов. М., 1990. С. 18; Е.В. Иванова во вступительной статье к книге: – *Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л.* Валерий Брюсов. М., 2004. С. 14.

¹⁸ Напомним о несогласии Брюсова со статьей В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», заявленном в его статье «Свобода слова» (1905). Литературная газета. 1990. № 34 (публикация С.И. Гиндина).

¹⁹ *Брюсов В.Я.* «Вишневый сад» Чехова / Предисловие и публикация Э.А. Полоцкой // Литературное наследство. Т.85: Валерий Брюсов. С. 196.

²⁰ См.: *Брюсов В.Я.* Повести и рассказы. С. 450.

²¹ В незавершенном романе Брюсова (последний вариант заглавия – «Стеклянный шар») есть реминисценции из Островского. Так, отмечая строгое соблюдение этикета в кругу «высшей буржуазии, московских богачей», автор пишет: «...к сыновьям и дочерям, внукам и внучкам недавних Тит Титычей перешли, казалось, все предрассудки Версаля времен Короля Солнца и Людовика XV»; «...постоянным членом семьи была “странница” Серафимочка – тоже одна из “последних могижанш” своего рода. По внешности словно вышедшая из старой комедии Островского, она была, однако, куда более “культурной”, чем ее прототип из “Грозы”: десятилетия сделали свое дело» и др. – Литературное наследство. Т.85: Валерий Брюсов. С. 129, 135.

²² См. в частности: *Шервинский С.В.* Валерий Брюсов // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 7.

²³ *Бритиков А.Ф.* Русский советский антиутопический роман. С.38.

²⁴ *Брюсов В.Я.* Стихотворения и поэмы. М., 1961. С. 201.

В.Н. ТОРОПОВА

**Купеческий мир
в произведениях
С.Н. Дурылина
и традиции
А.Н. Островского**

В советское время С.Н. Дурылин был широко известен как литературовед, театровед, историк театра, потрясающий лектор, широко востребованный педагог. Гораздо менее он был известен как археолог и этнограф, труды его в этих областях оставались известны только специалистам того времени. Совсем неизвестен Дурылин был как прозаик и поэт, религиозный мыслитель и писатель, священник. Он яркий, но забытый, представитель Серебряного века, близкий круг его общения составляли выдающиеся писатели, философы, религиозные деятели (отец Павел Флоренский, С.Н. Булгаков, Е.Н. Трубецкой, Эллис, Андрей Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов, М.А. Новоселов, епископ Феодор (Поздеевский), митрополит Вениамин (Федченков), епископ Арсений).

Родился Дурылин 14 (27 н.с.) сентября 1886 года в Москве, в семье купца 1-ой гильдии Николая Зиновеевича Дурылина. Детство его прошло в городской усадьбе с яблоневым садом в Плетешках в Елохове, в большом старинном доме, рассчитанном на большую семью отца¹ и на целый штат прислуги и приказчиков. Н.З. Дурылин торговал тканями (от ситца и полотна до шелка, бархата, английского шевиота и парчи для духовенства). У него было две лавки на Ильинке и в Богоявленском переулке. Покупатели ценили его за отменный вкус, приветливость и ценные советы при выборе товара. Зная достоинство чести и совести Николая Зиновеевича, купеческое общество назначало его своим представителем в Коммерческий суд, когда разбирались запутанные

дела, требовавшие полнейшего нелицеприятия и строгой честности. Как уважаемый член московского купеческого сословия он получил приглашение во дворец на коронацию Николая II. Родители С.Н. Дурылина были глубоко верующие, но без ханжества. В доме было полно бедных родственников, свойственников, однако не было приживалок и разных Манеф. Дети чувствовали родительскую власть, но без произвола и самодурства. Уже в последние годы Дурылин подробно описал родной дом, его обустройство, быт и традиции своей семьи².

Понятно, что купеческую среду Сергей Николаевич знал хорошо. И не случаен его интерес к творчеству А.Н. Островского, которое он изучил досконально (как все и всегда, чем бы ни занимался). Проявился этот интерес еще в юные годы, так как Дурылин был большим поклонником и частым посетителем Малого театра. Но профессионально Дурылин подошел к научному анализу творчества драматурга только в советское время, после 1933 года. На это были серьезные причины.

Позади остались неоконченная гимназия, увлечение революцией (1904–1905 годы) и разочарование в ней. Он на всю жизнь сохранил убеждение, что никакие проблемы нельзя решать насильственным путем. Своими поистине энциклопедическими знаниями в различных областях Дурылин был обязан самообразованию. Он называл три свои «университета»: Румянцевская библиотека, Малый театр и Третьяковская галерея. Обширная педагогическая практика привела его в толстовское издательство «Посредник» и издававшийся при нем журнал «Свободное воспитание». Сотрудничал он с издательством «Путь», организованным М.К. Морозовой для философов, с издательством символистов «Мусажет». Занимался и был одним из инициаторов создания поэтического ритмического кружка Андрея Белого. Был секретарем Религиозно-философского общества памяти

Вл. Соловьева и членом новоселовского Клуба ищущих религиозного просвещения в духе Русской православной Церкви. Участвовал в предсоборных дискуссиях и в работе Собора Русской православной Церкви в 1917–1918 годы. Часто посещал Оптиную пустынь и своего духовного отца старца Анатолия (Потапова), собирал материал для написания истории Оптиной и участвовал в создании Музея Оптиной пустыни. О своей дружбе с В.В. Розановым оставил подробные воспоминания. Был близок с о. Павлом Флоренским, дружен с художником М.В. Нестеровым, ввел в литературу Бориса Пастернака. В 1920 году был рукоположен в священники и служил два года в церкви святителя Николая в Кленниках у московского старца Алексия Мечева (ныне причисленного к лику святых). С 1920 по 1933 годы пережил два ареста, тюремные заключения и три ссылки, в которых выжить ему удалось только благодаря Ирине Алексеевне Комиссаровой – его ангелу-хранителю. Алексей Мечев благословил ее сопровождать Дурылина в ссылку, сказав: «Поезжай с ним, он нужен людям».

Несмотря на все невзгоды, и даже крушения судьбы, когда все надо было начинать сначала, Дурылин не сломался, сохранил свою индивидуальность, нравственную чистоту, внутреннюю свободу, любовь к людям.

Благодаря хлопотам друзей и духовных детей удалось в 1933 году получить разрешение вернуться в Москву. (Дурылину уже 47 лет.) Но при переезде из Киржача в железнодорожном пакгаузе сгорел весь богатейший архив, где среди прочего были материалы и наработки для литературоведческих работ. Потрясение было велико, Дурылин впал в глубокую депрессию. Чтобы отвлечь его от мрачных переживаний, И.А. Комиссарова купила по случаю комплект театрального еженедельника. Он обрадовался: «Всю жизнь мечтал купить, не было денег». С этого момента он начал профессионально заниматься

театром. Накопленных к этому времени знаний хватало. Он с юности собирал материал об актерах, спектаклях (афиши, пригласительные билеты, вырезки из газет с рецензиями, выписки из воспоминаний, фотографии, библиографию). Им уже были написаны пьесы «Домик в Коломне» и «Пушкин в Арзамасе», инсценировка «Мертвые души», позже была написана инсценировка «Анна Каренина», либретто оперы «Барышня-крестьянка». В 1935 году Дурылин работал в музее Малого театра старшим научным сотрудником.

Работа в области театроведения давала хотя и относительную, но все же свободу в творчестве и была менее опасной, чем прежние исследования религиозных аспектов произведений его любимых писателей (Лермонтова, Лютцова, Лескова, Достоевского, Гоголя и др.) А это было немаловажно для опального Дурылина. Теперь работы на запретные в советское время темы ложились «в стол». Долгие годы пролежали под спудом его духовные стихи и проза. Библиографической редкостью стали работы Дурылина на религиозные темы, изданные до 1917 года³.

Из-под пера Дурылина ежегодно выходило от 40 до 100 работ – книг, статей, текстов докладов. Монографии, научные работы по истории театра, литературные портреты артистов, анализы спектаклей, история драматургической классики на сцене, статьи к юбилеям, а также и литературоведческие работы.

Об Островском написано немало. Это статьи в журналах и газетах, в том числе юбилейные, это анализ сценического воплощения пьес в литературных портретах актеров Малого театра, и конечно, это книги. Назову некоторые работы: По мастерской Островского // Театр и драматургия. 1935. № 6; История одной дружбы (Островский и Чайковский) // Советский театр. 1936. № 6; Островский на сцене Малого театра. М.-Л.: ВТО, 1938; Мастера советского театра в пьесах А.Н. Островского.

М., 1939; «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене московского Малого театра. М.-Л.: ВТО, 1940 (Серия «Монографии о спектаклях»); Итоги и проблемы изучения Островского // Вестник АН СССР. 1948. № 4; Пьеса и спектакль. «Бедность не порок» / А.Н. Островский на сцене Малого театра». М.-Л.: Искусство, 1948; А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М.-Л.: Искусство, 1949.

Немало страниц посвящено актерской трактовке героев пьес Островского в книгах о М.С. Щепкине, М.Н. Ермоловой, династии Садовских, Е.Д. Турчаниновой, В.Н. Рыжовой, Н.К. Яковлеве, В.Н. Пашенной, Е.М. Шатровой.

Глубина работ Дурылина основана не только на доскональном изучении наследия драматурга, архивных материалов, истории Малого театра, но и на его дружбе с живым театром, с его актерами, воспоминания которых он тщательно фиксировал. Часто сам помогал артистам в работе над ролью, консультировал режиссеров. Иногда актеры приезжали к нему домой в Болшево и репетировали свои роли. Дурылин родился в год, когда не стало Островского (1886), но он был знаком с артистами, которые помнили Островского-режиссера, его чтение пьес труппе перед репетициями (А.И. Южин, А.А. Яблочкина, А.П. Ленский). Он был дружен с актерами следующего поколения, которые переняли от старших «школу Островского» и бережно соблюдали стиль «естественной и выразительной игры» (выражение Островского). Это Е.Д. Турчанинова, В.Н. Рыжова, Н.К. Яковлев, П.М. Садовский-младший.

Анализ драматургических произведений Дурылин всегда связывал с их сценическим воплощением. В его работах органически сочетается литературоведение с театроведением. Целый ряд работ посвящен разбору современных ему спектаклей и истории постановок русской классики

на сцене. Дурылин считал, что пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского были созданы дважды: когда их написали авторы и когда их сыграли актеры Малого театра. Актеров он признавал полноправными соавторами пьес. Дурылин показывает, как актеры, ничего не меняя в тексте и ремарках драматурга, паузами, интонацией, мимикой, жестами, движениями заостряют образ, обнажают его психологическую сущность и социальную подоплеку.

В спектакле «Лес» В.Н. Рыжова образ Улиты строит на обонянии. «Редчайшее из сценических построений, труднейшая из актерских задач! – замечает Дурылин. – Улита – барская ищейка». «Вот она – ручки на животике, губки на замочке – тихонькими и частенькими шажками семенит по комнате. Но еле вошла, а уже обнюхала каждую вещицу, каждую пылинку на вещице. Эта человекообразная помесь остроносой ищейки с вкрадчивой драной кошкой облизала своим вытянутым носом сразу всех, кого застала в комнате»⁴.

Кит Китьч у Островского («В чужом пиру похмелье») накричав, нашумев, погружается в некую задумчивость, вздыхает и произносит с чувством некоего сожаления: «Металл звенящий, деньги – тлен, помрем – все останется». Но Н.К. Яковлев, произнося эти слова, играет бумажником и «деньги – тлен!» – тут же бережно прячет в карман.

Дурылин подчеркивал, что исследователь театра не должен путать текст литературный, прошедший цензуру и рассчитанный на читателя, и текст театральный, текст суфлерский, по которому актер играл⁵. Так, благодаря суфлерскому экземпляру пьесы Островского «Свои люди – сочтемся!» Дурылин выяснил, что М.П. Садовский изменил финальную сцену по сравнению с выработанной цензурой редакцией пьесы. Под давлением цензора Островский вынужден был ввести в пьесу новое действующее лицо – квартального, который уходит от

Подхалюзина, и добро торжествует. В спектакле квартальный не уходит, а проходит в кабинет Подхалюзина, где, и это понятно зрителям, он получает взятку. Таким образом, «отредактированный» цензором текст пьесы не помешал актерам сыграть то, что они считали нужным.

Дурылин говорил, что нельзя верно оценить спектакль, если при этом ограничиться игрой актеров, упустив анализ декораций, костюмов, грима, музыки. А это требует от рецензента быть специалистом во всех этих областях. Дурылин был им. За режиссером он признавал важную обязанность: «установить общую социальную атмосферу спектакля, наполнить спектакль тем идейным воздухом, каким должны дышать все действующие лица. Как бы ни были свободны актеры в трактовке ролей, атмосфера спектакля должна быть едина, – актер, режиссер, художник должны добиться того, чтобы зритель почувствовал общее веяние исторической эпохи и социальной среды»⁶.

Основным стержнем драматургии Островского Дурылин называет речь. Тонкий стилист, Дурылин в совершенстве владел искусством слова и восхищался мастерством Островского средствами языка, речи персонажа передать его психологическую характеристику и «социальное бытие». Советовал учиться правильной русской речи у актеров Малого театра, играющих в пьесах Островского. И сам это делал. Он любил «народно-яркую, емко-меткую, самоцветно-живую московскую речь» (выражения Дурылина) и находил ее в пьесах Островского. Пишет он и о «весеннем благоухании» «Снегурочки», и о «кондовом запахе Московской Руси XVII века» в «Воеводе». Лучшим речевым спектаклем Дурылин считал «На всякого мудреца довольно простоты», который был возобновлен П.М. Садовским в 1935 году. Спектакль можно не смотреть, а только слушать, так выразительно переданы в речи характеристики героев.

Дурылин полагает, что пьеса о грабеже на большой дороге – «На бойком месте» – стала исторически верным прологом ко всем пьесам драматурга из купеческой жизни. Речевой дуэт Евгении (В.Н. Пашенная) и Миловидова (П.М. Садовский) в постановке 1932 года (реж. П.М. Садовский и С.А. Головин) вбирает в себя все действие пьесы. «Бешеные деньги» в постановке И.С. Платона Дурылин называет одним из самых концертных спектаклей.

В статье «Островский на сцене Малого театра» Дурылин аргументированно показывает, как нельзя классического Островского переделывать на современный лад, подгонять его под требования нового времени, нового зрителя, как искажаются его пьесы, тексты, образы, какая нелепица получается. Произвол режиссера особенно проявился в постановках «Доходное место (1926, реж. Н.О. Волконский), «В чужом пиру похмелье» (1934, реж. М.С. Нароков), «Волки и овцы» (1935, реж. К.П. Хохлов). Дурылин пишет о том, что сам видел на сцене. Все эти новшества противоречили самим основам и принципам драматургии Островского и творческой природе Малого театра.

Свои художественные произведения и мемуары о купеческом мире дореволюционных времен Дурылин писал в советские годы. Но в них отражено его отношение к этому миру, которое не менялось во все годы его жизни.

О купечестве С.Н. Дурылин пишет с нескрываемой симпатией, а о родном доме вспоминает с теплотой. Мемуары «В родном углу» в большей части содержат описание жизни родной купеческой усадьбы в Плещеевках, быта и традиций семьи, обустройства отчего дома. Отдельные главки посвящены отцу и маме, няне, кормилице. Описывая окрестности усадьбы «У Богоявления в Елохове», Дурылин связывает их с историческими судьбами Москвы, начиная с XVI века и до революции

1905 года, когда «началась новая эпоха в жизни старого Елохова». Старинный дом был просторный с отдельными помещениями для приказчиков, для прислуги, с кухней, где хозяйничали белая и черная кухарки, с дворницкой. В зале висела старинная икона Спаса Нерукотворного, перед которой горела неугасимая лампада и ежевечерне приносил отец благодарственную молитву за благополучный в торговле день. Перед этой иконой приходское духовенство служило в православные праздники и дни именин отца. В гостиной стоял рояль, на котором играли старшие дети. В маминной спальне – полка с книгами, среди которых были «Горе от ума», «Евгений Онегин», жития святых и детские книги – «первые любимцы и друзья». За домом после двора со «службами» был большой фруктовый сад, место привольных игр. Семья была хлебосольная, гостеприимная. В семье «свято соблюдали родной обычай старины». Жизнь этой купеческой семьи совсем не похожа на жизнь купеческих семей в пьесах Островского.

В главе «Отец» Дурылин несколько раз вспоминает Островского и подчеркивает, что отец жил и действовал «не по Островскому». «Все, что я пишу здесь об отце, об его внутреннем и внешнем облике, глубоко расходится с тем основным обликом “купца”, который создан Островским и утвердился в историческом сознании как основной, господствующий, определяющий собою все состояние в его быте и характере. Все комедии Островского написаны не о таких людях, как мой отец, и я почти ничего не мог бы заимствовать отсюда для его характеристики»⁷. И банкротство отца после того, как его разорили старшие сыновья, которым он, заболев, доверил ведение дел, не было похоже на «злостное банкротство», изображенное Островским в комедии «Свои люди – сочтемся!» («Банкрот»). Николай Зиновьевич Дурылин полностью расплатился с кредиторами, и ему даже доверили работу в конторе по ликвидации его дела, что

было свидетельством безграничного доверия и большого уважения купеческого общества.

«Сударь-кот» имеет подзаголовок «Семейная повесть»⁸. Прототипами ее героев (их образы собирательные) послужили родственники Дурылина. Из жизни взяты описания дома, сада, бытового уклада купеческой семьи, воспроизведены некоторые реальные события, бывшие в семье Дурылина. Однако повесть нельзя воспринимать как биографическую, художественного вымысла здесь больше, чем совпадений.

В мемуарном очерке «Москва»⁹ Дурылин с нежностью вспоминает «купеческую тишину» садов и усадеб Замоскворечья, Елохова, Таганки. Большое стихотворение «Купец» из поэтического цикла «Старая Москва» прослеживает всю жизнь купца; при всех превратностях судьбы и временных загулах он «всегда рачителен и вечно домостроен».

Бороненá тоской, но севом не согрета,
Душа рвалась то в песню, то в затвор
И табор он менял на келью Филарета,
И горестный ирмос на величальный хор.

Но к будням возвращен, и скуп, и вновь спокоен,
Надолго он входил в хозяйственный устав,
Всегда рачителен и вечно домостроен,
Расчетливо-суров, уклончиво-лукав¹⁰.

Неоконченной осталась повесть «Чертог памяти моей. Записки Ельчанинова» (1929). В главе «О купеческом сословии» главный герой, сын купца, рассуждает: «Сословие купеческое наиболее осуждаемо современными сочинителями, как непросвещенное и достойное осмеяния. И осмеивается, от кого не смею отъять права на высмеивание. Соглашусь и с тем, что в сословии купеческом многое достойно было осмеяния (не предпочтительнее ли, однако, – сожаления?) Не соглашусь лишь с тем, что самое сословие это и дело его: купля и продажа не

заслуживают ничего иного, кроме осмеяния. Признаю за ними важность государственную, и сообразие с законами нравственности, а, следовательно, сословию сему и делу его не могу отказать в уважении»¹¹. Устами героя здесь выражена позиция автора – Дурылина, хотя действие повести отнесено им к 1860 году, отсюда и стилизация языка.

В своих произведениях Дурылин сравнивает купеческие семьи с деревом, крепко уходящим корнями в землю, разрастающимся в поколениях боковыми ветвями, сильными, здоровыми, обещающими дальнейший прирост здорового потомства. Но при этом не забывают они о «почве вышней», о Боге. Но путь к «земле вышней», к небесам у каждого свой.

Отношение Дурылина к купечеству сказалось и на его отношении к творчеству Островского. Но выразил он свою претензию к нему не в публикуемых в советское время работах, а в подспудной книге «В своем углу», надежды на издание которой у него не было: «Поразительно, что Островскому и в голову не пришло когда-нибудь изобразить “молодцовскую”, приказчиков и мальчишек в их среде. Вообще, знал он купеческий быт внешне, сторонне-наблюдательно, – и обзревал его больше как кунсткамеру. Оттого проглядел, что из этого мира уходили на Афон, бросали богатство и прятались в келью, кутили и буянили от внутреннего протеста, от бунта в душе, мучили других, но мучались и сами, искали какой-то образующей “правды” и душевного “выхода” в цыганской вольнице, в собственной казни-покаянии (это знал Лесков!)»¹².

Дурылин постарался в некоторой мере восполнить это упущение Островского. В хронике «Колокола» купец первой гильдии, богатый и рачительный хозяин Иван Филимоныч Холстомеров, задумавшись о душе своей, оставил свое дело сыну, ушел по обету на соборную

колокольню и стал простым звонарем, чтобы утвердить свой корень в «земле вышней». Спит он теперь в коморке под колоколами на полу, на соломенном тюфячке¹³. В повести «Сударь-кот» купец Андрей Иваныч Подшивалов отправился в пригородный монастырь поставить пудовую свечку Николаю Угоднику и не вернулся домой. Через два года обнаружился он на Афоне новопостриженным монахом Анфимом. Отец его, Иван Парфеныч, то растрчивает свою неумную силушку в бесшабашных забавах, то уходит на богомолье, и умирает он в где-то в отдаленном лесном монастыре.

Работая в 1940 году над книгой «Островский и русская действительность его времени», Дурылин возвращается мыслью к своим записям 1924 года, в которых он сетует на необъективность драматурга, у которого купцы все – или дураки, или самодуры, или чудаки. А где же Третьяковы, Сапожниковы, Мамонтовы, и другие образованные и культурные купцы, много сделавшие для своей страны? «Я знал четвертые, пятые поколения московских купцов с наследственной давней культурой. На Афоне русское монашество возрождено в 50–60-х гг. русскими купцами. Преп. Серафим, оптинские Моисей и Антоний, афонские Иероним и Макарий – люди, с которыми беседовали и перед коими повергались ниц Гоголь, Ив. Киреевский, К. Леонтьев, – были купеческие дети. 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 вспомнить возрождение “Русика” на Афоне, создание “Нового Афона”, обновление “Оптиной пустыни”. 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 дорогу Саввы Мамонтова и множество

“купеческих” – очень старых – культурных учреждений Москвы, чтобы понять, какую, действительно, “глупость” о купцах представляли и представляют доселе на сцене! <...> Помню, конечно, что без “глупости” писали Мельников и отчасти Лесков»¹⁴.

В 1947–48 годах Дурылин был членом Правительственной комиссии по празднованию 125-летнего юбилея А.Н. Островского. В этот период, кроме статей и докладов, подготовки к печати текстов пьес драматурга, вступительных статей и комментариев к ним, Дурылин написал книгу «А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества». Часть оставшихся в рукописях материалов об актерах Дурылин надеялся увидеть на страницах «Театрального наследства», которое, он полагал, должно быть создано по типу «Литературного наследства».

С 1946 года и до конца жизни С.Н. Дурылин был профессором ГИТИСа и Института истории искусств АН СССР. Скончался он дома в Болшеве 14 декабря 1954 года. Сейчас здесь Мемориальный дом-музей С.Н. Дурылина, где можно ощутить живой дух дома, бережно сохраненный Ириной Алексеевной Комиссаровой-Дурылиной и поддерживаемый сотрудниками музея.

Примечания

¹ Мать Сергея Николаевича Дурылина – Анастасия Васильевна вторым браком вышла замуж за вдовца Н.З. Дурылина, у которого было четырнадцать детей. В этом браке она родила еще пятерых, но выжили только двое: Сергей и Георгий.

² *Дурылин С.Н.* В родном углу // Дурылин С.Н. Собрание сочинений: В 3 т. / сост., подгот. текста, предисл., коммент. А.Б. Галкин. М.: Издательство журнала «Москва», 2014. Т. 1. С. 11–354.

³ Художник-праведник. Памяти В.М. Гаршина // Свободное воспитание. 1908. № 9; «Житие Франциска Ассизского», под псевдонимом Сергей Северный. – В сб.: Сказание о бедняке Христовом. М., 1911; Церковь Невидимого Града. Сказание о Граде Китеже. М., 1914; Град Софии. Святая София и Царьград

в русском народном религиозном сознании. М., 1915; О религиозном творчестве Н.С. Лескова // Христианская мысль. 1916. Кн. XI; Церковный собор и русская церковь. М., 1917; Приход, его задачи и организация. М., 1917 и другие.

⁴ *Дурылин С.Н.* Островский на сцене Малого театра // С.Н. Дурылин. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 130.

⁵ О методике своей научной работы Дурылин говорил на совещании в Институте истории искусств АН СССР. Стенограмма 17 ноября 1949 г. // Архив Г.Е. Померанцевой. Машинопись.

⁶ *Дурылин С.Н.* Островский на сцене Малого театра // С.Н. Дурылин. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2014. С. 118.

⁷ *Дурылин С.Н.* В родном углу. С. 170.

⁸ *Дурылин С.Н.* Сударь-кот. Семейная повесть // С.Н. Дурылин. Рассказы, повести и хроники / Сост., вступ. статья, коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014.

⁹ *Дурылин С.Н.* Москва. Публ. М.А. Рашковской // С.Н. Дурылин. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: 2014.

¹⁰ *Дурылин С.Н.* Рассказы, повести и хроники. С. 805.

¹¹ *Дурылин С.Н.* Чертог памяти моей. Записки Ельчанинова // С.Н. Дурылин. Рассказы, повести и хроники. С. 730.

¹² *Дурылин С.Н.* В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 229.

¹³ *Дурылин С.Н.* Колокола (хроника) // С.Н. Дурылин. Рассказы, повести и хроники. СПб.: Владимир Даль, 2014; Дурылин С.Н. Колокола (хроника) // С.Н. Дурылин. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 2014.

¹⁴ *Дурылин С.Н.* В своем углу. С.105–107.



**ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО:
ПОЭТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА**



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

Александр Островский

А.В. СУВОРОВА

Женское лицо интриги
у А.Н. Островского
и литературная традиция

Александр Николаевич Островский, оттачивающий характеры своих героев как античный ваятель, достиг удивительной выразительности и тончайшего психологизма в отделке женских образов. Аполлон Григорьев, преданный ценитель творчества «Колумба Замоскворечья», одним из первых отметил: «Всем нам очень хорошо известно, что нет такого великого мастера на женские типы, как Островский. В этом он, может быть, выше Пушкина»¹.

Галерея созданных Островским женских типов впечатляюще разнообразна: это страждущая мятущаяся Катерина («Гроза»), горячая, сердечная и благородная Параша («Горячее сердце»), жертва чужих страстей, невольница своей судьбы Лариса Огудалова («Бесприданница»), любящая и готовая пожертвовать всем ради любимого Юлия Тугина («Последняя жертва»), Ксения, бессильная перед злом, и поэтому гибнущая («Не от мира сего») и др. — все эти женщины *страдают*, их можно назвать *прижизненными мученицами*, мучения которых в конце пьесы разрешаются двояко: либо судьба женщины складывается трагично, и она погибает («Гроза», «Бесприданница», «Не от мира сего») либо, преодолев эти мучения, героиня перерождается для другой жизни («Горячее сердце», «Невольницы», «Последняя жертва»).

Однако есть у Островского другой тип женщин, популярный *прижизненным мученицам*. Это *интриганки*, и в их жизненное кредо никак не вписываются душевные страдания, скорее наоборот, они заставят страдать других. А.М. Скабичевский в статье «Женщины в пьесах Островского» выделяет категорию женщин, которые уже «не вешают головы при первой неудаче в жизни <...> Они стремятся самостоятельно и независимо устроить свою судьбу и при своем уме, ловкости и находчивости всегда успевают в этом»².

Построение любой интриги требует умения продумывать различные комбинации и ходы. Интриганки, независимо от целей, которые они преследуют (благородные или низкие), обладают незаурядным умом, способностью продумать интригу и руководить действием. Следует отметить, что для драмы характерна интрига в узком смысле слова: 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 добивается (или не добивается) успеха*.

Интриганок в пьесах Островского можно условно разделить на две категории: *коварные* и *благородные*. Первые (довольно-таки опасный вид, который ради своих интересов не поступится ничем) ведут *разрушительную интригу*; вторых можно назвать *альтруистками*, помощницами, ведущими *созидающую интригу* исключительно в мирных целях, в интересах близких им людей. Драматург вывел на сцену интриганок разных возрастов и социальных положений: купчихи, мещанки, дворянки – юные и зрелые – в совершенстве владеют искусством *плетения интриг*. У каждой из них имеются свои

способы ведения интриги, среди которых – оговоры, шантаж, подброшенные улики, розыгрыши и др.

Коварные или благородные женщины-интриганки делают пьесу исключительно *динамичной*, они всегда «на ногах»: куда-то едут, что-то у кого-то выспрашивают, что-то задумывают и почти тотчас же реализуют. Вся их жизнь подчинена этому непрерывному движению вперед, поиску и защите *своих (чужих) интересов!*

Несмотря на продуманность выстраиваемой интриги, на ум и расчет, с которыми они действуют, коварных интриганок в пьесах Островского отличают частая *иррациональность интриги*, им недостает хладнокровия. Порою создается впечатление, что интриганки «заигрываются» и бросают саму интригу ради чистого искусства игры. Благодаря этой *эмоциональной и иррациональной* составляющей, интрига таких женщин обладает *разрушительной силой*: сколько судеб разбито благодаря их действиям!

Эмоции управляют Евгенией из комедии «На бойком месте». Она использует одно из действенных средств интриганов – *оговор*, из зависти возводит напраслину на сестру своего мужа: ведь не в нее, красавицу Евгению, а в Аннушку влюбился помещик Миловидов, следовательно, Аннушка может даже стать барыней. Евгения обманывает мужа и своего любовника Миловидова – эти двое даже и не подозревают о соперничестве, Аннушке же остается наблюдать жестокую комедию. Евгения *разрушает* мир юной девушки, практически доведя ее до попытки самоубийства.

Маску иррациональной, не умеющей сдерживать своих чувств, слабой женщины надевает прагматичная Глафира («Волки и овцы»), проявляя выдающееся актерское дарование, пытаясь вырваться из деревенской глуши из-под несносной опеки ханжи Мурзавецкой. Глафира – настоящий волк в овечьей шкуре! В ее арсенале – *игра на чувствах*, один из способов психологического

воздействия интригана на жертву. Это и эмоциональные вспышки, внезапные переходы от слез к смеху, от грусти к веселью, и бесконечные переодевания в традиции *qui pro quo*. Все эти приемы она берет на вооружение неспроста: этим она одновременно притягивает и отталкивает богатого холостяка Михаила Лыняева – ведь только брак с ним (других претендентов с такими же доходами в глуши больше нет) позволит Глафире, как и прежде, вести тот роскошный и праздный образ жизни, к которому она привыкла в Петербурге до вынужденного переселения к Мурзавецкой. Для холостяка ловушка захлопывается, когда в комнату, где происходит бурное объяснение между ним и Глафирой, заходят Беркутов и Купавина и не скрывают удивления. Конечно, девушка затеяла всю эту слезную сцену с бросанием на шею и закатыванием глаз в расчете на свидетелей. Без них осторожному холостяку удалось бы мягко выпутаться из объятий «любящей женщины» и, наверное, уйти по-английски.

Не только по расчету, но и из-за иррациональной жажды видеть страдания ближнего действует в комедии «Последняя жертва» Глафира Фирсовна, выступая посредницей между Юлией Тугиной и купцом Фролом Прибытковым. Ею руководят и любопытство, и злорадство. Она прибегает к одному из средств ведения интриги – *подброшенной улике* – и подкладывает в картон с подвенечной вуалью Юлии приглашение на свадьбу Ирины Прибытковой и Вадима Дульчина. Глафира Фирсовна несет своей интригой *разрушение*: жизнь Юлии разбита, увиденное приглашение доводит Юлию до нервного расстройства – несколько дней она лежит в бреду. Как и Евгения («На бойком месте»), Глафира Фирсовна привносит в интригу *иррациональное*, ее стремление видеть страдание другого – ничем не мотивированное зло: «Опять же и то любопытно посмотреть, как она тут

будет руками разводы разводить да приговоры приговаривать. Ведь ишь ты, подвенечное платье поехала заказывать, а тут вдруг удар. Этого представления разве скоро дождешься?»³

Для интриганок важно не просто одержать победу, но ощутить моральное превосходство над «поверженным соперником»: Евгению («На бойком месте») забавляют страдания Аннушки и, чтобы сильнее уязвить ее, коварная женщина начинает сильнее кокетничать с Миловидовым; Глафира («Волки и овцы») не только добивается поставленной цели – замужества, но и берет верх над притеснявшей ее Мурзавецкой: теперь она такая же барыня, и ее слово теперь – закон; Глафира Фирсовна («Последняя жертва») испытывает радость при виде несчастий Юлии Тугиной.

Интересно то, что у коварных интриганок стремление к обогащению, высокому социальному статусу, эмоционально окрашено. Не менее важным для них оказывается чувство *всесилия*, которое они испытывают, манипулируя чужими судьбами, в то время как такие мастера интриги, как Василий Беркутов, Лазарь Подхалюзин гораздо свободнее от эмоций и контролируют каждый свой шаг.

Параллельно с интриганками, чьими действиями движут низменные мотивы, в пьесах Островского встречается и другой тип женщины – *благородной интриганки*, ведущей *созидающую интригу*. Иррациональность и немотивированность поступков исчезают: наоборот, благородные интриганки деловиты и очень хорошо понимают свои цели. Часто это помощница, советчица главных героев, стратег и тактик, умно выстраивающий нужную линию поведения; персонаж, отстаивающий свои интересы и защищающий честь и достоинство других лиц пьесы (как правило, обиженных женщин, которые не могут постоять за себя).

В комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше» нянечка Филицата, рискуя быть изгнанной из купеческого дома, «подымается на хитрости», чтобы устроить судьбу купеческой дочери Поликсены. В пьесе Филицата становится практически русским Фигаро – она «и швец, и жнец, и на дуде игрец». На протяжении всей комедии нянька успевает побывать и сводней (тайком зовет Платона на ночное свидание), и посыльной (ищет по Москве колдуна, чтобы тот снял любовную горячку с Поликсены); изобретает различные хитрости (например, устраивает молодым влюбленным свидание в саду).

Непростое положение дел в доме требует от Филицаты и различных способов ведения интриги. Она собирает *«компромат»* на несговорчивую купчиху Барабошеву: через отставного унтер-офицера Силу Ерофеича Грознова Филицата узнает о существовании страшной клятвы, которую дала ему Мавра Тарасовна. Также в ее арсенале – *«волшебные» средства*: это и использование «живого телеграфа» – котенка («Вот я ему хвост подавлю, он замыкает, – говорит она Поликсене, – а Платон услышит и придет, так ему приказано» – IV, 301), и применение *«волшебное» средство* против самой Барабошихи (снятие «страшной клятвы» с Мавры Тарасовны). В результате доброй интриги Филицаты все устроилось как нельзя лучше: Мавра Тарасовна назначает Платона приказчиком и доверяет ему всю торговлю и капитал, Поликсена выходит замуж за Платона, Грознов назначен Барабошевой ответственным за порядок всего купеческого дома и двора, сама же Филицата спокойно может остаться в доме, которому прослужила столько лет.

В пьесе «В чужом пиру похмелье» вдова Аграфена Платоновна помогает учителю Ивану Ксенофонтычу и его дочери с их «непокрытой бедностью». Сама она живет по принципу «хочешь жить – умей вертеться», чего искренне желает и другим. По ее мнению, глупо

кичиться своей независимостью, не имея гроша в кармане, как это делает старик учитель. Пытаясь помочь его дочери Лизавете, Аграфена Платоновна прибегает к действенному средству: составлению *фальшивого документа на чистом гербовом листе*, в котором влюбленный в Лизу молодой купец Андрей Титыч обязуется жениться на ней «как следует, по форме». Зная, что отец Андрея Титыча во что бы то ни стало хочет женить сына на богатой невесте, Аграфена Платоновна понимает, какой помехой станет эта расписка. Хитрая вдова *шантажирует* купца распиской, вынуждая его торговаться, и в итоге выбивает из Тита Титыча тысячу рублей:

Т и т Т и т ы ч . Разбойники, грабители! За что вы с нас только денег не берете? Обмануть, ограбить, обольстить человека!

А г р а ф е н а П л а т о н о в н а . Как с тебя и не взять-то! Ведь уж ты жила известный, сам норовишь на грош пятаков купить (II, 21–22).

Прием *qui pro quo*, восходящий к античной традиции, часто встречается в драматургии Островского. К нему прибегает в комедии «Красавец-мужчина» Сосипатра Семеновна, желая разоблачить козни красавца афериста Аполлона Окоемова, искателя богатых невест. Под ее руководством молодая вдова Сусанна Сергеевна, чтобы узнать истинное отношение Окоемова к себе, перевоплощается в «богатую невесту», неказистую и косноязычную миллионершу Оболдуеву. Скрывшись под маской, Сусанна Сергеевна, в свою очередь, легко срывает маску влюбленного с Аполлона Окоемова.

В изображении интриганок А.Н. Островский следует мощной, давно сложившейся традиции. Уже в античной комедии выделился тип женщины, склонной к хитростям и обману – коварной гетеры и сводни. Б.В. Варнеке выделяет пять основных типов древнеримской комедии: гетера (*meretrix*), служанка/кормилица (*ancilla/nutrix*),

сводня (lena), сводник (leno), замужняя женщина (matrona): «Канонизация типов должна быть относима к самым первым шагам комедии, удержавшей впоследствии это свое раннее приобретение. К числу таких типов можно отнести <...> образы разорительницы гетеры, сводни, сводника, злой жены и хитрой служанки, спутницы и помощницы гетеры»⁴.

В свою очередь, античную традицию в изображении интриганок (интриганов) наследуют и развивают европейские драматурги. Искусны в построении интриг инициативные героини Шекспира: жестокая леди Макбет, погрязшая в кровавых интригах («Макбет»), веселая служанка Мария, разыгравшая напыщенного дворецкого Мальволио («Двенадцатая ночь, или Что вам угодно»), предприимчивая Геро и ее камеристка Урсула, участвующие в веселой интриге, которая должна осветить двух вечных противников – Бенедикта и Беатриче («Много шума из ничего») и т.д.

В отличие от интриганов-мужчин, чьи интриги распространяются на различные сферы жизни, женские интриги ограничены, в основном, любовно-брачными отношениями.

С легкостью ведут интригу и контринтригу героини пьес Ж.-Б.Мольера, проявляя удивительную ловкость и смекалку. Так, в комедии «Скупой» сваха Фрозина разыгрывает перед Гарпагоном целую сцену о девушке-мечте, которая молодых не любит, но зато стариков обожает:

Ф р о з и н а. ...Чем старше, тем для нее лучше, так что вы своих лет перед ней не скрывайте. Ей подавай шестидесятилетнего. Четыре месяца назад совсем было уж замуж вышла, да жених сказал, что ему пятьдесят шесть, и контракт без очков стал подписывать – ну и расстроилось дело⁵.

Ловкость и плутовство – неизменные спутники героинь П.-О.Бомарше. И Сюзанна, и графиня де Альмавива,

когда речь заходит об их женском счастье, идут на различные хитрости. Графиня Розина, будучи еще возлюбленной графа, придумывает всякие ухищрения, чтобы обмануть своего бдительного стража – доктора Бартоло; чтобы выйти замуж за любимого ею Фигаро и избежать нескромного внимания графа Альмавивы, Сюзанна ловко продумывает интригу с переодеванием, в результате которой ее ожидает счастливый брак с Фигаро, а пристыженный граф возвращается к жене.

Одно из самых видных мест интриганки занимают в творчестве великого испанского драматурга – Лопе де Вега, представившего зрителям целую галерею энергичных, волевых и свободолюбивых женщин, способных на самую серьезную интригу ради своего главного интереса в жизни – *любви*.

На примерах трех пьес Лопе де Вега («Учитель танцев», «Валенсианская вдова», «Собака на сене») я рассмотрю типологические сходства в характерах героинь-интриганок у испанского и русского драматургов и вместе с тем – определю различия. Для героинь великого испанца вся жизнь – это битва за любовь и честь, у каждой героини в этих пьесах есть соперница, поэтому линии интриги часто выстраиваются по принципу *интрига – контринтрига* (ответный «удар»).

Антитеза *коварная – благородная интриганка* и, соответственно, *разрушительная – созидаящая интрига* – к пьесам Лопе де Вега не применимы: в любви хороши все средства борьбы, нет ни коварства, ни благородства, в этой стихии – каждый сам за себя.

В пьесе «Учитель танцев» две сестры – Фелисьяна и Флорела – оказываются соперницами. Фелисьяна ведет *любовную интригу*, а ее младшая сестра Флорела вынуждена отвечать на интригу сестры контринтригой. Вкратце сюжет комедии таков. Фелисьяна, без любви вышедшая замуж за Тевано, вскоре пресыщается

вниманием мужа и начинает грезить о молодом дворянине Вандалино, который страстно влюблен в ее незамужнюю Флорелу:

Ф л о р е л а. Опять обманы, Фелисьяна?
 Ф е л и с ь я н а. Ну что ж? Бояться ль мне обмана?
 Из-за любви моей пойти
 На многое, на все готова⁶!

Пойти из-за любви на многое, почти на все – это жизненное кредо любой героини Лопе де Вега, именно поэтому любовь оказывается так тесно связана с интригами. Разумеется, Фелисьяна идет на все. Одно за другим в ход идут средства искусного ведения интриги: *qui pro quo* (Фелисьяна в одежде сестры идет на свидание к Вандалино, который ее не узнает), *подложное письмо* к юноше (написанное интриганкой, якобы, от имени Флорелы). Как только выясняется, что любовным планам Фелисьяны, порочащим честь сестры, помешал возлюбленный Флорелы Альдемаро, женщина решает жестоко отомстить выскочке. Она затевает новую интригу *с подброшенными уликами*. Ее слуга Корнехо тайком ставит под кровать Альдемаро ларец с драгоценностями Фелисьяны:

Ф е л и с ь я н а. Обманом за обман плачу!
 Мечь будет только справедливой,
 Я жду ее нетерпеливо, –
 О, как я отомстить хочу!
 Для женской мести нет предела:
 Не успокоюсь до тех пор,
 Пока изгнанье и позор
 Не испытает он всецело⁷.

Ситуация действительно становится критической: Альдемаро обвиняют в воровстве, его ожидает казнь. Флорелу должны отдать за не любимого ею Вандалино. Но тут на первый план выходит *контринтрига* «во спасение», которая должна одновременно сберечь честь

дома (не выдать выходки Фелисьяны), оправдать невинного Альдемаро и соединить с ним Флорелу. Флорела проявляет настоящую смекалку и учит отца, как распутать нить интриг. Она просит своего отца Альбериго *оговорить* ее перед Вандалино: отец, вздыхая, признается кабальеро, что его дочь решила по своему легкомыслию выйти замуж за учителя танцев и тайно с ним обвенчаться, но вдруг передумала – и теперь рука ее свободна! Разумеется, оскорбленный идалго наотрез отказывается от такой возлюбленной и уходит прочь. Таким образом, честь дома спасена, Альдемаро становится мужем Флорелы, а Фелисьяна, скрепя сердце, вынуждена оставить мечты о Вандалино.

Героини Островского не в меньшей степени, чем женские персонажи Лопе де Вега, наделены *высокой инициативой*, многие из них интригуют «во спасение» (няня Филицата, Аграфена Платоновна, Сосипатра Семеновна). Они инициатируют интригу, не жалеют сил и смекалки, доводя начатое действие до победного конца. Оба драматурга изображают порывистых женщин, которыми стихийно управляют эмоции: месть, ревность, зависть и др. Эти чувства становятся катализатором интриги в пьесах Лопе, Островский наделяет ими женщин, ведущих *разрушительную интригу*.

Историк литературы и поэт-переводчик Д.К. Петров в «Заметках по истории староиспанской комедии» говорит о типе *женщины-завоевательницы*, которая все свои душевные богатства тратит на то, чтобы добыть милого⁸. Чтобы заполучить любимого, женщины идут на различные хитрости, обманывают, лгут. Одновременно внутри самих героинь происходит борьба любви и долга. Эти душевные переживания то замедляют интригу, то ускоряют ее. Таковы Леонарда из комедии «Валенсианская вдова», Диана, графиня де Бельфлор в «Собаке на сене».

Диана, влюбившись в своего секретаря Теодоро, разбивает пару Марсела – Теодоро, при этом в ней происходит серьезная внутренняя борьба любви и чести, она чтит различия сана, и поэтому желание развести Теодоро и Марселу то ослабевает, то начинается с новой силой, напоминая движения маятника:

Д и а н а. О, если бы судьбе преобразиться,
 Так, чтобы он подняться мог ко мне,
 Или чтоб я могла к нему спуститься!⁹

Диана то бросает свою добычу, то завоевывает ее, каталлизатор ее интриги – ревность к Марселе. Она порождает Марселу в глазах Теодоро и устраняет девушку с поля зрения своего секретаря насильно: сначала заперев в комнате, а позже – сосватав против ее воли за Фабью. Стоит ей только увидеть Марселу вместе Теодоро, как начинается в буквальном смысле слова «волна» интриги: Диана пробуждает честолюбивые мечты в Теодоро, намекая ему на свою любовь – Теодоро снова отталкивает от себя Марселу – Марсела, понимая, что графиня опять вскружила голову Теодоро, клянется отомстить и уходит к Фабью, – именно на этом персонаже затихает пущенная графиней «волна» интриги.

В комедии «Валенсианская вдова» Леонарда, забыв про черные вдовьи наряды, завоевывает полюбившегося ей Камило. Как и в случае с Дианой, Леонарда мечется между своей любовью и честью вдовы. Леонарда не в силах терпеть разлуку, но и не в силах признаться Камило, кто она на самом деле, поэтому с помощью своего слуги Урбана вдова устраивает целый маскарад с розыгрышем, переодеваниями, завязыванием глаз: Камило с клобуком на голове, как слепца, ведут каждую ночь по улицам Валенсии в дом вдовы. Однако, как только Камило становится близок к разгадке тайны, увидев воочию (без клобука) Урбана, тут же созревает новая интрига, как и в случае с Флорелой, *интрига «во спасение»*:

Леонарда вынуждена *пустить по ложному следу* своего возлюбленного: она отсылает Урбана служить своей престарелой и отнюдь не привлекательной кузине, чтобы запутать Камило:

У р б а н. Но мы кузину запяtnаем!
Как можно? Это же обман!

Л е о н а р д а. Все извинительно, Урбан,
Когда мы честь свою спасаем¹⁰.

Ревность также играет в этой пьесе не последнюю роль: если для Дианы ревность послужила сигналом к началу действия, то, увидев Камило вместе со своей бывшей подругой Сельей, Леонарда, наоборот, решает начать гордое отступление.

Однако, куда бы «маятник» интриги ни качнулся, и Диана, и Леонарда добиваются желанной цели. По сравнению с *женщинами-завоевательницами* мужчины, к которым они стремятся, выглядят достаточно бледно и безынициативно. Ни Теодоро, ни Камило не в силах взять нити интриги в свои руки, перехватить инициативу – они ведомы!

Подобная ситуация складывается и в пьесах Островского, где инициативные и энергичные героини сами все решают за мужчин, часто обводя их вокруг пальца. Так, Аграфена Платоновна учит жизни Ксенофонта Иваныча, вместо него собирает его дочери на приданое, шантажируя Тита Титыча фальшивой бумагой; Сосипатра Семеновна лихо расправляется с авантюристом Аполлоном Окоемовым, отомстив красавцу за честь женщины вообще; Глафира играет, как кошка с мышкой, с Лыняевым, загоняя его все сильнее в угол; Евгения манипулирует сразу двумя мужчинами, обманывая их, стравливая между собой исключительно ради прихоти и развлечения.

Если у испанского драматурга *любовь* является главным двигателем женской интриги, то у Островского

любовь и интрига часто существуют раздельно. Героини Островского могут вести интригу для того, чтобы выбиться в люди и зажить красиво (Глафира), восстановить справедливость и доброе имя (Сосипатра), отомстить (Евгения), из корыстных соображений (Глафира Фирсовна). У русского драматурга женщина, истинно любящая, не способна на интригу, не способна *завоевать* свое счастье (в отличие от героинь Лопе де Вега). Вспомним Юлию Тугину («Последняя жертва»), Аннушку («На бойком месте»), Катерину («Гроза»), Ларису («Бесприданница»): поняв, что они брошены, забыты, героини Островского отчаянно порывают с «прежней» жизнью, часто трагически.

Д.К. Петров, определяя место русского драматурга в «пантеоне вселенской литературы», отнес А.Н. Островского к величайшим «живописателям» женской души, среди которых самые крупные – Лопе де Вега, Шекспир, Еврипид: «Не будем бояться поставить рядом с ними Островского. Ни Шекспир, ни Шудрака, ни Калидаса, ни Лопе де Вега, как поэты женской души, нашего драматурга *не превосходят*»¹¹.

Примечания

¹ Григорьев А.А. «Доходное место» Островского и его сценическое представление // Григорьев А.А. Театральная критика / вступ. ст. А.Я. Альтшуллера, Б.Ф. Егорова; сост. и примеч. Т.Б. Забозлаевой, Л.С. Даниловой, Н.В. Кудряшевой. Л.: Искусство, 1985. С. 301.

² Скабичевский А.М. Сочинения: критические этюды, публицистические очерки, литературные характеристики: В 2 т. Т. 2. СПб., 1895. С. 727.

³ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973-1980. Т. 4. С. 389. Далее все цитаты даются по этому изданию, в скобках римской цифрой указывается том, арабской – страница.

⁴ *Варнеке Б.В.* Наблюдение над древнеримской комедией. К истории типов. Казань, 1905. С. 310.

⁵ *Мольер Ж.-Б.* Скупой. Пер. с франц. // Мольер Ж.-Б. Комедии. М., 2011. С. 158.

⁶ *Лопе де Вега.* Учитель танцев. Пер. с исп. СПб., 2012. С. 97.

⁷ Там же. С. 155–156.

⁸ *Петров Д.К.* Заметки по истории староиспанской комедии. Ч. 1-Ч 2. СПб., 1907.

⁹ *Лопе де Вега.* Валенсианская вдова. Собака на сене. Пер. с исп. СПб., 2011. С. 180.

¹⁰ Там же. С. 130.

¹¹ *Петров Д.К.* Слово в память А.Н. Островского. Известия II Отд. РАН. Т. XXVIII. 1923. С. 5.

С.А. МАРТЬЯНОВА

**Тип «мещанин
во дворянстве»
в творчестве
Ж.-Б. Мольера
и А.Н. Островского**

В исследовательском дискурсе о персонажной сфере пьес А.Н. Островского закрепилось понятие типа, которое возводят к статьям Ап. Григорьева (антитеза «хищные» – «смирненные») и Н.А. Добролюбова («самодуры и их жертвы»). Современные ученые, учитывая многообразие индивидуальных характеров в пьесах Островского, утверждают, что «тип можно рассматривать как инвариант, по отношению к которому индивидуальные характеры выступают как варианты <...> показателем сформировавшегося типа в данном случае является его меткая номинация»¹. Вместе с тем одним из важных направлений литературоведческих исследований сегодняшнего

дня являются сравнительно-исторические исследования, их актуализация. В задачу настоящей статьи входит, во-первых, выявление группы персонажей А.Н. Островского, восходящих к типу, открытому Ж.-Б. Мольером, — «мещанину во дворянстве»; во-вторых, уяснение ценностных ориентаций, психологических и поведенческих признаков героя; в-третьих, постановка вопроса о его мифологическом прототипе (архетипе).

Тема «мещанина во дворянстве» и соответствующий тип героя открыты Ж.-Б. Мольером в одноименной пьесе 1670 года. А.Н. Островский намеревался перевести всего Мольера на русский язык, о чем сообщал в письме из Щельково от 28 июля 1885 года, адресованном поэту и переводчице А.Д. Мысовской: «Мы с Вами переведем все пьесы Мольера, Вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом»². Исследователям творчества драматурга хорошо известна написанная в дореволюционное время статья М. Кагана «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Бедность не порок» Островского»³.

После 1917 года интерес к теме, по всей видимости, угас. В статье С. Мокульского о Мольере из «Литературной энциклопедии» 1934 года влиянию французского драматурга на русскую комедию, понятую в духе классовой идеологии, посвящено несколько слов: «Позднейшая дворянская (*Сухово-Кобылин*) и буржуазно-бытовая комедия (*Островский*) тоже не избежала влияния М.»⁴ У литературоведов постсоветского времени отмечается повышенный интерес к теме «Островский и Мольер». Достаточно назвать книгу Т.А. Геллер об истории рецепции Мольера в России, статью Н.Е. Музалевского о пометах А.Н. Островского на страницах монографии А.Н. Веселовского о Мольере⁵.

Наконец, в изданной в 2013 году энциклопедии «А.Н. Островский» А.И. Журавлева пишет о героях «Бедности не порок»: «Гордея можно сравнить с

Журденом, героем комедии Мольера “Мещанин во дворянстве”. Основная причина всех бед домашних Гордея, судьбами которых он распоряжается самовластно, – его стремление заставить их забыть, что “у нас тятенька-то мужик был”, и намерение жить по-нынешнему, “мода-ми заниматься”»⁶. А.И Журавлева обобщает идеи статьи М. Кагана и фактически возвращает тему в кругозор современных исследователей.

Вместе с тем представляется, что инвариант типа «мещанина во дворянстве» обнаруживается и в других пьесах русского драматурга. Тщеславный и самолюбивый, неожиданно разбогатевший, выбившийся в люди и стыдящийся своего происхождения герой впервые появляется в ранних произведениях писателя, не только пьесах. Например, в «Записках замоскворецкого жителя» речь идет о молодом купце Сава Титыче Агурешникове: «... Сава Титыч во время неопытной юности попал в руки одному актеру, который за неисчислимое количество бутылок шампанского образовал его по-своему, то есть одел его во фрак, отучил от тривиальных привычек и слов, вроде следующих: оттелева, отселева, ахтер, камплимент, авося, измнясь и прочее. Образованный таким образом Сава Титыч стал с презрением смотреть на своих собратьев. Но вот что беда: после такого образования он сделался совершенно формой без содержания <...> Отсутствие внутренней жизни и совершенная безличность – вот отличительные черты Сава Титыча»⁷. Можно предположить, что образ Сава Титыча – это своего рода набросок, рисунок роли будущих русских мещан во дворянстве.

В пьесе «Семейная картина» к типу «мещанина во дворянстве» можно отнести Антипа Антипыча Пузатова, который, по словам его матери, живет «больно барственно» (I, 70). В последующее время в пьесах драматурга появляются все новые и новые и новые вариации одного и того же типа: возрастные, гендерные. В комедии

«Свои люди – сочтемся!» сразу несколько героев ведут себя по принципу «не хочу быть черною крестьянкой – хочу быть столбовою дворянкой». По словам свахи Устиньи Наумовны, «нынче заведение такое пошло, что всякая тебе лапотница в дворянство норовит. Вот хоть бы и Алимпияда-то Самсоновна, конечно, дай ей Бог доброго здоровья, жалует по-княжески, а происхождения-то небось хуже нашего. Отец-то, Самсон Силыч, голицами торговал на Балчуге; добрые люди Самсошкою звали, подзатыльниками кормили. Да и матушка-то Аграфена Кондратьевна чуть-чуть не паневница – из Преображенского взята. А нажили капитал да в купцы вылезли, так и дочка в принцессы норовит. А все это денежки. Вот я, чем хуже ее, а за ее же хвостом наблюдай. Воспитанья-то тоже не Бог знает какого: пишет-то, как слон брюхом ползает, по-французскому али на фортопьянах тоже сям, тям, да и нет ничего; ну а танец-то отколоть – я и сама пыли в нос пуцу» (I, 116–117).

Улита Никитишна Толстогораздова в пьесе «Не сошлись характерами» больше всего на свете мечтает стать «дамой», вспоминает земли, где из женщин полки начали составлять, а символом дамского достоинства считает модную ткань «муар-антик». В более поздней комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше» няня Филицата общается о своей хозяйке Мавре Тарасовне Барабошевой: «Ей, видишь ли, 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» (IV, 264). Сходные черты обнаруживают и многие герои «бальзаминовской трилогии», любящие рассуждать об образовании и невежестве.

В желании выбившихся в люди купцов возвыситься над своей средой и превзойти дворян особая роль принадлежит трапезам. В благородной дворянской среде, которой купечество себя противопоставляет и с которой

на самом деле тайно соперничает, предпочитают соус с подливкой, шампанское, а не мадеру и наливки, поэтому все родное и привычное внезапно разбогатевшие купцы бездумно отвергают. Так, Гордей Торцов добивается одобрения нового порядка в своем доме: «В другом месте за столом-то прислуживает молодец в поддевке либо девка, а у меня фициант в нитяных перчатках. Этот фициант, он ученый, из Москвы, он все порядки знает: где кому сесть, что делать. А у других что! Соберутся в одну комнату, усядутся в кружок, песни запоют мужицкие. Оно, конечно, и весело, да я считаю так, что это низко, никакого тону нет» (I, 370).

Образ «фицианта в нитяных перчатках» становится символом благородства и знаком образованности и в мечтах Липочки в «Своих людях...»: «Воображаю я себе: вдруг за меня посватается военный, вдруг у нас парадный сговор: горят везде свечки, ходят официанты в белых перчатках; я, натурально, в тюлевом либо в газовом платье, тут вдруг заиграют вальс. А ну как я перед ним оконфужусь! Ах, страм какой! Куда тогда деваться-то? Что он подумает? Вот, скажет, дура необразованная!» (I, 86–87).

Жених Липочки Подхалюзин при этом открыто презирает дворянскую культуру, умеющую ценить благородство, доброе имя, скромность, приличие. Богатство не является в пределах дворянской культуры первой и наиважнейшей ценностью. Напротив, для мещанина или купца, выбившегося в люди, важно продемонстрировать прежде всего богатство. Подхалюзин выдвигает свои аргументы, прозвучавшие для Липочки весьма убедительно: «Ну, положим, Алимпияда Самсоновна, что вы выйдете и за благородного – да что ж в этом будет толку-с? Только одна слава, что барыня, а приятности никакой нет-с. Вы извольте рассудить-с: барыни-то часто сами на рынок пешком ходят-с. А если и выедут-то куда, так только слава, что четверня-то, а хуже одной-с купеческой-то.

Ей-Богу, хуже-с. Одеваются тоже не больно пышно-с. А если за меня-то вы, Алимпняда Самсоновна, выйдете-с, так первое слово: вы и дома-то будете в шелковых платьях ходить-с, а в гости али в театр-с – окромя бархатных, и надевать не станем. В рассуждении шляпок или салопов – не будем смотреть на разные дворянские приличия, а наде-нем какую чудней! Лошадей заведем орловских» (I, 134).

Тщеславные фантазии «мещан во дворянстве» у Островского переплетаются с высоким мнением о собственной образованности и представлениями о невежестве окружающих. При этом «образованность» понимается как стремление «всякую моду подражать». Это стремление становится чрезмерным, нарушающим приличия, «чудным». Проявлениями необразованности при этом становятся и сертучишко ветхий, и мадера вместо шампанского. Это не значит, что Островский был противником моды как таковой или заботы о внешности. Предмет насмешки насмешки драматурга – тот модус человеческого бытия, в котором стремление следовать моде пересекается с глупостью, отсутствием здравого смысла, особого рода чудачеством, граничащим с самодурством.

Цель и смысл поведения мещанина, попавшего в избранное общество, определяется словом, неоднократно встречающимся у Островского, – «повеличаться». Нередко персонажи Островского «величаются» над ближним: менее удачливым купцом, братом-чиновником, человеком дворянского сословия. Стремясь «повеличаться» над окружающими, герои Островского (выбившиеся в люди купцы или мещане) любят противопоставлять себя иностранцам, чаще – немцам. Подхалюзин хвалится грабительскими принципами своей торговли, а Большов, по всей видимости одобряя его действия, отвечает: «Чай, брат, знаешь, как немцы в магазинах наших бар обируют. Положим, что мы не немцы, а христиане православные, да тоже пироги-то с начинкой едим. Так ли, а?» (I, 102). На самом

деле получается, что купцы, гордо именующие себя «христианами православными», тоже обирают своих «бар», а немцев за это осуждают. Похожая ситуация изображена в «Семейной картине», где купец Антип Антипыч Пузатов «немца Карла Иваныча рубликов на триста погрел», затем бесчестно обманул в суде и пообещал: «И в другой раз тоже сделаю, коли векселя не возьмет» (I, 75, 76).

В комедии Мольера осмеянию подвергается не только господин Журден, но и те, кто потакают ему в его самолюбивой амбиции, обманывают (учителя, Дорант и Доримена), грубо льстят в расчете на щедрое вознаграждение. Общество тоже оказывается втянутым в эту игру. С подобными ситуациями сталкиваемся и во многих пьесах Островского, где представлен тип «мещанина во дворянстве». И у Мольера, и у Островского находятся герои, способные дать отпор «величающемуся» персонажу (слуги, старшие, родственники). Вместе с тем в отдельных пьесах Островского («Свои люди – сочтемся!») побеждают именно герои, выбившиеся «из грязи в князи», что придает пьесам русского драматурга не только комическое, но и драматическое звучание. Если воспользоваться терминологией Н. Фрая, это низкая миметическая комедия.

Глубокими социальными и культурологическими обобщениями полны также сосредоточенность «мещан во дворянстве» исключительно на внешности. Тем самым фиксируется обезличенность героя, утрата лица, превращение в подобие механической куклы. У Островского это сравнение мелькает в «Записках замоскворецкого жителя», но что-то кукольно-механическое ощущается в диалогах Улиты Толстого-раздовой в разговорах с мужем. А пристрастие русских купцов к пестрым и чудным нарядам или, наоборот, стремление «всякую моду подражать» также заставляют вспомнить господина Журдена, в конце концов, посвященного не в европейские, а турецкие дворяне. Образ восточной культуры

кажется здесь как никогда уместным именно потому, что в этой культуре много декоративного, излишнего, знаков, утративших связь с означаемым.

Предвижу возражение, что мольеровский Журден и русские купцы у Островского все-таки не совсем одно и то же. Вместе с тем речь не о полном тождестве, а об инварианте типа, который может быть растворен в персонажах, казалось бы, не слишком друг на друга похожих. Это некая устойчивая общечеловеческая структура, которая воспроизводится в разных странах, несмотря на национальные и социально-бытовые различия. Следует также принять во внимание, что название комедии Мольера в России переводилось как «Дворяняющийся купец». Интересующий нас феномен – это нечто большее, чем влияние одной литературы на другую. При всех различиях (национальных, социально-бытовых) выявляется общечеловеческое содержание, позволяющее говорить об инвариантах одного типа.

Мифологические истоки типа «мещанин во дворянстве» пока можно обозначить предположительно. На наш взгляд, это описанный Е.М. Мелетинским герой-озорник, «отрицательный вариант культурного героя»⁸. Выдающийся современный исследователь также отмечает, что «в XVI–XVII вв. в рамках традиционного сюжета создаются нетрадиционные литературные типы огромной обобщающей силы, моделирующие не только социальные характеры своего времени, но некоторые общечеловеческие кардинальные типы поведения»⁹.

Можно также вспомнить пословицы как первичные клетки, зафиксировавшие психологический комплекс «мещанина во дворянстве»: «из грязи да в князи», «не в свои сани не садись»), басни (басня И.А. Крылова 1825 года «Ворона», где есть слова: «И сделалась моя Матрена // Ни пава, ни ворона»), сказки («Сказка о рыбаке и рыбке» А.С Пушкина и ее прототипы).

Глубинная связь персонажей пьес А.Н. Островского с общечеловеческими архетипами позволяет судить о комедиях драматурга не только как социально-бытовых произведениях, обращенных к своему времени, но и своего рода общечеловеческих притчах.

Примечания

¹ *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.

² *Островский А.Н.* О литературе и театре. М.: Современник, 1986. С. 335.

³ *Каган М.* «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Бедность не порок» Островского // Филологические записки. 1914. № 5–6. С. 776–792.

⁴ *Мокульски С.* Мольер // Литературная энциклопедия. Т. 7. 1934 – [Электронный ресурс] – Режим доступа: (<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le7/le7-4231.htm>) (дата обращения: 02.09.2015)

⁵ *Геллер Т.А.* Мольер в России : Очерки по истории рус. восприятия Мольера. XIX в. / Т. А. Геллер; М-во общ.и проф. образования РФ. Казан.гос. пед. ун-т. Казань: АБАК, 1998; *Музалевский Н.Е.* Пометы А.Н. Островского в монографии А.Н. Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы» (1879) // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2013. Т. 155, кн. 2. С. 46–56.

⁶ *Журавлева А.И.* «Бедность не порок» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома : Костромаиздат : Шуя : Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 48.

⁷ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. С. 53, 54. Далее все ссылки даются по этому изданию, в скобках указываются римской цифрой том, арабской – страница.

⁸ *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 2-е изд., репринтное. М.: Издательская фирма РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 69.

⁹ Там же. С. 279.

Н.С. ТУГАРИНА

**Тематическая структура
пьесы «Воевода»
как источник развития
драматургической мысли
А.Н. Островского**

Пьеса «Воевода (Сон на волге)» была завершена А.Н. Островским в самом начале очень плодотворного 1865 года. Над пьесой драматург достаточно долго работал, так как этому сопутствовало изучение исторических документов. Написанная после этнографической экспедиции по Волге, она многое вместила в себя. В пьесе наблюдается концентрированность тем и мотивов, многие из них получили развитие в последующих произведениях драматурга.

Пьесу-сказку «Снегурочка» с «Воеводой» роднит обращенность в прошлое, использование фольклорных источников. В начале «Воеводы» звучат слова Бирюча: «Слушайте, послушайте, государевы люди... По великого государя указу...»¹. Начало I действия «Снегурочки» тоже начинается подобным образом:

Слушайте, послушайте,
Государевы люди,
Слободские берендеи!
По царскому наказу,
Государеву приказанью... (VII, 383).

В пьесах встречаются близкие по характеру персонажи: Бобылиха своей кичливостью и любовью к почестям напоминает Настасью, жену Власа Дюжова. Бобылиха:

И как это, живешь, живешь на свете,
А все цены себе не знаешь право.
<...>
Дорогу нам, народ! Посторонитесь (VII, 382).

и многочисленные подобные высказывания Настасьи:

Уж чтоб и мне, старухе, был почет,
 Чтоб все-таки, от мала до велика,
 Мне кланялись, а я чтоб величалась (VI, 151).

Сближает «Снегурочку» с «Воеводой» важный для развития действия пьес повторяющийся мотив смены невесты. В том и другом случае это происходит быстро, жених страстно влюбляется в другую и становится совершенно равнодушен к прежней своей избраннице. Воевода, увидев Марью Власьевну, произносит:

Постой! Какие очи!
 Нельзя налюбоваться, наглядеться!
 Я много видел на своем веку,
 Таких очей не приводилось видеть (VI, 152).

Это перекликается со словами Мизгиря, обращенными к Снегурочке:

Не знаешь ты цены своей красе.
 По свету я гулял торговым гостем,
 <...> но красоты подобной
 На свете мне встречать не приходилось (VII, 405).

В том и другом случае решение о свадьбе меняется уже после сватовства, то есть происходит посягательство на вековой уклад жизни, нарушение исконного обычая. Такой поступок неизбежно влечет за собой наказание: Мизгирь погибает, а Шалыгин вынужден уступить свою невесту Бастрюкову и лишиться воеводства. В связи с этим мотивом Островский вводит в пьесы как высшие силы фантастических персонажей: Домовой практически предсказывает судьбу Марьи Власьевны, а Леший защищает Снегурочку от преследования Мизгиря.

В пьесах отражены похожие обычаи и нравы, так сцена сватовства Воеводы напоминает сцену посещения Мизгирем Бобыля и Бобылихи, а диалог Дубровина и

Олены – диалог Купавы и Леля. Дубровин, встретив жену, с которой не виделся два года, рассказывает о жизни, полной лишений и о том, что у него был верный пес, который помогал ему пережить тяжелые минуты. Олена отвечает:

Собакой
Служить тебе я буду, злое горе
С тобой делить; в глаза глядеть, и плакать
И ластиться. <...>
Прикажешь мне – я подойду, погонишь –
Я прочь пойду, и слова не услышишь (VI, 227).

Купава, благодарная за выбор ее подружкой, говорит Лелю:

Подружку? Нет, собачку.
Мани меня, когда ласкать захочешь,
Гони и бей, коль ласка надоест (VII, 445).

В этих пьесах есть персонажи-тезки с именем Мизгирь. Слово *мизгирь* в значении *паук* в костромских говорах до сих пор остается употребительным. Так зовут колдуна Воеводы, своей мрачностью он вызывает ассоциацию с самим насекомым – пауком. Мизгирь сидит в подzemелье, его вызывают только для волхования. А образ Мизгиря в «Снегурочке» получает иное развитие: он более сложен, неоднозначен, имеет фольклорную основу, у него много общего с героем народной сказки «Мизгирь».

Становится очевидным, что между этими произведениями наблюдаются многочисленные внутренние связи. Важно вспомнить, что «Снегурочку» Островский написал очень быстро, в этом была практическая необходимость, и можно предположить, что драматург творчески задействовал исторические и фольклорные материалы, накопленные во время работы над «Воеводой».

Связи с другими произведениями могут быть и не столь значительными. В пьесе «На бойком месте», написанной в том же году, что и «Воевода», один из главных

персонажей – купец Бессудный, такое же имя носит шут Воеводы. Слова из «Воеводы» «И мир, что лес» (VI, 485) могли бы стать эпиграфом к пьесе «Лес», написанной Островским на темы современной ему жизни. Воевода Шалыгин, видя свою невесту, уплывающую на лодке по реке Волге, говорит: «Не доставайся ты никому. Где нож?» (VI, 219). Но герой находится в иной сценической реальности, во сне, и не может повлиять на ход событий. Эти слова практически повторит Карандышев перед выстрелом в Ларису: «Так не доставайся же ты никому!» (VII, 81). Он произносит их, также испытывая чувство ревности к своей невесте, уплывшей по Волге в мужской компании.

В «Воеводе» стерегут находящийся в саду терем, в нем – молодая девушка, Марья Власьевна. Чтобы усыпить бдительность сторожа, Дубровин говорит ему:

Да что стеречь в пустом саду? Диви бы
 Поспело что! Вот яблоки поспеют,
 Тогда беда (VI, 223).

Здесь просто упоминается яблоневый сад, а в пьесе «Правда хорошо, а счастье – лучше» (первоначальный вариант заглавия «Наливные яблоки») в саду при доме проходят I и III, кульминационное, действия. Яблоки поспели, и наблюдается их «умаление». Имеется сходство в ремарках этих пьес. В судьбах героинь, Марьи Власьевны и Поликсены, девушек с характером, также много общего: они тайно встречаются в саду со своими возлюбленными, какое-то время их держат взаперти, у них есть любящие, находчивые няни, Недвига и Филицата, которые им во всем помогают. В финале пьес наблюдается благоприятный поворот событий, и героини выходят замуж за тех, кого любят.

Особая связь у исторической комедии «Воевода» с комедией из современной Островскому жизни, написанной десятью годами позднее – «Волки и овцы». В беседе с Пустынником Роман Дубровин, сетуя на несправедливости

жизни, говорит: «В овечьем стаде волки пастухами» (VI, 182). В этой стихотворной строке заключена тема будущей пьесы. В «Воеводе» же Недвига дает аллегорическую характеристику Ульяне:

Пустили волка
 Овец стеречь, небось, не отказался,
 А говорит: «Что делать! так и быть,
 Уж как не как, а надо послужить» (VI, 192).

Эти слова проецируются на персонажа пьесы «Волки и овцы» Вукола (значение его имени — *пастырь*, *пастух*)², бывшего члена уездного суда, то есть представителя закона. Его задача — оберегать «овец» от «волков», а он действует с «волками» заодно. По рекомендации Мурзавецкой, он управляет богатым именем молодой вдовы и «небось не отказался» вписать нужную сумму в вексель, подписанный Купавиной, хотя был тронут ее доверием и даже прослезился.

Между этими пьесами есть еще один важный связующий момент, свидетельствующий об историческом мышлении Островского. Российскую жизнь драматург воспринимает как единый исторический процесс, чувствует органическую связь прошлого с настоящим. В «Воеводе» есть разговор Старухи с постояльцами:

Гаврило. Вы, тетка, чьи?
 Старуха. Поместные крестьяне.
 Гаврило. За кем живете?
 Старуха. За мурзой крещеным.
 Клим. Хорош до вас?
 Старуха. Татарин как татарин (VI, 204).

Таким образом, в «Волках и овцах», вероятно, мы видим потомков крещеного мурзы — Меропию Давыдовну и Аполлона Викторовича Мурзавецких. Насколько глубоко они усвоили христианские нормы жизни за два века, что разделяют время действия этих пьес? Меропия

Давыдовна носит черную одежду, как монашка, кладет поклоны, но в то же время сама себя охотно причисляет к «волкам». Она обманом берет деньги у Купавиной и тут же устраивает «чудо» с их как бы неожиданным появлением. По словам Мурзавецкой, племянника ее из полка «выгнали свои же товарищи, за мелкие гадости», за то, что не берег честь мундира (IV, 123). Образ жизни Мурзавецкий ведет почти кочевой: в доме появляется с арапником, на улицу может уйти через окно и в халате. Несомненно, здесь «говорит» его фамилия.

Имя *Аполлон* для Островского и его современников было символом мужской привлекательности, и драматург создает этот образ как пародию на бравого офицера, неотразимого покорителя женских сердец: «Десять слов. ... Я больше с женщинами никогда не говорю... Десять слов, и довольно Нет, больше десяти, ма тант, нельзя: опасно, черт возьми! ... В реки бросаются, что за приятность» (IV, 146). «В реки бросаются» – об этом нередко идет речь в пьесах Островского. К тому времени написана драма «Гроза», в «Воеводе» об этом говорят Олена и обе сестры. Решительная Марья Властьевна готова броситься в Волгу, если ее будут принуждать к замужеству с нелюбимым человеком, а Прасковья думает иначе: «Не мы одни, всем девкам та же доля, / А всем топиться – Волгу запрудишь» (IV, 141). Здесь наблюдается снижение по сути драматической темы. Позднее она неоднократно прозвучит в «Лесе», в «Снегурочке» обиженная Мизгирем Купава тоже бросается в речку, ее спасает Лель.

Но в «Волках и овцах» никто не собирается топиться из-за Аполлона Мурзавецкого, упоминание об этом лишь способствует восприятию его как комического персонажа. Дубровин встречает свою жену Олену, Лель – верную подружку Купаву, а для Мурзавецкого «разные фигли-мигли, нежности-белоснежности» (IV, 147) не значат

ничего, предмет единственной искренней привязанности Аполлона Викторовича – пес Тамерлан.

В той и другой пьесе личная жизнь героев тесно переплетается с общественной. В «Воеводе» возмущенные несправедливостью люди пишут челобитную, и благодаря этому происходит смена власти. В «Волках и овцах» Лыняев – почетный мировой судья (такую должность занимал и Островский в Кинешемском уезде). Но в этой пьесе неожиданно все устроил Беркутов: распутал интриги, вынудил всех поступить по его воле, однако никого не съел, «волки» остались целы. Этот герой занимает в пьесе особое место, ведь фамилия Беркутов образована от названия хищной птицы, беркута, с которой охотятся на крупных животных – лис и волков.

В финале «Воеводы» будущее оценивается скептически, торжество справедливости осознается как временное, в «Волках и овцах» порок тоже остается не наказанным, однако эти пьесы не оставляют мрачного впечатления, это связано с истинно комическим дарованием Островского.

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. VI. С. 114. Далее все цитаты из текстов А.Н. Островского даются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

² *Ящнина Л.А.* Комментарий к пьесам А.Н. Островского. М., 1990. С. 95.

О.Г. ЕГОРОВ**Традиции «купеческой»
пьесы А.Н. Островского–
Н.Я. Соловьева в прозе
А.П. Чехова («Женитьба
Белугина» и «Три года»)**

По сценической и литературной традиции А.Н. Островский и А.П. Чехов всегда считались антиподами из-за различия в театрально-эстетической природе их драматургии. Различия имели место и в области характерологии: Чехов был певцом интеллигенции, Островский – быто- и нравоописателем купечества. Однако названные расхождения не были абсолютными. В отдельных, весьма значительных произведениях обоих авторов были точки соприкосновения. Такой исключительной областью творческих взаимосвязей была «купеческая» тема.

Несмотря на свое происхождение, Чехов мало писал о купечестве, хотя очень хорошо знал его быт и нравы. Поэтому не случайно его обращение к этой теме в большой повести «Три года». Помимо личных впечатлений от домашнего купеческого быта, это произведение вобрало в себя традиции поздней драматургии Островского. «Три года» связаны с «Женитьбой Белугина» А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева тематически, в области характерологии, сюжета и конфликта. Хотя в эпистолярном наследии писателя и в мемуаристике нет прямых указаний и свидетельств о связи этих произведений, их близость по перечисленным признакам бросается в глаза.

Переключки и совпадения встречаются уже на уровне хронологии. И Островский, и Чехов изображают новое, пореформенное поколение московского купечества, которое уже затронули эпохальные перемены в стране. События пьесы и повести разделяет всего лишь десятилетие. Комедия Н.Я. Соловьева в первоначальном варианте

(до ее переделки Островским) была закончена в 1875 году. Ее действие относится к этому периоду. Повесть Чехова написана в 1895 году. Но в ней есть одна деталь, которая указывает на более ранние события. Герои повести посещают концерт А. Рубинштейна в Москве. Известно, что «исторические концерты» композитор и дирижер давал в Москве и Петербурге в 1885-1886 годах. Следовательно, действие необходимо отодвинуть к 1885 году. Десять лет – срок небольшой, но Чехов зафиксировал в повести существенные перемены в купеческом сословии. Если герой Островского Андрей Белугин – малообразованный купец, для которого слово «лаборатория» является мудреным, то чеховский Алексей Лаптев окончил филологический факультет Московского университета, интересуется живописью, посещает концерты классической музыки и разбирается в литературе. Различия отмечаются даже в одежде героев: Лаптев везде и всегда элегантно и по моде одет, а Белугин же, отправляясь на фабрику, надевает «кафтан с меховой опушкой» и «русские высокие сапоги»¹.

Более существенные изменения произошли в сфере межличностных отношений, в области сословных нравов и морали. Брак Белугина с Еленой Карминой в 1875 году расценивался как очевидный мезальянс: «Ха, ха, ха! Я купчиха Белугина, – восклицает героиня после предложения Белугина. – <...> Помните Элен Кармину? Это она! Ха, ха, ха... И разговоры... злые насмешки» (IX, 169). Женидьба Лаптева на Юлии Белавиной уже не считается мезальянсом. Ни отец, ни брат, ни друзья Лаптева не видят в этом браке ничего зазорного. Лишь его сестра Нина, скорее по инерции, идущей от вековой купеческой традиции, замечает ему: «А я думала, что ты женишься на какой-нибудь нашей, московской ... Девушка из нашего круга будет попроще. Но, главное, Алеша, чтобы ты был счастлив, это самое главное»².

Изменились и взгляды невесты на «неравный брак». Если Елене грезится впереди беззаботная и роскошная жизнь с купцом-миллионером, то Юлия рисует в своем воображении хорошо устроенный *культурный* быт с любимым человеком: «он (Лаптев. – О.Е.) живет в столице, – рассуждает девушка, – где много умных, благородных, замечательных людей, где шумно, прекрасные театры, музыкальные вечера» (VII, 427). Стремление Елены – вырваться из материальной бедности, Юлии – из бедности духовной.

Еще одно важное изменение произошло за короткий период, на что указывает Чехов в своей повести. Это физическое вырождение купечества. Герой в пьесе Островского и Соловьева – человек богатырского сложения и отменного здоровья. Агишин, которого Белугин «схватил в объятия», говорит «пожимаясь»: «Эка сила и свежесть у них, у чертей, завидная» (IX, 196). Чехов рисует своего героя неказистым и ничем не примечательным человеком, который сам сознает ущербность своей личности: «Он был невысок ростом, худ, с румянцем на щеках, и волосы у него уже сильно поредели, так что зябла голова» (VII, 413). Брат Лаптева Федор заболевает неизлечимой душевной болезнью, и его конец уже недалек. Еще раньше умирает старшая сестра. А их отец, доживший до восьмидесяти лет, говорит о себе: «А я вот никогда не хворал и никогда не лечился. Никаких я докторов не знал» (VII, 492).

Историческая дистанция, которая свидетельствует о культурных сдвигах в купеческой среде, не скрывает родственности мотивов, характеров и множества деталей, которыми преисполнены произведения Островского и Чехова. Параллели встречаются уже на уровне интерьеров, которые у обоих писателей всегда имеют большое значение. Купеческие дома Белугиных и Лаптевых отличаются массивностью, загроможденностью,

тяжеловесной мебелью и исключительной неуютностью. Так, описывая интерьер первого действия комедии, Островский-Соловьев поясняет в ремарке: «тяжелые стулья», «большое конторское бюро», «два фамильных портрета... в больших, золоченых рамах», «большой стол, покрытый... тяжелой скатертью» (IX, 152). В доме Лаптевых на Пятницкой брат Алексея Федор заблудился, забыв расположение комнат. «Странный дом. Не правда ли, странный дом?» – вопрошает он у невестки (VII, 490). Услышав от жены предложение переехать на Пятницкую, Алексей связывает такую перспективу с гибелью надежд на счастье: «А теперь, когда ты сказала, что нам необходимо переезжать на Пятницкую, в эту тюрьму, то мне стало казаться, что у меня уже нет будущего» (VII, 494).

Мотив интерьера еще раз появляется в сценах, изображающих быт и благосостояние невест Белугина и Лаптева. В гостях у Карминых на смотринах невесты старик Белугин профессиональным оком отмечает бедность своих будущих родственников: «(посматривая на потолок и указывая) А в этом месте протекает» (IX, 191). Те же наблюдения сделал и Лаптев, находясь в доме невесты: «Эта комната производила странное впечатление своею бедностью, мещанскою обстановкой, своими плохими картинами, и хотя в ней были и кресла, и громадная лампа с абажуром, она все же походила на нежилое помещение, на просторный сарай» (VII, 430).

Картину современной жизни Островский-Соловьев и Чехов обогащают рядом исторических деталей, в кругу которых существенное значение приобретают сведения о происхождении главных героев, их своеобразной генеалогии. Отец Андрея Белугина, Гаврила Пантелеич, с горечью наблюдая, как его сын удаляет из гостиной портреты дедов, напоминает: «Он (его отец. – *О.Е.*) в лапотках в Москву-то пришел, на себе воду возил, недоедал, недосыпал, и под дождем, и на морозе» (VII, 207).

Чеховский Лаптев больше знает о своих предках. Но его эти знания уже не воодушевляют, а, напротив, угнетают: «Я раб, я внук крепостного... <...> деда нашего помещики драли, и каждый последний чиновник бил его в морду» (VII; 483, 488). С этим герой связывает не возвышение его рода, а его вырождение: «Я робок, неуверен в себе, у меня трусливая совесть, я никак не могу приспособиться к жизни, стать ее господином» (VII, 483).

С традициями патриархальной купеческой жизни в комедии Островского-Соловьева и повести Чехова связаны обрядовые действия. Помимо молебнов, это обряд благословения детей на женитьбу. У Островского-Соловьева обряд совершается по заведенному порядку, с иконой, вставанием на колени и лобызанием отеческой руки. У Чехова новая культура уже не позволяет героям снисходить до старозаветных порядков и процедур. Старик Лаптев это понимает (по-своему) и лишь легко журит младшего сына за несоблюдение «закона». «А чтобы у папаша попросить благословения и совета, нету в правилах ... Когда я женился ... в ногах у отца валялся и совета просил. Нынче уже этого нету» (VII, 438).

Параллели имеют место между родственными отношениями главных героев двух произведений. У Елены Карминой – одна мать, у Юлии Белавиной – один отец. Но в записных книжках Чехова, где героиня будущей повести фигурирует под именем Ольги Ивановны, она живет с одной матерью: «Мама мне говорит о бедности»³. Отец появляется уже на этапе реализации замысла. Сюжетно близок данному мотиву другой – грядущей бедности двух неполных семей. В сцене обсуждения мотивов замужества Елена напоминает матери об их материальном положении: «Мы живем на последнее, изо дня в день, а впереди нам грозит нищета» (IX, 176). Аналогичные мысли выражает и будущая героиня повести Чехова в записных книжках писателя: «Мы быстро летим вниз по

наклонной плоскости, а куда – черт его знает. Говорят, что нам грозит бедность, а в бедности будто бы позор»⁴. Правда, в окончательном варианте повести Чехов смягчил данный мотив, но сохранил провинциальную неустроенность быта и непрактичность отца и дочери Белавиных.

Бытовая сторона сюжета, которая по традиции всегда нагружена у Островского-Соловьева массой деталей и подробностей, «переходит» в чеховскую повесть, завершаясь деловой частью, то есть разговорами о состоянии «дела» фирмы Лаптевых. Старик Белугин в комедии Островского-Соловьева жалуется сыну на запущенность дел на их фабрике: «в конторе беспорядки, книги позапущены, приказчиков поразогнал, получения плохи» (IX, 206). Ему словно вторит Алексей Лаптев: «У нас был недавно счет амбара, но, простите, я этому счету не верю ... В каком положении наши дела?» (VII, 496, 497).

Островский и Чехов любили «говорящие» фамилии. Не обязательно, чтобы такие фамилии выглядели предельно заостренно, вроде Дикого, Кабанихи, Апломбова или Нюхина. Нередко их информативная насыщенность относилась к сословно-классовой принадлежности персонажей, что вполне отвечало исторически сложившейся ономастической традиции. Так, в комедии «Женитьба Белугина» и повести «Три года» главные герои носят фамилии, указывающие на их крестьянское происхождение – Белугин и Лаптев. Их же невесты носят звучные дворянские фамилии и имена, даваемые девочкам отнюдь не из купеческого сословия, – Елена Кармина и Юлия Белавина. Такая тенденция просматривается в фамилиях персонажей из ближайшего окружения центральных героев. Купец и брат первой невесты Белугина носит фамилию Сыромятов. Друзья Лаптева носят не менее прозаические фамилии – Ярцев и Кочевой. Зато потенциальные, но несостоявшиеся любовники жен героев имеют дворянско-аристократические фамилии Агишина и Панаурова.

Традиции «поздней» драматургии Островского отражаются в повести Чехова и в более широком плане. Признаком новой эпохи в комедии Островского-Соловьева является сама среда, которая утратила тот сословный монолит, который был свойствен более ранним пьесам Островского. Не случайно после появления «Женитьбы Белугина» критик В. Буренин отмечал: «Драматург разрабатывает нравы и быт не исключительно только купеческой среды, а, так сказать, смешанной» (цит. по: IX, 510). Помимо «случайного семейства» Карминых, к данной среде принадлежит «поизносившаяся личность» Агишина, играющего немаловажную роль в сюжетной интриге пьесы. Такая же «смешанная среда» изображена в повести Чехова. Наряду с параллелями между главными героями двух произведений налицо взаимосвязи второстепенных персонажей. Прежде всего, это относится к двум отрицательным лицам – Агишину и Панаурову. В комедии Островского-Соловьева и повести Чехова эти лица находятся в разных отношениях к главным героям, но их идейная функция одинакова: Агишин является несостоявшимся любовником Елены Карминой, Панауров – зять Лаптева, изменяющий его сестре, имеющий вторую семью на стороне. Панауров не претендует на роль любовника Юлии, хотя и донимает ее своими сальными нежностями в вагоне поезда. Он делает ей недвусмысленный намек на подобные отношения с другим: «Панауров вздохнул и спросил серьезно: А любовник у вас уже есть?» (IX, 468).

Названные предметные и образные параллели и совпадения в рамках идейно-эстетической традиции образуют художественный фон в пьесе и повести. Центральная часть традиционной схемы коренится в их главной идейной составляющей, которую можно сформулировать таким образом: нелегкий путь главных героинь от безразличия и равнодушия к привязанности и любви;

а движущей силой их душевного странствия является стихия любви главных героев. Действительно, Андрей Белугин называет свое чувство к Елене обожанием, а Алексей Лаптев на вопрос, «любит ли он Юлию», отвечает, что «безумно». Мало того, в записной книжке Чехов сделал такую запись к будущей повести, относящуюся к чувствам героя: «Я отдал бы все за то, чтобы вы были моей женой»⁵.

Увлечению героев девушками из другой среды предшествует более ранний их «сердечный» опыт. До знакомства с Еленой Андрей Белугин ходил в женихах купеческой дочери Тани Сыромятовой, а Лаптев жил с преподавательницей музыки Полиной. Эти теплые, но непрочные связи не помешали стремительному взлету чувств обоих. Они характеризуются Островским-Соловьевым и Чеховым как ураган, неожиданно накрывший и поглотивший в своей бездне этих героев. «А давно вам это в голову пришло? – спрашивает Елена о чувстве Белугина. – А с той самой минуты, как я вас увидел», – отвечает он (IX, 168). «Я влюбился еще в марте, когда познакомился с ней вот тут, в твоей комнате», – открывается Лаптев своей сестре после предложения Юлии (VII, 432). Чувства героев Островского и Чехова их близкие расценивают чуть ли не как психоз: «страстная любовь есть психоз», «ему (Лаптеву. – О.Е.) вдруг страстно захотелось обнять свою спутницу, осыпать поцелуями ее лицо ... зарыдать, упасть к ее ногам» (VII, 410, 411). Отец Белугина так говорит о чувстве сына: «Вот у кого горячка-то»; «Парня лечить надо»; «человека надо скорее водой... ушата два вылить»; «Да когда же эдакие одержимые сами понимали, что они с ума сошли!» (IX, 162,163). Ему вторит интеллигентный Агишин: «А как влюбляются люди необразованные: от всей души, то есть от всей своей первобытной дикости» (VII, 172).

Семейная драма героев на первом этапе их совместной жизни с любимыми женщинами изображена Островским-Соловьевым и Чеховым в одних психологических тонах. И Белугин, и Лаптев живут врозь со своими женами. Слуга Белугина Прохор так отвечает матери Андрея о семейной жизни ее сына: «Обыкновенно две половины: и гости, ежели к Андрею Гаврилычу или по делам, то они у себя принимают; а ежели к Елене Васильевне – то они на своей половине принимают» (IX, 200). У Чехова Юлия после замужества пребывала в обществе *своих* знакомых, отдалившись от мужа: «Лаптева не приглашали с собой ... он понял это так, что его общество скучно для них, что он в этой веселой, молодой компании совсем лишний» (VII, 465). На определенном этапе первого периода супружеской жизни Белугин и Лаптев высказывают упреки в нелюбви их жен к ним приблизительно в одинаковой резко эмоциональной форме, хотя оба знают или догадываются об их чувствах перед свадьбой. «Я со всем трепетом просил руки вашей, – говорит Андрей Белугин супруге, – вы изволили согласиться ... Опять же вы в церкви очень веселым духом объявили ваше желание. Значит: стоя под венцом ... вы задумывали из меня ... сделать шута» (IX, 202). «Ты моя жена уже полгода, – в сердцах говорит Лаптев Юлии, – но в твоей душе ни даже искры любви ... Зачем ты вышла за меня?» (VII, 466). Эти сцены являются кульминациями в развитии чувств героев, затем в их душах наступает своеобразный катарсис, за которым действие, достигнув своей вершины, идет на спад.

Несмотря на внешнее благополучие главные героини страдают и раскаиваются в своих поступках. На упреки мужей они отвечают одинаково безрадостно, горько, считая себя жертвами положения. «Неизвестно, кто в это время сильнее страдал: я или ты», – объясняет Елена матери свои чувства (IX, 216). «А разве мне легко?

... Один Бог знает, каково мне», – отвечает Юлия Лаптеву на его упреки (VII, 466). Подобные переживания свидетельствуют о благородстве натур обеих женщин. В них раскрываются подлинные мотивы их поступка и разоблачаются мнения, которые приписывают им молва или мужья. Главным из таких лжемотивов были деньги, из-за которых, якобы, Елена и Юлия вышли замуж за не любимых ими людей. «Я умышленно обманула его, – признается Агишину Елена, – ... и состояние, которым я пользуюсь – чужое! Ведь это воровство!» (IX, 214). Ей вторит Юлия: «Клянусь Богом ... Я не думала о деньгах, они мне не нужны» (VII, 466). Так постепенно в сознании героинь наступает прозрение, которое в итоге приводит их к признанию душевных достоинств Белугина и Лаптева, а в конце произведений – к любви. Елена, принимавшая раньше Белугина за «мужика, не способного умерять свои чувства», вдруг открывает в нем душевные богатства: «Он гораздо лучше, серьезнее, умнее, чем я прежде о нем думала, – признается она матери, – ... я его уважаю и даже нельзя сказать, чтобы я была к нему равнодушна; какое-то довольно теплое, как бы родственного чувство есть к нему» (VII, 209). «Ты знаешь, я люблю тебя, – признается в конце повести Юлия, – ... Ты мне дорог ... я вижу тебя и счастлива, не знаю как» (VII, 499).

Комедия Островского-Соловьева является репертуарной на протяжении ста сорока лет, занимая пятое место среди пьес Островского по популярности и частоте театральных постановок. В постановке комедии участвовали выдающиеся актеры столичной сцены – от М.П. Садовского, В.Н. Давыдова и Н.К. Яковлева до Н.А. Анненкова, Е.М. Шатровой, Е.Н. Гоголевой, К.А. Зубова и Е.П. Велихова. В 1978 году Московский театр им. К.С. Станиславского осуществил постановку спектакля по пьесе Островского, которая была снята центральным телевидением. Режиссерами спектакля были Б.А. Морозов и

И.Т. Бобылев, режиссером телефильма – А.А. Черемисина. Спектакль поставлен в классических традициях. Он отличается изысканной красочностью костюмов и интерьеров, сыгранностью ансамбля при сохранении ярких творческих индивидуальностей актеров.

Главную роль в спектакле сыграл Василий Бочкарев. Средствами пластической выразительности он передал переживания своего героя, его метания и раздумья. В исполнении актера Белугин не увлекшийся красивой внешностью купчик-миллионер, а человек сложной душевной организации, исполненный глубоких чувств и высоких моральных достоинств. Своей игрой Бочкарев показал, что консервативная купеческая среда порождает не только Вожеватовых и Прибытковых, но и людей достойных, порядочных и способных питать истинные чувства.

Актриса Майя Менглет в роли Елены Карминой при внешнем выразительном рисунке игры сумела донести до зрителя сложность внутреннего мира своей героини. Ее героиня – девушка темпераментная и увлекающаяся, но не способная перейти моральную грань. Она сочетает в себе интеллект, воображение, сложную гамму чувств с природной порядочностью и сердечностью. Осознав свою ошибку, она вовремя сходит с губельного пути. Но ее поступок не является компромиссом между совестью и сложившимся положением. Елена Менглет сохраняет за собой гордость и честь.

Владимир Анисько сыграл импозантного циника новой формации, сочетающего внешний лоск с тонко скрываемой развращенностью. Его Агишин – лицо столь же социально неопределенное, сколько и типическое. Это выкидыш пореформенной катастрофы дворянского сословия, родной брат Телятева и Кучумова. Внутреннюю опустошенность и жизненную бесперспективность Агишин-Анисько рядит в ироническое отношение к миру простых человеческих отношений.

Актеры, занятые в ролях купеческих персонажей пьесы, создают тот неповторимый колорит, который живописует быт и нравы сословия на грани двух исторических эпох. Здесь еще встречаются игра на гитаре, кургузые картузы и косоворотки, элементы домашнего патриархата и традиционной обрядности. Но вся эта картина отдает преданием недалекого прошлого, и чувствуется, что она вот-вот сойдет в Лету, подобно тому, как молодой Белугин снимает со стен портреты своих предков.

В 1972 году была экранизирована повесть Чехова «Три года». Большая проза Чехова всегда была благодатным материалом для постановок и экранизаций в силу ее природного родства с драматургией. Режиссеры Б. Долинин и С. Любшин создали картину, в которой во всех деталях следовали замыслу писателя. Чеховские образы возникают на экране в провинциальном пейзаже, в интерьерах большого купеческого дома, похожего на склеп, в костюмах героев, отражающих эстетические вкусы эпохи. Особое настроение создает световая гамма, построенная на контрастах света и мрака, живописующая сумеречную жизнь героев.

Актер Станислав Любшин в роли Алексея Лаптева создал образ героя, сочетающего в своем характере «ранимость и душевную деликатность»⁶. Его Лаптев не имеет ничего специфически купеческого. Это законченный интеллигент, лишь по необходимости повышающий голос на приказчиков в амбаре. Все, кроме внешности, взято Любшиным у чеховского героя. Он почитителен с отцом и по-братски нежен с больной сестрой, великодушен с бывшей возлюбленной Полиной и прямолинеен со старшим братом в оценке его способности к писательству. Любшин трогательно наивен в выражении своих сокровенных чувств к Юлии и по-чеховски скептичен в отношении жизненных перспектив. Он не строит широких планов, но реалистически оценивает свое положение и возможности.

Светлана Смирнова, создавшая галерею женских образов с утонченной душой и преизбытком чувств, сдерживаемых сильным характером, в роли Юлии не походит на мечущуюся героиню, сделавшую роковую ошибку. Ее переживания глубоки, но выдает их она при помощи изощренной мимики и исключительно выразительных глаз. Страдания гасятся в них порывистой радостью и детски-наивной веселостью, как в сцене с Панауровым в вагоне поезда.

В фильме представлены артисты разных актерских школ (МХАТ, Театра им. Вахтангова, ЦТСА, театра им. Моссовета, Ленинградского театра им. Брянцева), поэтому ансамбля в общепринятом смысле не получилось. Фильм Долинина и Любшина – это ряд мастерских работ больших актерских индивидуальностей, каждая из которых дает свою интерпретацию образа.

Примечания

¹ *Островский А.Н., Соловьев Н.Я.* Женитьба Белугина // Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1959–1960. Т. 9. С. 217, 218. Далее все цитаты из пьесы даются по этом изданию, в скобках римская цифра – том, арабская – страница.

² *Чехов А.П.* Три года // Чехов А.П. Собрание сочинений: В 12 т. М.: Художественная литература, 1954–1957. Т. 7. С. 432. Далее все цитаты из пьесы даются по этом изданию, в скобках римская цифра – том, арабская – страница.

³ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30т. Сочинения. Т. 17. М.: Наука, 1987. С. 197.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 22.

⁶ Русский драматический театр. Энциклопедия. М., Большая российская энциклопедия, 2001. С. 258.



**ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ
В ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**



*Нет ни одного явления в народной жизни,
которое не было бы схвачено народным сознанием и
очерчено быльями, живыми словами.*

Александр Островский

Л. А. ДМИТРУК

**Лексика деловой сферы
в пьесе А. Н. Островского
«Волки и овцы»**

Нынешний год в России объявлен Годом литературы, программой которого предусмотрено внимание ко всему, что связано с данной частью национального культурного наследия. С этой точки зрения особенно актуальным видится пристальное изучение не только литературоведческих основ художественных произведений, но и исследование их языка, особенностей индивидуально-авторских стилей. М. Горький говорил о языке, как о первоэлементе литературы, ее основном орудии и материале¹. Безусловно, язык, будучи средством отражения реальной действительности, выразителем национального характера, этнической ментальности, является фундаментом любого литературно-художественного целого. Только в структуре этого целого слово, основная номинативная единица языка, максимально раскрывает свой семиотический, национально-обусловленный, потенциал. Изучение языка писателей, по мысли В. В. Виноградова, становится чрезвычайно важно, так как помогает лучше понять и оценить личность автора, темы, идеи и образы, переданные посредством языка, что, в конечном счете, «ведет к углубленному пониманию “духа народа”, к пониманию общих закономерностей развития русской литературы и русского национального языка»².

Развитие в литературе второй половины XIX столетия реализма потребовало от писателей правдивости в изображении сложных и противоречивых процессов общественной жизни того времени и на уровне идейно-тематического содержания их произведений, и на уровне языка. Следуя традициям А. С. Пушкина, будущие классики, Н. В. Гоголь, Н. А. Некрасов, А. Н. Островский, И. С. Тургенев и др., стремились отразить в речевых характеристиках своих персонажей живой разговорный узус эпохи со всеми присущими ему вкраплениями языка национального: здесь находим лексику региональную и профессиональную, фольклорную и этнографическую, просторечную и разговорную. Ближе всего к воссозданию реальной языковой ситуации эпохи стоят тексты драматических произведений, чья диалогическая природа изначально предопределяет отбор речевых средств, сводя степень «обработанности» до минимума.

Язык комедий А. Н. Островского, которого исследователи-филологи, литераторы и лингвисты, неоднократно называли настоящим знатоком народного русского слова, представляет собой практически достоверную фиксацию речевого употребления, принятого во второй половине XIX столетия среди определенных слоев населения. В языковую ткань его произведений искусно вплетены диалектные, жаргонные, разговорно-просторечные (исконно русские и заимствованные) слова различных тематических групп. Драматургические произведения Островского, в большинстве своем посвященные злободневным социальным, экономическим, духовным вопросам современности, часто апеллируют к лексике деловой сферы как к средству создания образов персонажей и реалистичности изображаемого. Героями писателя становятся провинциальные дворяне, чиновники, купцы, мещане, ремесленники, крестьяне, в устах которых деловая лексика развивает дополнительные смыслы, приобретает особое содержание, обусловленное постоянным

муссированием экономической тематики как в диалогической, так и в монологической речи персонажей.

Развитие в России во второй половине XIX века различных областей экономики – промышленности, торговли, банковского дела – спровоцировало и активный рост лексики деловой сферы, проникновение ее не только в сложившиеся терминосистемы, но и в обиходно-бытовое общение. Представление о качественном и количественном составе терминов и жаргонизмов, функционировавших в деловой речи в ту эпоху, дают специальные словари, пособия по делопроизводству, письмовники, законы, официальная переписка, бумаги, обслуживающие экономическую сторону жизни государства и общества. В них профессиональная лексика упоминается в своем прямом значении, часто обозначая узкоспециальные понятия, характерные только для данной отрасли. Однако тиражирование и, как следствие, популяризация профессионализмов нередко приводили к тому, что попав в обиходную среду, в речь людей далеких от коммерческой деятельности, слово переосмыслялось, интерпретировалось иначе, метафоризировалось, приобретая образность, символичность, то есть подвергалось детерминологизации.

Герои пьесы А. Н. Островского «Волки и овцы», под благовидными намерениями скрывающие коммерческие интересы, часто представляют собой гротескно-уродливые образы дельцов, которые делятся на потенциальных хищников, волков, и их невинных жертв, овец. Отсюда – обилие в речевых характеристиках персонажей деловой лексики, относящейся к сфере товарно-денежных отношений, экономического и судебного делопроизводства: *благоприятное (имение), бланк, взыскать, волостной писарь, долг, доход, земство, комиссия, межевой, мировая, мировой (судья), окружной (суд), перемёжка, подъячие, протори, рассрочка, родовое (имение), смаклерить, становой (пристав), сделка, судиться, тяжба, убыток, уступка* и др.

Большинство приведенных слов понятно современному читателю, так как они представляют собой достаточно устойчивый пласт русской лексической системы и донныне употребляются в устной и письменной речи носителей языка. Остановимся подробнее на анализе тех слов, которые в настоящее время воспринимаются как агнонимы, лексические единицы, значение которых неизвестно или малопонятно носителям языка³.

Слово *комиссия*, являющееся заимствованием из немецкого языка, вошло в русскую речевую практику в начале XVIII века в значении 'группа лиц, составляющая орган, назначаемый для рассмотрения, исполнения какого-н. дела'⁴. На протяжении столетия оно стремительно развивает систему своих значений, детерминологизируется, и уже к концу века, по данным «Словаря русского языка XVIII века» (СРЯ XVIII), является полисемантом, одно из значений которого – 'затруднительное, хлопотливое дело'⁵. В пьесе Островского данное слово употребляется именно с этой семантикой в речи дворецкого Павлина, обсуждающего с бывшим судьей Чугуновым просителей Мурзавецкой: *«Чугунов (указывая на толпу). Набралось гостей со всех волостей. – Павлин (нюхая табак). Комиссия, сударь»*⁶. В XIX веке слово *комиссия* с данным переносным значением было, по-видимому, распространено. Встречаем его, например, в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»: *«Фамусов: Что за комиссия, создатель! Быть взрослой дочери отцом!»*⁷ На современном синхронном срезе слово *комиссия* со значением 'трудное, хлопотливое дело'⁸ представляет собой самостоятельную многозначную лексическую единицу с общей семьей 'дело, поручение', значение которой сильно разошлось со словом *комиссия* с семантикой 'группа лиц или орган из группы лиц со специальными полномочиями'⁹. Данные лексемы в современном русском языке являются

омонимами, один из которых со значением 'трудное, хлопотливое дело' квалифицируется как слово устаревшее, утратившее свою актуальность.

Слово *перемёжка* в комедии «Волки и овцы» употребляется в значении 'временное затруднение в деньгах': «*Павлин. Перемёжка в деньгах, сударь*»¹⁰. Данная лексема в СРЯ XVIII отмечена со значением 'перерыв, промежуток, на время которого прекращается какая-л. деятельность'¹¹. В Словаре В. И. Даля приводится синонимический ряд «*перемежка, промежек, промежуток, бол. во времени иногда и в пространстве*»¹², то есть в речевом узусе XVIII–XIX веков слово напрямую к деловой лексике не относилось, было общераспространенным. Однако в контексте пьесы Островского оно переосмысливается, приобретает отнесенность к сфере денежных отношений, а включенное в речь дворецкого Павлина становится своего рода лейтмотивом к появлению на авансцене Меропии Давыдовны Мурзавецкой, помещицы, не желающей платить по счетам, часто сетующей на денежные затруднения. В настоящее время слово *перемёжка* фиксируется толковыми словарями с семантикой 'перерыв, остановка в чем-л.'¹³, причем иллюстрации употребления приводятся по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, где ни один из контекстов не предлагает оценивать слово как принадлежащее к деловой сфере. Таким образом, слово *перемёжка* у Островского подвергается индивидуально-авторской переоценке, несколько сужая сферу его применения, драматург вводит лексему в круг жаргонизмов. Слово *перемёжка*, отмеченное в словарях современного русского литературного языка как устаревшее, до сих пор активно функционирует в северорусских и центральных говорах¹⁴, правда, с указанным выше узальным значением.

Лексема *протори* в произведении Островского употребляется в значении 'расходы, издержки': «*Павлин. Так ведь убытку много: протори платим да подъячих кормим*»¹⁵. В. И. Даль отмечает у слова такое же значение 'издержки и траты судебные, по тяжбам'¹⁶, тем самым делая акцент на деловом компоненте его семантики. На современном этапе данная лексема воспринимается носителями языка как лексический раритет. Толковые словари отмечают слово *протори* как вышедшее из употребления, устаревшее¹⁷, однако в русских народных говорах к югу от Москвы оно до сих пор функционирует в том же значении¹⁸, что и во времена Островского.

Слово *смаклерить* в комедии «Волки и овцы» употребляется в значении 'устроить дело': «*Мурзавецкая. Что? Смаклерил дело-то хорошо? Благодарю!*»¹⁹. В XIX веке это слово было распространено и, судя по данным Словаря Даля, его значение выводилось из лексемы *маклер*, схожей с *маклак* 'сводчик, посредник при продаже и купле; маклер, маяк, прах, прасол, кулак, барышник, перекупщик, базарный плут'²⁰. *Смаклерить* – глагол совершенного вида от *маклерить* или *маклачить* 'маклерить, в самом нижнем значении, сводить продавца с покупателем за магарычи и плутовать при сем на все лады'²¹. Данная лексема, по-видимому, жаргонизм, активно употреблялась во времена Островского в среде людей, занятых в коммерции, а также переносно в речевых ситуациях, возникающих вне этой отрасли. Современные словари видовую пару *маклерить* – *смаклерить* не отражают, фиксируют лишь следующие производные от лексемы *маклер*: *маклёрский*, *маклёрство*, *маклёрствовать*²². Шире представлен ряд от слова *маклак*: *маклаченье*, *маклаческий*, *маклачество*, *маклачить*, *маклачка*. Однако сейчас эти лексемы относятся к периферии национального языка, являясь принадлежностью просторечия или диалектов, а значит, их семантика может не вполне ясно осознаваться носителями языка.

В целом можно сказать, что лексика деловой сферы с XIX столетия и до наших дней перенесла серию семантико-стилистических трансформаций. Часть слов до сих пор функционирует в литературном языке в своем прямом значении, квалифицируются как термины, другая же часть, претерпев различные смысловые модификации (сужение и расширение значений, метафоризация, семантическое размежевание, часто под влиянием индивидуального авторского употребления), детерминологизировалась, что свидетельствует о высокой степени освоения терминов и жаргонной лексики литературным языком. В настоящее время не все подобные слова воспринимаются носителями языка как актуальные, имеющие прозрачную семантику, что обусловлено их перемещением в языковой пассив, разговорно-просторечную или диалектную среду.

Примечания

¹ Горький М. Беседа с молодыми // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 27. Статьи, доклады, речи, приветствия (1933–1936). М., 1953. – URL: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1934_beseda.shtml.

² Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 5–84. URL: <http://danefae.org/lib/vvv/ojaxl/i.htm>.

³ Мандрикова Г.М. Агнонимия как нарушение лексико-семантической нормы (анализ учебников «Русский язык и культура речи») // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. 2011. № 23. С. 188.

⁴ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 10. СПб., 1998. С. 119.

⁵ Там же.

⁶ Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. / сост., вступ. ст. и коммент. В.Я. Лакшина. Т.3. М., 1987. С. 109.

⁷ Словарь языка комедии «Горе от ума» / Л. М. Баш, Н. С. Зацепина, Л.А. Илюшина, Р.С. Кимягарова. М. 2007. С. 271.

⁸ Словарь русского языка: В 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 2. М., 1986. С. 83.

⁹ Там же.

¹⁰ Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. Т.3. С. 109.

¹¹ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 19. СПб., 2011. С. 92.

¹² *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 3. М., 2003. С. 57.

¹³ Словарь русского языка: В 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 3. М., 1987. С. 77.

¹⁴ Словарь современных русских народных говоров / сост. Ф. П. Филин, Ф. П. Сороколетов. Вып. 26. Л., 1991. С. 154.

¹⁵ *Островский А.Н.* Сочинения: В 3 т. Т.3. С. 110.

¹⁶ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 3. С.421.

¹⁷ Словарь русского языка: В 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 3. М., 1987. С. 537.

¹⁸ Словарь современных русских народных говоров / сост. Ф.П. Филин, Ф.П. Сороколетов. Вып. 33. СПб., 1999. С. 10.

¹⁹ *Островский А.Н.* Сочинения: В 3 т. Т.3. С. 195.

²⁰ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 2003. С. 243.

²¹ Там же.

²² Словарь русского языка: В 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 2. М., 1986. С. 217.

Е.В. ЦВЕТКОВА

**Топонимическое
пространство в пьесе
А.Н. Островского
«На бойком месте»**

Топонимическое пространство написанной А.Н. Островским в 1865 году комедии «На бойком месте», сюжет которой был навеян впечатлениями во время его поездок по верховьям Волги и в усадьбу Щелыково и жизни в ней, состоит как из собственно топонимов (Покровское, Курчавино, Сибирь и др.), так и микропонимов (большая дорога, казенный лес и др.)

разных типов. Это в основном реальные наименования, представляющие и своего рода ближнее («свое») пространство (например, расположенные по соседству со Щелыковым поселения Покровское, в котором Островский часто бывал во время прогулок и которое его очень интересовало; и Новая деревня, находившаяся при въезде в усадьбу Щелыково и входившая в состав имения Островских, которая имела и другое название в честь ее бывших владельцев дворян Кутузовых – Кутузовка¹), и так называемое дальнее («чужое») пространство (широко известные названия Сибирь, Гибралтар, Афон, являющиеся макротопонимами). И каждое из них не является случайным, играет свою определенную писателем роль, представляя одну из частей пространственной параметризации пьесы.

Пространство постоянного двора, где происходит действие, с его двором, лесом вокруг, кузницей и сараем, большой дорогой («Действие происходит на большой дороге, среди леса, на постоялом дворе под названием “На бойком месте”»² – в авторской ремарке; «... никак на дворе возится» (с. 346) – Раззоренный Сене о Бессудном; «Ты еще не носил колеса в кузницу?» (с. 346) – Сеня у Раззоренного; «Эй! Гришка! Иван! Вы здесь? Лошадей у кузницы под сарай запереть!» (с. 358) – Миловидов; «Ух, устал! От самой кузницы пешком шел» (с. 358) – Миловидов Евгении и т. д.) является центральной частью общего, в том числе географического, в частности топонимического, пространства, включающего такие элементы ландшафта, как лес, овраги, болота, кусты, дорога, проселок («а лес-то на двадцать верст» – с. 343) – Раззоренный Бессудному; «а часом сядем в овраге» (с. 343) – Раззоренный Непутевому; «как станет смеркаться, ты выезжай из двора налево, да потом лесом круг двора и объедешь к большой дороге и жди меня там в кустах» (с. 344) – Бессудный Жуку; «был на охоте

в ваших болотах, да запоздал, а домой-то проселком ехать темно» (с. 364) – Миловидов Бессудному). Именно эти образы, взятые из реальной жизни (что подтверждается путевыми записками и письмами А.Н. Островского, различного рода сведениями, воспоминаниями о нем), с расположенными на определенном расстоянии друг от друга и также реально существующими поселениями создают многомерность пространства (соответственно близкого к реальному, «живого») пьесы.

С реально существовавшим некогда постоянным двором (или трактиром, кабаком – одним из тех, что были некогда по Галичскому торговому тракту, то есть большой дороге) связано «говорящее» название «На бойком месте»³. Дается оно в пьесе дважды: в авторской ремарке в самом начале после перечня действующих лиц и в реплике, произнесенной Раззоренным, также в начале пьесы, причем во втором случае звучит название «Бойкое место» («на «Бойком месте», у Вукол Ермолаича» – с. 325); в дальнейшем, как и в предваряющих действие авторских ремарках, его называют просто постоянным двором. Это наименование и самого постоянного двора, и места его расположения. И место это действительно бойкое, на что неоднократно обращается внимание:

М и л о в и д о в (*Бессудному*). То-то ты, чай, их (заезжающих на постоянный двор. – *Е.Ц.*) обираешь. Подпойши да и грабишь, как душе твоей хочется.

<...>

Б е с с у д н ы й (*сверкнув глазами*). Это вы напрасно. В старину, говорят, по этой дороге так дела делались! Место бойкое, сами знаете. Заедут купцы целым обозом, так дворники запрут ворота да без разговору перережут всех до единого; а который вырвется на улицу, так соседи поймают да ведут к дворнику-то! «Что, говорят, ты овец-то по деревне распустил?» Ха, ха, ха, овец! Вот поди ж ты, какое время было! (с. 339).

Или:

Раззоренный. И я про то же. Какое здесь место? Сами знаете, шалунов тоже довольно, – место бойкое; почитай в каждой деревне шалят. Тут теперича только давай Бог ноги, а часом сядем в овраге, так и от повозки убежишь (с. 343).

В разговоре с Непутевым, стремясь обмануть его, что колесо перетянуть надо и поэтому ехать пока нельзя (чтобы задержать его на постоялом дворе по просьбе Бессудного, желающего заработать на нем). В конце пьесы Миловидов говорит Бессудному, намекая на неверность Евгении: «Прощай хозяин! Ты за женой-то поглядывай! У вас место бойкое. Вот слышишь, купцы наехали. Ты поглядывай» (с. 371).

Акцентируется внимание и на том, что постоялый двор находится на большой дороге. Это и апеллятив (как название географического объекта и его характеристика): большая дорога, большая проезжая дорога («Вукол Ермолаев Бессудный, содержатель постоялого двора на большой проезжей дороге» (с. 324) – в характеристике персонажей, которая дается в списке действующих лиц; «Действие происходит на большой дороге...» (с. 324) – в авторской ремарке в начале комедии), передвижение по которой имеет свои особенности (Раззоренный в разговоре с Бессудным: «Какая тут дорога! Известно, круговые» – с. 325 и т. п.), которая является оживленным, бойким местом – местом активного движения, местом разбоя (сразу вспоминается выражение «разбойники с большой дороги», таковыми являются Бессудный и Жук). Это и микропоним (как наименование конкретного единичного объекта, имя собственное особого рода, поскольку его роль в пределах небольшой территории выполняет апеллятив): «Как станет смеркаться, ты выезжай из двора налево, да потом лесом вокруг двора и объедешь к большой дороге и жди меня там в кустах» (с. 344) – Бессудный Жуку. Микропоним Большая

дорога как название основной (по разным характеристикам – соединяющей с крупными населенными пунктами, основной в поселении, по сравнению с другими дорогами более крупной, оживленной, приспособленной для проезда и т. д.) дороги хорошо известно многим говорам, в том числе и костромским. Например: *Большая дорога – главная большая дорога в деревню Рогово* (д. Рогово Мантуровского района); *Большая дорога – дорога в село Сандогору. Пойдем на Большую дорогу гулять* (с. Сандогора Костромского района); *Большая дорога – главная дорога, которая ведет в Кострому* (д. Ченцы Красносельского района); *Большая дорога – дорога к Красному* (с. Подольское Красносельского района); *Большая дорога в Погорелове была. По одну и другую стороны дороги – жилые дома. Большая дорога являлась центром деревни, она начиналась у деревни Семеновское и кончалась у самой Пошки. Вся деревушка-то располагалась на Большой дороге* (д. Калинки Судиславского района); *Автобус сегодня не ходит, придется идти на Большую дорогу* (д. Полянки Сусанинского района) и мн. др.

Основные названия, связанные с местом, где происходит действие, даются в самом начале пьесы. Произносят названия герои, для которых это наименования наиболее значимых для них объектов. Это ямщик Разоренный и содержатель постоялого двора Вукол Ермолаев Бессудный, каждый по-своему разоряющие проезжающих и не боящиеся за это никакого суда:

Разоренный. Какая тут дорога! Известно, круговые. В Покровском рублев на сто поболее начудили.

Бессудный. Что ж они там?

Разоренный. Известно их занятие: пить да чтоб бабы подле, значит, для балогурства, и сейчас бумажками оделять.

Бессудный. Значит, они с прохладой, домой-то не больно торопятся.

Раззоренный. А кто ж их... Я в Покровском на сдачу взял до Новой деревни... Перегон-то восемьдесят верст. А где половина-то? Чай, сам знаешь, семь верст за вами; а я все к тебе, Вукол Ермолаич. Купцы спрашивают, где кормить будем? Известно, говорю, где: на «Бойком месте» у Вукол Ермолаича.

Бессудный. Да спасибо, спасибо, что не забываешь.

Раззоренный. Да что спасибо. Мы тоже ласку помним... Ты бы меня хоть двугривенным осеребрил (с. 325).

Большее количество топонимов (и только собственно топонимов, в основном представляющих ближнее пространство) имеется в первом действии комедии, во втором действии их меньше (и они представляют также в основном ближнее пространство, а половина из них – микротопонимы), в третьем действии есть лишь один собственно топоним (но он звучит трижды, представляет дальнее пространство) и один микротопоним. Топонимы присутствуют в основном в речи героев. Количество их употреблений различно. Так, наиболее частотны наименования Покровское (4 раза) и Сибирь (3 раза), единично звучат названия Новая деревня, Курчавино, Афон. Топонимы Афон и Гибралтар имеются только в пьесе «На бойком месте», что отмечено в «Частотном словаре языка А.Н. Островского»⁴. Собственно топонимы произносятся в основном Раззоренный (Покровское – 2 раза, Новая деревня – 1 раз, «Бойкое место» – 1 раз), Бессудный (Покровское – 2 раза, Афон – 1 раз) и Миловидов (Гибралтар – 2 раза, Сибирь – 2 раза).

Раззоренного интересуют исключительно наименования важных для него как ямщика объектов, расположенных по пути его следования: «Я в Покровском на сдачу взял до Новой деревни», «Известно, говорю, где: на “Бойком месте” у Вукол Вуколыча» (с. 325).

О Покровском продолжает говорить Бессудный с женой Евгенией: «Да, нужно очень! Ты сними маску-то! Перед кем ты тут свою покорность показываешь! Уж ты при людях лисой-то прикидывайся, а я тебя и без того знаю. Говорят тебе, Непутевый с приказчиком в Покровском сто рублей пропили; а что бабам роздали, так и числа нет» (с. 326).

И далее опять в разговоре Раззоренного и Бессудного, который выясняет, можно ли будет кого-то ограбить:

Бессудный. А сзади у вас есть проезжающие?

Раззоренный. Еще тройка.

Бессудный. Когда из Покровского?

Раззоренный. Те на ночь (с. 343).

К разряду топонимов можно отнести и название *туречина* как наименование очень далекой земли («чужого» пространства):

Бессудный. Крепок тарантас-то?

Раззоренный. Казанский, новый, точно слитой.

Бессудный. А чинить не надо?

Раззоренный. Какая чинка! До туречины не чиня доедешь (с. 341).

Не случайным является упоминание Бессудным об Афоне: «Да кто ж видел? Кто докажет? Сгорела, да и все тут. Он потом на Афон молиться ушел. А по-моему, так и судить-то не за что: моя жена, я в ней и властен» (с. 352) – Миловидову о приятеле, который «зажарил» жену в овине за ее измену. Он, Бессудный, суда не боится и о возможности раскаяния в содеянном (и уж тем более в том, что сам творит) не думает. Оценивая свою жизнь и жизнь близких ему людей, он противопоставляет свой постоянный двор монастырю: «Жену-то я взял, кажись, не ошибся; а сестра-то мне не ко двору пришла. Ей бы в монастыре жить, а не на постоялом дворе» (с. 327). О монастыре

говорит и сама Аннушка, стыдящаяся происходящего на постоялом дворе и не желающая вести такую жизнь («У тебя стыда нет, а у меня есть»; «Так уж убил бы ты меня скорее, коли тебе кровь-то человеческую все равно что воду лить» (с. 326, 327) – попрекающему ее брату), переживающая из-за любви к Миловидову, когда просит брата отпустить ее: «Я в монастырь уйду, а то по богомолям пойду. Жизни я своей не рада» (с. 331).

В речи Миловидова, помещика средней руки, знающего себе цену, возвышающегося над остальными, звучат топонимы только «дальнего» пространства, связанные с его отношением к Аннушке и к происходящему на постоялом дворе: «Ведь уж ты знаешь, какой я ходок. Нечего сказать? А тут осечка: встречаю такую девушку, что и подойти нельзя. Держит себя строго. Фу ты пропасть! думаю. Вот диковина! В таком доме, а держит себя так, что и приступу нет. Я и с той стороны, и с другой, и подарки, и то, и се; Гибралтар, просто Гибралтар! Так я как завлекся, влюбился, как мальчишка. Жениться хотел! Вот ты и знай!» (с. 334) – Пыжикову, в определенной степени через сравнение характеризую Аннушку, показывает, насколько далека она от той жизни, вести которую заставляет ее брат. «Неужели ж тебя помиловать! Ведь за то, что ты сделала, в Сибирь ссылают, на каторгу» (с. 369) – Евгении, которая созналась ему в том, что оговорила Аннушку. «Всех вас пора сослать туда, а гнездо ваше проклятое разорить, чтобы и праху не осталось. Всех вас в Сибирь сослать» (с. 370) – не знающим стыда и совести обитателям постоялого двора. Гибралтар – это что-то далекое, значительное, непонятное, Сибирь – устрашающее, являющееся верхом наказания.

В речи ведущего непутевую жизнь купеческого сына Непутевого, важничающего и куражащегося над окружающими («Кто здесь смеет важничать, кроме меня? Я деньги плачу»; «Али бунт сделать? Они еще пыли-то от меня не видели»; «Мне бы разбить что-нибудь. Ух!

кажется, я...» – с. 328, 329 и т. п.) звучит лишь одно наименование, отражающее особенности его характера, – Курчавино (возможно, преобразованное название находившейся в окрестностях Щелыкова деревни Кудряево): «Тещь мой обычай. Аль ты моего ндраву не знаешь! Я в Курчавине, бывало, запрягу девок в сани летом, да и езжу по деревне. Ты знай обхождение купеческое!» (с. 345) – Аннушке.

Евгения произносит название Сибирь (1 раз – Миловидову, угрожающему ей Сибирью): «Легче мне в Сибирь идти» (369). Сибирь ей не так страшна, как гнев мужа.

Аннушка, живущая своим особым миром, далеким от того, что творится на постоялом дворе, да и с «дальним» пространством не связанным, не произносит ни одного топонима.

Микротопонимы звучат в речи Евгении (казенный лес) и Бессудного (большая дорога, город^б): «Да, чай, в казенном лесу дровец порубить» (с. 358) – Евгения на вопрос Миловидова о том, куда ее муж ночью уехал. «Был у меня приятель, мужик богатый, нраву крутого. Только стал он за женой замечать, что дело неладно. Вот он раз из дому и собрался будто в город, а сам задворками и воротился, заглянул в окно, а жена-то с парнем» (с. 352) – Бессудный Миловидову. Ср. в костромской микротопонимии: *Казенный лес* – название леса. Прошла большая гроза и выдрала эти деревья все с корнем. А потом эти деревья пилили, покупали дрова, сажени. Так и прозвали – *Казенный лес* (д. Глазово Буйского района); *Казна, Казенный лес* – это лес за деревней Тимошино. Когда-то он принадлежал казне – государству, казенный лес (с. Тимошино Макарьевского района); *В Город вчерась ездила* (д. Калинки Судиславского района), *До Города-то отсюда не так далече будет* (с. Подольское Красносельского района), *Покос нынче в Одноушеве взяли. Это в одиннадцати километрах от города* (д. Горбачево Солигаличского района) и мн. др.

Такие слова, как сарай, кузница, кусты, постоянный двор, способны также выполнять роль микропонимов на территории постоянного двора и в окружающем его ближнем пространстве, однако в пределах созданного писателем повествования это не нашло отражения.

Таким образом, топонимическое пространство пьесы составляют топонимы (собственно топонимы и микропонимы) следующих типов: ойконимы (наименования поселений *Покровское, Новая деревня. Курчавино*), хоронимы (наименования территорий *Сибирь, туречина*), гидроним (наименование водного объекта *Гибралтар*), экклезионим (наименование места поклонения религии *Афон*), дримоним (наименование лесного участка *казённый лес*), дромоним (наименование пути сообщения *большая дорога*). Присутствуют они как в авторских ремарках, так и, в основном, в речи героев, становясь необходимыми не только для локальной характеристики. Каждый топоним в отдельности и топонимическое пространство в целом, являясь частью общего пространства, включены в действие пьесы, играя в ней свою особую роль.

Примечания

¹ См. подробнее, например: *Бочков В.Н.* Заповедная сторона (вокруг Щелькова). Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1988. С. 47–52, 66–75. *Бочков В.Н., Григоров А.А.* Вокруг Щелькова. Путеводитель по историко-мемориальным местам. Ярославль, 1972. С. 38. А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 231, 329 (статьи составлены Г. И. Орловой).

² *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. С. 324. Далее цитаты из пьесы А.Н. Островского «На бойком месте» даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

³ См.: *Бочков В.Н.* Заповедная сторона (вокруг Щелькова). С. 52–58. Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. С. 440–441.

⁴ А.Н. Островский. Энциклопеди. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 534, 549.

⁵ О данном микротопониме, называющем ближайший город или основную, центральную часть города, мы неоднократно писали. См., например: *Цветкова Е.В.* Микротопонимы в пьесах А.Н. Островского // *Щелыковские чтения 2011.* А.Н. Островский и его эпоха: сборник научных статей / науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2012. С. 160–168.

**Н.С. ГАНЦОВСКАЯ
В.В. НЕПРЯХИНА**

**Мир крестьянских
усадебных
наименований
в восприятии
А.Н. Островского:
век XIX и век XXI**

Известен интерес А.Н. Островского к крестьянскому быту, крестьянской работе и крестьянскому фольклору и как следствие – живой народной речи, отражающей все стороны жизни деревенского жителя. И хотя в числе героев его пьес немного представителей крестьян, но большинство его городских персонажей, мещан, купцов и их челяди, – родом из деревни, да и мелкопоместное дворянство и чиновничество своей речью мало чем отличалось от речи представителей непривилегированных слоев общества. Дневники писателя и в особенности его Словарь (другое название – Материалы для словаря русского народного языка) свидетельствуют об искреннем и многолетнем увлечении А.Н. Островского народной крестьянской речью¹. В упомянутых Материалах, задуманных как дополнение к словарю В. Даля, собраны те слова, которые были интересны не только для него самого, но и для широкого круга читателей как обозначение того незнакомого доселе им круга понятий, которые были в них заключены и которые расширили

бы их лингвистический и культурный горизонт. И этот небольшой Словарь (немногим более тысячи слов) не случайно по структуре и композиции построен как далаевский словарь-тезаурус, словарь полного типа. Есть в нем слова общепотребительные, схожие со словами литературного языка, есть профессиональная лексика и арго без каких-либо локальных характеристик, но преобладают диалектизмы с разными по широте географическими пометами. Среди последних выделяются слова с пометами *костр.* и *кинеш.*, которые, несомненно, были записаны в Щелькове. Эти слова – и ряд других слов без помет или с другими пометами – позволяют точнее представить особенности речи той части Костромского Поволжья (бывший Кинешемский уезд, теперь Островский район Костромской области), где находилась усадьба А.Н. Островского. Немалая часть этих слов, которые для А.Н. Островского были удивительны во многих отношениях, действительно, можно и сейчас признать раритетами в плане представленности их в словарях разного типа, в том числе областных, многие же из них не зафиксированы как костромские.

Поисковая полевая работа студентов Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова на территории Островского района (в деревнях Щельково, Лодыгино, Лобаново, Субботино, селах Адищево, Хомутово, Игодово) позволила в начале XXI века обнаружить большинство слов с указанными пометами из Словаря А.Н. Островского в речи современных носителей говоров. Кроме того, удалось географически атрибутировать как костромские многие слова Словаря А.Н. Островского без помет или с иными (некостромскими) географическими пометами.

Надо сказать, что оказался удачным эксперимент по поиску диалектных слов тематики Словаря А.Н. Островского и в пределах всех 24 районов современной Костромской области: они были включены под двумя

инициальными звездочками перед заголовочным словом словарной статьи в вышедший в 2006 году словарь «Живое костромское слово. Краткий Костромской областной словарь» (КрКОС)². Приведем по алфавиту примеры подобной лексики из КрКОС и образцы некоторых словарных статей: **Али'**, союз разделит. Повсеместно. Или; **атама'н**, м. 1. Большой поплавок. Остров. **Антроп.**, **Галич.**; 1. **Балага'н**, м. 1. Сарай. Остров.; **Баламу'ть**, ж. **Костр.**, **Краснос.**, **Нерехт.**, **Остров.**; **Балахо'н**, м. Повсеместно; **Ба'лмочь** и **ба'лмошь**, ж. **Остров.**; 1. **Ба'рка**, ж. **Макар.**, **Костр.**, **Красн.** 2. **Ба'рка**, ж. **Кологр.**, **Поназ.**, **Шарьин.** 3. **Ба'рка**, ж. **Буйск.**, **Остров.**, **Сусан.**; 1. **Барс**, м. **Остров.**; **Бары'га**, м. и ж. 1. Торговец-спекулянт. **Чухлом.**, **Сусан.**, **Костром.**; **Бесе'дка**, ж. **Буйск.**, **Остров.**; **Бесе'довать**. **Остров.**, **Буйск.**; **Бичева'**, ж. **Костр.**, **Мантур.**, **Галич.**, **Чухл.**, **Остров.**; **Буру'н**, м. **Костр.**, **Мантур.**, **Шарьин.** **Бурунду'к**, м. **Макар.**, **Павин.**; **Бус**, м. 1. Мелкая мучнистая пыль на мельнице. *Это не мука, а бус, пыль, мы им питались в голод-от.* **Вохом.** 2. Отходы от зерна, мякина. *Нам этта привезли три мешка бусу, теперь надолго курицам хватит.* **Окт.** 3. Мелкий бисер для отделки одежды. *Бусом раньше вышивали.* **Костр.** *У меня кофта была вся бусом расшита.* **Нерехт.** *Бус-от красивый какой.* **Сусан.**; **Ва'льный**. **Ва'льная** погода. Ветреная погода. **Шквал.** *А вот на днях-то какаявальная была погода.* **Остров.**; **Ва'нда**, ж. 1. Приспособление для ловли рыбы, верша. *Вандой ловили рыбу. Ее из крыльев плели в виде конуса. Туда рыба заплывет, а обратно ей не выбраться.* **Костр.** + **Краснос.**, **Галич.**, **Остров.** 2. Особого рода тележка, в которой дают корм лошадям, коровам. *Ванда рассохлась, чинить надо.* **Буйск.** *Наложу сена в ванду и кати коровам.* **Галич.**; **Ва'ндыш**, м. Сушеная особым образом мелкая рыба. *Давай-ка суп с вандышем сварим.* **Буйск.** *Слазай на чердак, принеси вандышей к пиву.* **Галич.** *У меня вандыш на суп есть.* **Костр.** *Ой, как мы*

вандыши любили есть! Судисл. Вандыш-то в основном из ершей мелких сушили. Чухлом. Я сам вындыши-то сушу. Давайте-ка я вас вандышем угощу. Солиг.

Представленные в КРКОС слова из словника Материалов для народного словаря А.Н. Островского разнообразны по тематике, представляя бытовую и профессиональную лексику, лексику по теме природа, человек, сельское хозяйство, пища и др. Это актуальная лексика и лексика пассивного запаса, архаизмы и историзмы, этнографизмы, лексика исконная, заимствованная и субстратная, стилистически нейтральная и экспрессивы, знаменательные и служебные части речи. И что характерно, она распространена на территории всей современной Костромской области, в том числе и в восточных ее районах.

Предметом наиболее пристального внимания в данном очерке является диалектный языковой материал вокруг Щелькова и ближайших к нему деревень Субботино, Лодыгино и Лобаново. Его на протяжении нескольких лет собирала студентка Виктория Непряхина у своей бабушки Непряхиной (Ягодкиной) Александры Николаевны, 1931 г.р., и ее родственниц Ягодкиной Ольги Васильевны, 1927 г.р., и Постниковой Зои Александровны, 1923 г.р. Для сравнения в данной работе привлекался материал и из других мест Островского района, обнаруженный студентами КГУ Юлией Ульяновой (с. Адищево в 8 км от Щелькова) и Викторией Тихомировой (с. Хомутово, через которое ежегодно проезжал писатель с семьей по дороге из Москвы и обратно).

Надо сказать, что лексика Материалов для словаря народного языка А.Н. Островского и сам словарь как лексикографическое произведение систематически и разносторонне подвергается анализу И.П. Вербой (Плюсниной), в том числе есть ее работы и на страницах Щельковских сборников, по нему написана и защищена в 2006 году ею кандидатская диссертация, есть

исследования и других авторов, однако работа над этим выдающимся лексикографически сочинением, с благодарностью принятым в Санкт-Петербурге академиком Я.К. Гротом в число источников академических словарей, далеко еще не окончена³.

Отметим ряд слов из Словаря А.Н. Островского, которые все еще употребительны в современных говорах. Сначала даем слово в интерпретации писателя, затем следует наш комментарий с расширяющейся географической перспективой: говоры Островского района, говоры всей Костромской области и все русские говоры. Для этого используем Краткий костромской областной словарь (КрКОС) и продолжающееся издание – сводный академический Словарь русских народных говоров (СРНГ)⁴.

Бесе́дка. Первым значением этого слова, имеющим помету Костром., А.Н. Островский считает «лавка, скамейка у ворот или в саду. – *Сядь на беседку*» (Мат.: 307). Это же значение, которое не сохранилось в литературном языке, отмечают корреспонденты В. Непряхиной: «лавка, скамейка около дома или забора. *Он целый день на беседке сидит, будто и делать нечего*». В пределах Костромской области в этом же значении слово отмечено в Буйском районе: «*У наших ворот беседка вкопана, есть где посидеть*» (КрКОС: 32). В СРНГ данное значение слова поставлено седьмым и начинается с указания на Даля и затем следуют пометы Буйск., Новг., Смол., Урал., Свердл., Tobол., Барнаул., Орл. (СРНГ 2: 264).

Глуха́рь. У А.Н. Островского это «бубенчик» (КрКОС: 310), а в щельковском говоре – «большой колокольчик». Слово также отмечено в Кадыйском, Парфеньевском, Нейском районах (КрКОС: 81). В СРНГ слова нет.

Гри́вы. У А.Н. Островского в заголовке словарной статьи стоит словосочетание **Гривы лесные**. Толкуется оно так: «Высокие леса, растущие полосами» и имеет помету. Сев. Волга, в пределах же Костромской области оно

встречается во всех районах (КрКОС: 91). Высокочастотное слово в СРНГ, за исключением южнорусских говоров.

Гу'стера. У А.Н.Островского это 'рыба карповой породы из рода лещей' (КрКоОС: 312). В Щелькове рыба называется *густёра* и *густёрка*: — *Чего поймал? — Густёрка токо*». Есть эти слова и в других говорах Костромской области.: «*Я седни такую густёру поймал — загляденье просто!*» Галич.: «*И густёру ловили, и щуки были*» (Костр.); «*Густёрой-то мы лещей зовём*» Макар.; «*Много густёрок в сетку набилось*» Сусан.; «*Вчера на Сендегу ходил, густёрок да сорожек наловил*» Остров. (КрКОС: 96-97). В СРНГ в том же значении, что и у А.Н. Островского, отмечено слово *густёрка* в псковских и тверских говорах (СРНГ 7: 246).

Слово **ЖОР** в Словаре А.Н. Островского в значении 'сильный клев рыбы' до сих пор живо в Щелькове: *Скоро на рыбалку пойду, жор начинается*. Встречается оно и в других местах Островского района: *Жор начинается, переходи на мое место, обом хватит* (КрКОС: 116). В СРНГ слово не зафиксировано.

Заво'зня. Отмеченное во втором значении в Словаре А.Н. Островского как «навес на столбах для телег, саний и пр.» и имеющее пометы Костр., Кинеш. слово до сих пор есть в говорах Щелькова, Адищева, Хомутова Островского района. В говорах Костромской области по данным КрКОС оно имеется в Буйском, Галичском, Сусанинском и Судиславском районах (КрКОС: 118). СРНГ отмечает функционирование этого слова с тем же значением в большом количестве говоров севера и средней части европейской территории России, на Урале, в Сибири (СРНГ 9: 331).

Представляет загадку атрибуция слова **За'ешник** среди миконимов разного рода и место его в современной классификации несъедобных грибов (или съедобных?): ядовит ли гриб и в таком случае близок к поганкам или

мухоморам, или всё же нет, но его не принято есть, и чем он заинтересовал А.Н. Островского? У писателя: «*За'ешник*, м. Гриб, близкий к валую; сверху похожий на маслёнка, но с рубчатой бухтормой; несъедомый». Оно есть в современных щельковских, адищевских, хомутовских говорах Островского района, есть и слово *подза'ешник*. В современных костромских говорах слово *заешник* (заяшник) имеет два значения. В одном значении это несъедобный гриб, – говоры Островского (*Куды ты заешников набрал, оне несъедобные*) и Кадыйского района (*По грибы-то ходив, так одних заешников набрав*). В другом – съедобный, моховик. Это говоры Островского (*Я в лес ходила, полкорзины заешников снимала*) и Кологривского районов (*Да хорошей этот гриб, заешник-от, снизу желтенький, сверху, как бархатный, сушат его тоже*) (КрКОС: 121). Видимо, тут имеются в виду два похожих внешне вида грибов, съедобных и несъедобных, может быть, и условно съедобных.

Земля'нка – повсеместное название ягоды земляники в севернорусских говорах, широко употребительное и в костромских говорах, в том числе Островского района (КрКОС: 129).

Зобе'нька. Слово зафиксировано в щельковском, адищевском и хомутовском говорах Островского района и в Антроповском, Буйском, Галичском, Нейском, Красносельском, Костромском, Нерехтском, Судиславском, Сусанинском, Солигаличском и Чухломском районах. Обозначает оно плетёную корзинку, употребляемую главным образом под съестные продукты: сбора ягод, переноски картофеля, даже сена, но может быть предназначено и для белья, которое носят полоскать на реку (КрКОС: 132). В картографическом атласе Г.Г. Мельниченко словам *зобня*, *зобенька* посвящена специальная карта, где на большой территории бывшего Владимиро-Суздальского княжества указано их распространение.

Так, наиболее плотно они расположены по Волге к западу от Углича и к северу от Кимр до озера Великова, к юго-западу от Твери до Старицы, к северу от Рыбинского водохранилища и в районе Белозерья, к югу от Костромы до г. Иванова, в районе Галичского озера, точно к северу и северо-востоку от Устюга Великого (Мельниченко 1974: 51)⁵.

«**Колесни'ца**, ж. Глубокая колея. Костром., кинеш.» в Словаре А.Н. Островского. То же значение обнаружено и в современных говорах Островского района (Щельково, Адищево, Хомутово – *Ой, чуть в колесницу не провалилась*), в говорах Буйского (*Колесницы-то машины наездили – и не перейдёшь*) и Мантуровского районов (*Колесницу-то мне и не перешагнуть*) (КрКОС: 155).

Далее перечислим по алфавиту до слова **нога'** те слова из Словаря А.Н. Островского, которые в том же значении продолжают жить в окрестностях Щелькова: **колоколе'ц**, **колу'н**, **корм**, **кря'клы** (**коряки**), **кошени'на**, **крова'тка**, **крупча'тка**, **кры'льца**, **куле'йка**, **култы'шка**, **ла'вы**, **ладо'нь**, **ле'ший**, **лузга'**, **луту'шки**, \diamond **лы'сить** **дро-ва**, **ля'мошник**, **ме'луз** и **ме'лузник**, **мнук**, **моль**, **моты'ль**, **мышья'к**, **мяки'ница**, **новь**, **нога'**. Более пристально рассмотрим слово **нога'**, которое является раритетным в русских говорах и очень скудно отражено словарями. Чаще всего ему соответствует слово с более общим значением 'посад'. У А.Н. Островского этот сельскохозяйственный термин толкуется так: «Одна сторона посада, высланного на току, ладони. Костром. См. Посад» (с. 332). В статье **Посад** с пометой **Костром.** того же словаря значение слова становится более определенным: «Постилка высушенных снопов для молотбы от овина до конца ладони (тока); снопы кладутся в два ряда, друг против друга, колосьями внутрь и образуют две стороны, которые называются *ногами*. Костром.» (с.346). Слово **нога'**, естественно, попало в КрКОС с пометой **Остров.** (КрКОС:

217). В сводном СРНГ, где слово имеет 35 значений, в 9 пункте только значение за двойным слэшем обозначает то, что отметил А.Н. Островский в своем Словаре. Выше из Словаря Бурнашева без определения места дается неконкретное указание на то, что такое **нога** : «снопы, разложенные в ряд для молотбы на току». Единственное, кроме свидетельства А.Н. Островского, конкретное указание на наличие данного термина в русских говорах – это «Братск. Иркутск., 1955– 1956 (СРНГ 21: 263). Однако повсеместно в русских говорах, судя по богатым данным словарной статьи на слово **поса’д** в СРНГ, слово **нога’** как гипоним гиперонима **поса’д** не называется (СРНГ 30: 131–132). Интересно, что столь редкое слово сельскохозяйственной тематики в столь распространённой на Руси области народной сельскохозяйственной деятельности обнаружено в западнокостромских поволжских говорах, впервые подмечено А.Н. Островским и до сих пор живо в народной памяти.

«Материалы для словаря народного языка» А.Н. Островского, действительно, дополняют данные «Словаря живого великорусского языка» В. Даля, признанной сокровищницы лексики русского языка, они актуальны и сейчас как ориентиры поисков территориальной, социальной и народно-разговорной лексики, а также оригинальной в каком-либо отношении общенародной и топонимической лексики.

Здесь нами проанализирована небольшая часть народно-разговорной лексики из Словаря А.Н. Островского, которая обнаруживается и сейчас в живой народной речи, правда, чаще всего в ее пассивном запасе, но и она даёт представление о направлении интересов А.Н. Островского, о его внимании и к материальной, и к неразрывно связанной с ней духовной жизни русского крестьянина. Работа подобного плана может быть продолжена в области полевых наблюдений и дальнейших теоретических

обобщений и должна завершиться созданием словаря по следам Материалов А.Н. Островского с приложением хрестоматии текстов говоров Островского района.

**Сокращения названий районов Костромской губернии
(области)**

Антроп. – Антроповский, **Буйск.** – Буйский, **Вохом** – Вохомский, **Галич.** – Галичский, **Кинеш.** – Кинешемский, **Кологр.**– Кологривский, **Костр.** – Костромской, **Краснос.** – Красносельский, **Макар.** – Макарьевский, **Мантур.** – Мантуровский, **Нерехт.** – Нерехтский, **Окт.** – Октябрьский, **Остров.** – Островский; **Поназ.**– Поназыревский, **Солиг.** – Солигаличский, **Сусан.** – Сусанинский, **Чухлом.** – Чухломский, **Шарьин.** – Шарьинский.

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Словарь [Материалы для словаря русского народного языка] // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. М., 1952. С. 305–365.

² *Живое костромское слово. Краткий костромской областной словарь / сост. Н.С. Ганцовская, Г.И. Маширова. Кострома, 2006.*

³ *Верба И.П.* Материалы для словаря русского народного языка // А. Н. Островский. Энциклопедия. Кострома : Костромаиздат ; Шуя : Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 252–253. *Ганцовская Н.С., Верба И.П.* Словарь русского народного языка А.Н. Островского в отечественной академической лексикографии конца XIX века // От буквы к словарю: сборник научных статей к 200-летию со дня рождения академика Я.К. Грота / РАН Институт лингвистических исследований. СПб.: Наука, 2013. С. 122–125.

⁴ *СРНГ – Словарь русских народных говоров / ред. Ф.П. Сороколетов. СПб., 1965.*

⁵ *Мельниченко Г.Г.* Лингвистические карты. Приложение к книге «Некоторые лексические группы в современных говорах на территории Владимиро-Суздальского княжества XII – нач. XIII в. (Территориальное распространение, семантика и словообразование)» Ярославль, 1974. Карта 47.



А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР



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

Александр Островский

К конференции в Щелыково (сентябрь 2015) мною подготовлены для публикации «Записки Любови Павловны Никулиной-Косицкой» по XXI тому ежемесячного издания «Русская Старина» за 1878 год¹, а также комментарии, объясняющие то, что было абсолютно понятно читателям той эпохи и нередко (на удивление!) не понимается сегодня².

«Записки...» предваряются не только редакторской врезкой, но и письмом самой Косицкой, в котором она, с понятным вполне волнением, пишет, что хоть и боится отдать на суд публики правды (именно так, во множественном числе – правды) своей жизни, но все же делает это. Пусть достойные и не стоящие быть таковыми, пусть судят! Вот именно, судят да рядят, но «правда везде и всегда хороша».

Моя же задача заключалась в переложении ее «Записок» на современную русскую орфографию. И начала я было править, но потом оставила – так меня затянула эта дивная, внешне как бы неправильная фразеология, с длиннотами, путаным синтаксисом (многочисленные точки с запятыми, тире, многоточия, двоеточия – в одной-то фразе). Стала я исправлять лишь явные ошибки, опечатки, удалять только яти, твердые знаки в конце слов, добавлять по смыслу пропущенные слова, заключая их в квадратные скобки и использовать букву ё, дабы избежать неточностей при произнесении того или иного слова. Не все, может быть, хорошо удалось, ведь

весь набор я делала вручную. Но главное, зазвенела, побежала, закружилась, зажурчала русская речь, что вода по камешкам. Персонажи пьес А.Н. Островского речами и интонациями отчетливо всплывали в памяти, называть их не буду, потому что вы сами тут же вспомните. А если не вспомните по пьесам, так по жизни.

Вот несколько отрывков.

«Новый барин был человек добрый, прекрасный, любимый и уважаемый всеми. Нам отвели комнату вроде сарая, большую. В ней стоял каток для белья, и много кур сидело на жёрдочках. У матушки родился ещё сын. Новая госпожа моя была, нельзя сказать, чтобы очень добрая женщина. Она была высокого роста, с широкими плечами, с гордой осанкой и ястребиным лицом. На голове носила две букли, волосы у неё были чёрные с проседью, а коса высоко зачёсанная клалась набок, и очень большая гребёнка тоже её удерживала. Когда она, бывало, оденется и выйдет в девичью, то земля дрожит, и всё падает ниц».

«Приехали в Балахну на лодке по Волге, Я спала всю ночь так крепко, что и не слышала, как мы проехали весь путь, высадились на берегу, покрытом кустарником; он мне очень понравился, мне стало весело, и я запела «Что на свете преежестоко»; эту песню тогда все пели. Матушка ударила меня по затылку и сказала: “Дура! Лучше бы сотворила молитву!” Я перекрестилась, а отец сказал: “Вот тебе и песня, ишь, распелась певица!” Мы пошли прямо в богатый дом, стоявший на берегу залива, с террасами и балконами, такой весёленький. Волга из его окон была видна вся, как на ладони, и кустарник покрывал весь песчаный берег. Балахна не представляла ничего хорошего, стоя на плоском берегу Волги».

«Бывши ещё ребёнком, я любила мечтать, и сколько раз оставалась без обеда и без чая, замечтавшись на берегу Волги. Меня так и прозвали бродягой мечтательной. Бывало, на окне засну, любясь на луну, да и просплю всю ночь, проснусь – только шее больно. Жизнь эта была для меня раем! Как мне было хорошо тогда, Господи! Но действительно эта жизнь пробудила во мне преждевременную развитость, мечтательность и восприимчивость».

«Тут я стала быстро осмысливаться. Игру в куклы я не любила, и свободный, не связанный ничем ребёнок, я любила расхаживать по горам да по долинам, любя до страсти слушать, как журчит Волга по камешкам. Но вместе со всем этим я стала себя любить и никогда в обиду не давалась, если, бывало, меня кто обидит, то я переплачу тут, а потом не попадайся мне мой обидчик – я соберусь духом и отомщу! Такие бывали трёпки, как теперь вспомнишь, совестно делается!»

«Мне пошёл девятый год, в это время мой отец стал проситься на волю. Ему предложили выкупиться. Он согласился заплатить за себя и за трёх братьев три тысячи рублей, и был выпущен на горькую волю со всей семьёй, а сестра осталась в доме Н. Ф. М.

Не на радость нам была эта воля. Нужда, бедность и горе стали нашим уделом. Старший брат в кабалу должен был идти, отец тоже, мать, ещё один брат десяти лет да я должны были жить на квартире. Отец употреблял все силы, чтобы как-нибудь кормить нас, а мать боролась с тяжёлой нуждой, обшивала, обмывала нас всех, и на девятом году я стала сотрудницей её в трудах и заботах. Стала помогать ей во всём, стала шить, стирать бельё в корыте на полу и ходить на Волгу полоскать его».

«Дом, в котором мы жили, был по самой середине горы, на которой помещается весь Нижний, и при доме был сад во всю высоту той горы. Из этого сада были видны Ока и Волга вёрст на сорок кругом, и летом мне бывало так легко и привольно! Встану ранёшенько и уйду в сад, возьму, разумеется, работу».

«У нас сад был русский, вроде леса: насажали всякой всячины, росло это, как Бог велел. Были яблони, малина разных сортов, крыжовник, смородина тоже разная тут и ещё какие-то деревья, и дуб в этом числе подле забора. Под ним была природная скамья и стол зелёный двумя гвоздями приколоченный к столбу посредине, вот тут-то я и помещусь, бывало, работаю и песенки попеваю, а ручейки со всех сторон так и журчат-журчат по мелким камушкам. И пелось, и слушалось, и работалось в одно и то же время. А что я чувствовала в то время, не помню, кажется, ничего не чувствовала, а просто было мне хорошо и привольно! Наказанье, бывало, идти домой обедать. Мать почти всегда бранится, она недолюбливала меня; а иногда станет ей меня жалко, ласкать начнёт, скажет: “Труженица ты моя! Ребёнок!”»

«И тут началась моя жизнь с сознанием и надеждами. Мечты, мечты мои дорогие, как сладко и как грустно вспоминать о вас, как дороги вы моему сердцу! Я пишу о том, что было так давно, но так живо воскресает передо мною каждый день моей прожитой жизни, и теперь я также снова переживаю и смеюсь и плачу, как тогда! Мне минуло одиннадцать лет. Я работала все работы, ничто не вываливалось из моих рук, кроме шитья золотом и шляпок – этого не могла понять, но по тюлю вышивала великолепно! Эта-то работа мне очень понравилась, и я имела большие и хорошие заказы, одевала себя сама и мамёнке помогала».

«Природа смолкла, стихла, только дыхание человека да журчанье ручейка прерывали эту чудную тишину. Подруги мои ушли, я осталась в саду, и без них мне стало лучше. Я вся углубилась в природу и ничего не видела и не слыхала, кроме солнца Божьего, да птички чирикали, прощаясь с ним, да журчали ручейки и падали в пруд в соседнем саду. Как хороши эти дни и вечера в Нижнем! Солнце опускает свои золотые лучи в Волгу-матушку, а она, родная моя, бежит, от захождения солнца вся делается золотая. Мне тогда думалось, что Волга с Окой – сёстры, бежали, бежали обе да столкнулись в Нижнем, обнялись да и пошли своим вечным путём вместе».

«Вдруг рай небесный откроется передо мной, и я наслаждаюсь райской жизнью, и целая ночь пройдёт, и вставать не хочется...»

«А иногда безотчётная бешеная радость овладевала мной, я пела, прыгала, плясала, как будто горе никогда не касалось до меня...»

«Пришёл вечер, я была уже одета; подали лошадей, меня била лихорадка от ожидания. Подъехали к театру, вошли в ложу; народу так много и светло так; меня бросило в жар. Успокоилась я немного, мы сели. Заиграл оркестр, я испугалась и ахнула. Оркестр кончил, занавес взвился... Тут я вся превратилась в слух и зрение, смеялась и плакала, всё и всех забыла!»

«Занавес опять поднялся, а к концу пьесы у меня сделалась <...> лихорадка. Я сама не знала и не понимала, что со мной сделалось, и теперь даже не могу объяснить этого чувства <...> Какие думы, какие желания, какие надежды теснились в голове моей! <...> Но я уже не жила более этой жизнью, а уже вся перешла на сцену <...> Театр моя жизнь!»

«Я не смела сказать... ничего больше, что так волновало мне душу мою, а в тайне и глубоко в сердце моём я видела себя на этой сцене».

Рассказала матери. «Матушка слушала меня со вниманием и заключила так, что в театр ездить грех, и что она не желала бы, чтоб я туда ездила. Но это уже было поздно, я и не задумалась над приказанием матери. Душа моя рвалась, летела в театр».

Мать сказала: «Умри, я с радостью схороню тебя, но об этом и думать не моги».

«Я так и порешила, что хоть ты, театр, и грех, но я буду твоя».

«Жить не буду без театра».

«Она [Прасковья Аксёновна. – Е.Т.] оживила мою душу, она отняла меня у матери, она утешилась мною как собственным ребёнком...»

«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! Я спросила себя, кто же запретит мне делать их, когда я буду в театре».

«Какая это картина бывает чудная! Туман на парусах отликает радугой, идёт всё выше и выше, очистится весь воздух и осветится весь караван [судов]... Сделается и грустно и радостно, и такая тишина кругом тебя, точно сам Господь сошёл на землю, чтоб водворить эту тишину, и поставить каждое дело своей рукой великой на свою святую землю».

«Церквей много, у келий у всех садики фруктовые и покрытые сетками, а большой сад идёт по всей горе, идёт до самой речки. Собор большой, прекрасный. Как

понравилось тогда там, в этой пустыни! Такое благочестие, такая святость...»

«Ведь не шутка тоже: я актриса, я буду играть роли и меня, быть может, будут любить... и восторг необъяснимый разливался по всему моему существу.»

«Распустила птичка крылышки, да и полетела на новое гнёздышко – в ветхое здание нижегородских театров, и Господь тебе по пути.»

«Заплакать надо было по пьесе, а я и в самом деле заплакала! Публике это понравилось, меня вызвали и аплодировали мне очень долго, а за кулисами смех такой пошёл, что я никому не дала сказать слова. У меня закружилась голова от радости, что меня вызвали, и что мечта моя осуществилась.»

«Ю.Н. Линская мне очень понравилась, и она полюбила меня. Я была её пажом, где она – тут и я уж непременно! Пробралась и в номера, где она стояла, и очень часто наслаждалась её беседой. С каким наслаждением и недоверием слушала я её рассказы о Питере, как они служат, и как часто видят Царя; сказала, сколько она получает жалованья, так я и обмерла, и, признаться сказать, не поверила ей; счастьем моему просто конца не было. Мы с ней и до сей минуты любим друг друга самой тёплой любовью.»

«В Ярославле, началась моя полная жизнь. На пятнадцатом году у девиц не без разных приключений, а я была такой ещё ребёнок, что многого не понимала, самого простого и обыкновенного в жизни. В Ярославле меня полюбили окончательно все, и артисты, и публика. Тут я нашла Ленских – мужа и жену, людей талантливых и добрых. Ленская меня полюбила так, как сестру родную, и я ей ответила тем же. ... В Ярославле не замедлили моим дебютом...»

«С этого дебюта я стала любимицей публики в Ярославле. Тут-то я убедилась, что моё непослушание воле родительской было правым делом, и тут-то я стала кормить себя и матушку своим трудовым куском и даже покоить её по мере возможности. Трудные и чёрные работы пошли в чужие руки, и мне стало весело и радостно глядеть на мою жизнь. Матушка, слыша мне громкие похвалы, сама даже была в театре один раз ...»

«Пела в Ярославле на сцене русскую песню; громкие рукоплескания, публика требовала ещё и ещё. Я устала и хотела отдохнуть <...> Мой же новый начальник [любитель выпить. – Е.Т.], будучи под хмельком... стремительно вывел меня на авансцену, сказав при всей публике: “Девушка Косицкая, пей!”»

«Да, полюбила меня ярославская публика, и тут начались ухаживания, преследования, но я ещё всё-таки была ребёнок, не понимала ничего, только смеялась. Ухаживания делались серьёзными, и стало мне не на шутку досадно. Занималась я делом своим на сцене серьёзно, и никакому другому чувству не было места во мне. Дело шло очень хорошо, но тут как на грех влюбись в меня один купец богатый, красивый собой, но женатый».

«Ярмарка закончилась. Один раз купчик пришёл ко мне во время спектакля ... да и говорит: “Не стерпеть мне этого, не достанься ты, моя ласточка, ни мне, ни злодею моему!”»

«Купец предлагал мне большие деньги за любовь мою, чем мне до того опротивел, что я видеть его не могла и решила сказать ему, что я честная девушка и себя продавать не намерена ни за какие сокровища! Он отвечал – что за честь у актрисы! Меня так поразили эти слова, что я горько заплакала, и решила, как только представится возможность, я уеду из провинции в Москву».

«На пути заехали мы к Троице-Сергию поклониться угоднику Божию, и что странно, я ничего решительно не помню, как я была у Троицы и как молилась, мысль о Москве отбила у меня всю память и все желания. Таки-ми радужными красками мне представлялась Москва, воображала в ней найти и счастье и радости... Ну, одним словом, всё одни блаженства, а о настоящей-то жизни, которая ожидала меня, у меня и мысли не было. Вот и Москва.»

«Снится сон, лезу, лезу по высокой лестнице, сердце так бьётся ... собираю последние силы, делаю два шага... Гляжу вниз и такой там свет, так стало мне тепло, и какой-то седенький старичок дал мне воды напиться и говорит, ступай вон туда, и указал мне на широкую дорогу – дорога славная, чистая, да терновнику много на ней. Но я пошла по этой дороге и иду поныне. А утром поехала к Верстовскому.

«Здесь, уже с 1844 года начинается третий период моей жизни ...»

Конечно, узнаются Катерина и Негина, Смельская и Отрадина, Шмага и Карандышев, богомольцы и богомолки, заходившие то к Белотеловой, то к Купавиной, хитрецы и правдолюбцы – многое, очень многое почерпнул А.Н. Островский из жизненных ситуаций, из речевого потока и самой Любови Косицкой, и у тех, кто шел с ней по жизни или просто проходил недалеко. Все это наш великий драматург использовал для создания своих персонажей, описания той, так далеко теперь отошедшей и все же не ушедшей от нас русской жизни.

От редактора. Фрагмент из Примечаний к «Запискам», где были помещены пояснения А.Н. Матвеева, зятя Л.П. Никулиной-Косицкой: «Записки моей тещи были написаны на отдельных листках и весьма неразборчиво. Переписка их произведена под наблюдением моей жены, дочери Л.П. Никулиной-Косицкой. Последняя часть Записок была написана

также на лоскутках и далеко не кончена – она погибла: ее употребили на завертку различных вещей после смерти Любо-ви Павловны, по распоряжению матери ее мужа; произошло это в суматохе и без ведома жены, вероятно, по незнанию, что это Записки. – Цель печатания Записок – исполнить желание моей покойной жены Веры Ивановны, дочери Л.П. Никулиной-Косицкой. <...> Л.П. скончалась в Москве 5-го сентября 1868 года и погребена на Ваганьковском кладбище, а в 1870 году, в ноябре месяце, я имел несчастье похоронить там же ее дочь Веру, мою жену»³.

Примечания

¹ Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров (1829–1868) // Русская Старина: ежемесячное историческое издание. Год девятый. 1878. Том XXI. Январь. С. 65–80. Февраль. С. 281–304. Апрель. С. 609–624.

² Подготовленные Е.И. Трофимовой «Записки» Л.П. Никулиной-Косицкой приняты на хранение Музеем-заповедником «Щельково». К сожалению, поместить всю работу в сборнике не представляется возможным. Поэтому печатается текст доклада, прочитанного Е.И. Трофимовой на конференции в сентябре 2015 г. в Щелькове.

³ Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров (1829–1868) // Русская Старина: ежемесячное историческое издание. Год девятый. 1878. Том XXI. Апрель. С. 624.

**С.Н. КАЙДАШ-
ЛАКШИНА**

**«Бесприданница»
и «Записки»
Л.П. Никулиной-Косицкой
о личной драме
А.Н. Островского**

А. Н. Островский написал о своей пьесе «Бесприданница»: «Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений»¹. Однако, в чем состоит новизна этого произведения, по-настоящему еще не сформулировано, хотя немало написано об особенностях этой пьесы. Лариса стала героиней Серебряного века и вот уже 150 лет изображается только жертвой – талантливой, непонятой, социально обездоленной. Но это далеко не так. В.Я. Лакшин писал: «Островский посмеялся над теми модными драматическими безделками, которые весь конфликт строили на защите свободного чувства от угнетения “обстоятельствами”»². Не поможет тут и эмансипация.

В «Бесприданнице» и последовавших за нею пьесах драматург предлагает изображение изощренной психологии отношений между женщиной и женщиной, которые не зависят напрямую от быта, социальных условий, жизненных обстоятельств, а определяются страстями, влечениями, непонятными предпочтениями, когда женщина любит заведомо ничтожного героя, и ничто не может ее от этого отвратить.

Страсти владеют героями пьес Шекспира, и это сильнее обстоятельств, соображений выгоды, социальной зависимости. Не зря Островский всю жизнь переводил его. На рукописи своего перевода «Антония и Клеопатры» Шекспира он поставил дату «1 июня». На следующий день он скончался. Между тем, в мировой истории тема «Клеопатра – Антоний – Октавиан» представляет роковой треугольник: двое мужчин бьются за сердце

женщины, всеми признанной как обольстительная царица Египта, как воплощение неодолимой женской силы, а еще – предательства, измены и коварства. Эта пьеса была созвучна последним произведениям драматурга, которые открылись «Бесприданницей».

Любовный треугольник встречается во всех поздних пьесах Островского.

В античности киники говорили: вижу человека и лошадь, но не вижу человечности и лошадности. Островскому удалось передать Женственность Женщины – молодой, притягательной, образованной (современные романы читает, которые ей возит Вожеватов), музыкальной (поет романсы, играет на гитаре и «музыкальных инструментах», по его же словам), является центром притяжения для молодых состоятельных мужчин города Брахимова на Волге.

Вскоре философ Владимир Соловьев определит свою Вечную Женственность (возможно, не без участия образа Ларисы Огудаловой). В.Ф. Комиссаржевская сыграла Ларису как «вечно женскую душу» с ее одаренностью и эстетизмом, противостоящим будням, обыденщине, и тем самым возвышающимся над ними, над жизнью в целом.

Островский не пощадил Ларису, изобразив ее одновременно слепой «вещью» собственной страсти к недостойному избраннику, что станет причиной ее смерти. Волжский город Брахимов в «Бесприданнице» очень напоминает город Калинов в «Грозе»: та же Волга, тот же высокий берег, беседка и кофейня. Ю.В. Лебедев замечает по этому поводу: «Параллель с “Грозой” умышленно вводится в “Бесприданнице”, чтобы в сознании читателя и зрителя восстановить связь времен»³. Однако время «Грозы» прошло безвозвратно, но роднит обе пьесы женский удивительный характер: порывистый, страстный, чуждый здравому смыслу, покорный своим желаниям и безудержно идущий к гибели. И Катерина в «Грозе»,

и Лариса в «Бесприданнице» погибают от своеволия и душевной слепоты: обе полюбили недостойных мужчин, обе не совладали с жизнью. Романтизация смерти стала одной из главных черт Серебряного века, и пьеса Островского органически вписалась в него.

Первая половина XIX века прошла под страстными призывами к искренности в проявлении чувств, в обличении лицемерия, в призывах к безудержному выявлению своего «я». Этим были полны романы Жорж Санд и всех ее русских последователей (Герцен и др.) Однако уже в рецензии на пьесу Островского «Не так живи, как хочется» Тертый Филиппов, участник молодой редакции «Москвитянина», отмечал, что в сочинениях Жорж Санд упраздняется самоё понятие о законности, «ограничивающей произвол наших личных ощущений», утверждаются «ненасытная страстность ... природы», «наслаждение»⁴. Вслед за Львом Толстым в его «Анне Карениной» (заключена публикация в 1877 году) Островский показал всю силу и пагубность страсти, когда женщина отдается ей безраздельно, и не хочет – не может себя обуздать. Вокруг Ларисы в «Бесприданнице» вибрации современных героинь – Анны Карениной, «Дамы с камелиями» Дюма-сына (благородной куртизанки, умирающей и всех прощающей, как Лариса), тургеневских романов (например, Елены в «Накануне»), где девушки пренебрегают мнением окружающих, рвутся из душного семейного быта. То, как молодая женщина становится содержанкой богатого, заставляет вспомнить Настасью Филипповну из «Идиота» Достоевского, также неудержимо страстную.

В пьесе Лариса бросает своего жениха накануне свадьбы и отправляется на пикник с бросившим ее прежде возлюбленным, и это является, в сущности, пародией на готовность любящей русской женщины следовать за своим любимым всюду. Это мы видели в «Грозе», когда Катерина уговаривает уезжающего в Сибирь Бориса

взять ее с собой. Эпизод входит в «Записки» Л.П. Никулиной-Косицкой, но драматург слышал его от самой актрисы. «Записки» вышли только спустя десять лет после ее смерти. Любовь Павловна Косицкая сыграла главную роль в пьесе Островского «Не в свои сани не садись» на премьере 14 января 1853 года на сцене Малого театра, способствовав ее невероятному успеху. С этого спектакля началась сценическая слава драматурга. Творческое содружество сблизило их. Островский испытывал к Косицкой глубокое и сильное чувство, на которое она не ответила, хотя отношения длились несколько лет. Возможно, что он из-за них не венчался с Агафьей Ивановной Ивановой, с которой состоял в гражданском браке 20 лет (1847–1867), имел от нее четверых детей.

Известно, что характер Л.П. Косицкой послужил прототипом образа Катерины в «Грозе». В 1859 году пьеса была написана за два с половиной месяца (19 июля – 9 октября). Премьеры пьесы прошли с огромным успехом в Малом театре в Москве и в Александринском театре Петербурга. Но это был и год надрыва отношений драматурга и актрисы. Косицкая увлеклась бывшим военным, из купцов, Соколовым, который забрасывал ее дорогими подарками (а потом полностью ее обобрал). В письме к Островскому в 1860 году Косицкая написала, как получила «богатый подарок от московской публики, очень ценный и очень вкусный, бриллианты и очень крупные яхонты с любовью публики украсили мою грудь, руку и уши». Не от Соколова ли? В это время с Островским они на «ты», и она пишет ему: «Здравствуй мой хороший друг! Какое ты мне письмо написал, это рецепт для моих упадающих сил... Как ты воротишься, мой милый поэт, так я много буду говорить с тобой и о многом... Мы с тобой целую трагедию напишем нашими письмами». Вскоре она написала Островскому: «Я горжусь любовью Вашей, но

должна ее потерять, потому что не могу платить Вам тем же». Судя по письмам Косицкой, у них были глубокие и длительные отношения. Беспощадная ее искренность не оставляла надежд. Однако его чувство оставалось неизменным.

Спустя три года, в 1862 году, Косицкая похоронила внезапно скончавшегося 32-летнего мужа⁵. Островский едет за ней на ярмарку в Нижний Новгород, где она была на гастролях, пытается вернуть отношения. Но все было тщетно. В 1864 году Косицкая попросила у Островского пьесу для своего бенефиса: «Рискую, что и этот четвертый раз не откажете просьбе моей... Слово мое будет ничтожно для благодарности, я буду благодарить вас душой моей, исполненной к вам самой чистой, самой теплой дружбы. 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»⁶. Соколов разорился, охладел к актрисе, стал вымогать у нее деньги. Она уже мало играла, заболела и скончалась 5 сентября 1868 года, спустя год после Агафьи Ивановны. Подобная драма случилась и с А.И. Герценом, который описал ее в своих мемуарах «Былое и думы» – «Кружение сердца» (об измене горячо любимой жены). Островский все спрятал в своих пьесах. Там осталось его «прошлое» с Косицкой.

Нет сомнения, что в «Бесприданнице» он изобразил причину разрыва с актрисой, и в образе Ларисы показал нам характер Л.П. Косицкой таким, каким он виделся ему, после ее смерти, уже лишенным религиозности, современным мучительным, что и послужило причиной их разрыва и скорой ее смерти. В Ларисе драматург явил нам характер молодой женщины, страстно влюбленной в недостойного ее человека, и всю гибельность искренней безоглядной страсти, захватившей женскую душу, неизбежность смерти на этом пути.

О том, что Л.П. Косицкая вдохновила драматурга на создание «Грозы», писали его биографы. Так, Б.В. Варнеке в 1923 году отмечал: «Л.П. Косицкая помогла успеху пьесы на сцене. Позволительно думать, что не меньше она помогла драматургу и в самую полосу его работы над пьесой, когда ее характер послужил основным образцом для его создания Катерины»⁷. По его мнению, это доказывают ее воспоминания: «изобличают во многом сходство Катерины с душой артистки. Поэтический мистицизм – ее основная черта»⁸.

Современники пишут о триумфальном успехе юной Косицкой после окончания ею Московской театральной школы в сентябре 1847 года и выступлениях на сцене Малого театра, в труппу которого она была зачислена. С 1847–1848 годов она была знакома и с Островским, бывала у него в доме, была знакома с Агафьей Ивановной. Тут ее впервые увидел будущий издатель воспоминаний Косицкой историк М.И. Семевский.

«Ее сравнивали по внутренней силе дарования с Рашелью, по вдохновенной игре с Мочаловым, по успеху на сцене с появлением Ф.Э. Рашели в Париже или Тальони в Петербурге», – суммирует высказывания театральных рецензентов А.И. Ревякин в своей статье о Косицкой как прототипе Катерины в «Грозе»⁹. Поклонниками ее таланта были и великий П.С. Мочалов, и Ап. Григорьев, который потом напишет о Косицкой: «Она сделала лицо дивно-поэтическое в русском смысле». Приятель Островского, Н.В. Берг, вспоминал, как после замужества Косицкой вся редакция «Москвитянина» стала бывать в ее гостеприимном доме, где Островский читал свои пьесы. Берг называл актрису «гениальной»: «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»¹⁰.

Замужество Косицкой было неудачным. Актер Мало-го театра Иван Михайлович Никулин был начинающим переводчиком, актером с красивой внешностью. Он был крестником, воспитанником и, по общему убеждению, незаконным сыном князя Грузинского. Благодаря связям и богатству своего покровителя Никулин имел свой театр в Туле. Мемуарист и антрепренер П.М. Медведев живописует гулянки и пиры в его доме: «В квартире разливанное море, хор цыган, пляс. Вдруг моментально гасят огни, гости задним ходом торопятся уйти, домашние расходятся по своим комнатам. Это значит дали знать, что подъезжает Л.П. Никулина-Косицкая»¹¹. Ревякин пишет, что «замужество Л.П. Косицкой было роковой ошибкой, искалечившей всю ее последующую жизнь»¹². Но как тогда назвать ее страсть к Соколову?

Впервые сюжет «Бесприданницы» Островский задумал давно: «На Волге старуха с 3 дочерьми... Младшая тихая, задумчивая, бесприданница. Два человека влюблены. Один деревенский житель, домосед... Читает «Апостола». Ходит на охоту. Другой нахватался вершущек, но пустой. Живет в Питере, летом в деревне, фразер. Девушка в него влюбилась, драма» (V, 499). Здесь уже ядро сюжета – женский выбор худшего. Сохранилась и авторская помета на черновике 1874 года, но работа не шла. В 1876 году драматург пишет Ф.А. Бурдину о том, что «беспрерывно работал» над пьесой, задуманной «больше года тому назад», и хочет «отделать самым тщательным образом, потому что это будет сороковое мое оригинальное произведение» (V, 500). Прошло еще два года, прежде чем пьеса была закончена. Видимо, это было связано с событием. В 1878 году в журнале

«Русская старина» М.И. Семевского появились воспоминания Л.П. Никулиной-Косицкой. Они были напечатаны в трех номерах – январском, февральском и апрельском – под названием «Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров, 1829–1868». В предисловии редактор сообщил читателям, что после смерти актрисы дочь ее Вера (1852–1870) и муж ее А.Н. Матвеев привели их в порядок, а после смерти Веры, умершей родами, Матвеев принес записки в редакцию.

К сожалению, они обрываются на рассказе о поступлении 15-летней Косицкой в Московскую театральную школу после службы ее (!) в Нижегородском театре, в Ярославле, где она пела и в опере Верстовского «Аскольдова могила». Когда в Москве Верстовский услышал ее пение арий из своей оперы, он был потрясен, и она была зачислена в школу. Продолжение «Записок», «и довольно значительное, было написано и переписано, но вырвано из общей тетради, на что указывают следы обрыва и о чем свидетельствует зять покойной артистки, А.Н. Матвеев», – написал Семевский. Таким образом, воспоминания актрисы о своей театральной жизни и творчестве, об отношениях и дружбе с Островским, о ролях в его пьесах были уничтожены. Можно представить себе, как был потрясен драматург. Видимо, эта публикация явилась катализатором в работе Островского над пьесой «Бесприданница». 26 сентября он уже сообщает Бурдину, что заканчивает пьесу, 4 октября – авторская помета на рукописи «Бесприданницы». 10 ноября состоялась премьера пьесы в Москве, в Малом театре, 22 ноября – в Александринском театре в Петербурге.

Семевский поместил письмо Косицкой к нему, которое ярко рисует актрису: «Вы не один раз просили меня рассказать вам повесть моей жизни. Я немало противилась исполнению желания вашего, боясь отдать на

суд публики правды моей жизни, не потому что правды горьки и не хороши, нет, – правда везде и всегда хороша, как бы и где бы ни проявлялась она, – но мы все-таки боимся правды. Уступая вашему желанию, делать нечего, надо сказать ее. Я отдаю всю жизнь на суд лиц достойных и лиц не стоящих быть судьями; но пусть их судят! Вот вам моя биография и повесть моей жизни ... назовите ее как хотите!»¹³. Можно только сожалеть, что мы из этой повести узнали лишь часть ее.

В «Записках» Косицкой есть эпизод, который почти целиком вошел в пьесу «Бесприданница». Косицкая – девочка четырнадцати лет, но играет в Ярославле в театре водевили с большим успехом, театр едет на ярмарку в Рыбинск, и там в нее влюбился богатый купец, «говоривший, что для него нет ничего невозможного, “что хочу, то и делаю”. Начал он меня преследовать, просто бывало проходу не дает». Вскоре он даже просил ее руки, но получил отказ. Косицкая сказала, что у нее уже есть жених. «Он поклялся, что если увидит меня когда-нибудь вместе с С-вым, то он убьет меня или его. Все смеялись над этим, но смех кончился очень нехорошо. С-в перестал меня провожать, а купчик нанял квартиру в кофейной против самого театра. Ярмарка кончилась; один раз купчик приходит ко мне во время спектакля за кулисы; я играла “Двумужницу”; подошел он ко мне да и говорит: – “Нет, не стерпеть мне этого, не достанься ты, моя ласточка, ни мне, ни злодею моему, прощайте!” И ушел. Я кончила мою роль, переделась, пошла домой одна, покрылась платочком, чтоб он не узнал меня. Ночь была светлая, теплая, чудная. Иду по набережной и гляжу в воду; так мне было хорошо, играла я с успехом и душой моей благодарила Бога за его милосердие. Народу на набережной всегда много, я и не боялась и шла покойно; только я поровнялась с кофейной, – она от набережной была отделена широкой улицей, – вдруг

раздался выстрел и что-то так близко свистнуло от моего лба, что меня назад отшибло, и булькнуло в воду. Ноги у меня подкосились, я упала, но успела закричать. Народу сбежалось много, тут и полиция нашлась; мне сделалось дурно. Добрые люди меня подняли и проводили домой... Этого купца взяли под арест, но он откупился, должно быть, и скоро уехал из Рыбинска»¹⁴.

В четвертом действии «Бесприданницы»: «Светлая летняя ночь». Все разворачивается около кофейной. Карандышев и Лариса. «К а р а н д ы ш е в. Так не доставайся ж ты никому! (*Стреляет в нее из пистолета.*)» (V, 81). Может возникнуть вопрос: как, создавая образ Ларисы, Островский думал о Косицкой, если она не актриса?

Заметную роль в пьесе и в жизни Ларисы играло ее пение, выдвигая ее в мир искусства. Кнуров говорит ей: «Велико наслаждение видеть вас, а еще больше наслаждения слушать вас» (V, 60). Цыган Илья настраивает Ларисе, по ее просьбе, гитару под романс «Не искушай меня без нужды» и говорит, словно пророчество или цыганское гадание, про тенора в их хоре, которого «согнуло» «по его глупости», «такая есть глупость в нас», а он не понимал и не «наблюдал эту осторожность» (V, 35). То же случится и с Ларисой. Паратов посылает Илью за гитарой, чтобы попросить Ларису спеть, после обеда у Карандышева. Вожеватов говорит Кнурову, что бывать в доме Огудаловых – «большое удовольствие» (V, 13). Он с Ларисой музицирует (говорит про новую песенку «Веревьюшки веревью» и обещает ей ее выучить (V, 59). После того как Лариса, несмотря на запрещение жениха петь, исполняет романс «Не искушай», Паратов признается: «Мне кажется, я с ума сойду» – и целует Ларисе руку (V, 60). Вожеватов ему вторит: «Послушать да и умереть – вот оно что!» Паратов: «Как я проклинал себя, когда вы пели!... Зачем я бежал от вас! На что променял

вас... Видеть вас, слушать вас... Слушать ваш очаровательный голос, забывать весь мир и мечтать только об одном блаженстве... О блаженстве быть рабом вашим, быть у ваших ног» (V, 62).

Известно, что в Ярославле Косицкая пела в операх «Волшебный стрелок» Вебера и в «Аскольдовой могиле» Верстовского¹⁵. Современники единодушно восхваляли ее «чудесный голос, слышный во всех концах театрального зала», «редкую мелодичность ее голоса», «нежный, прелестнейший», «чистый, приятный, проникающий насквозь каждого», «чарующий», «задушевный», «волшебный дар», подобного голоса «никто не слышал». Ап. Григорьев писал, что голос ее «такой звучный, такой впечатлительный, что кто слышал этот голос один раз, тот не скоро ее забудет»¹⁶. Вот этот голос Косицкой Островский и постарался передать Ларисе как главный ее талант, завораживающий всех. Поющая героиня возвышается в «Бесприданнице» будто на сцене перед толпой слушателей. Не обошлось тут и без актера: это «провинциальный актер, Счастливец Аркадий, по прозвищу Робинзон» – «он все амплу прошел и в суфлерах был; а теперь в оперетках играет. Ничего, так себе, смешит» (V, 26).

Косицкая не только великолепно пела, но и сама сочиняла музыку. Некоторые ее романсы были опубликованы: песнь Дездемоны, которую она играла, романс «Грешница» (слова и музыка ее). И.А. Едошина верно отметила особую природу пьесы как «игровую»: «В “поздней” драматургии именно игра организует действие... обеспечивает формирование тайных пружин в развитии действия... Карандышев появляется как персонаж не им задуманной пьесы»¹⁷. Поэтому исследователь считает «Бесприданницу» «эпиграфом» к собственно театральным пьесам – «Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые». Но они-то, несомненно, овеяны образом Косицкой.

В «Записках» ее рассказано, как девочка-актриса стала писать стихи: «Летом шли спектакли редко, и вот настало время, когда душа моя стала просить чего-то еще, какой-то неги, какого-то чувства необыкновенного.... Сердце мое молчало, и я обратила мою душу на поэзию»¹⁸. Не из этого ли редкого слова «нега» родилась фамилия героини пьесы «Таланты и поклонники» – Негина, идеальная героиня театра, в которую влюблен даже суфлер?

Из биографии Косицкой известно, как ее первые шаги в Малом театре приветствовал суфлер Н.А. Ермолов, отец будущей великой актрисы. Он написал водевиль, где были строки, посвященные Косицкой: «Ее Мочалов сам заметил / И на театр благословил»¹⁹. В пьесе любовь Мартына Прокофьяча Нарокова к Негиной выписана подробно. В театре, который ему когда-то принадлежал, он занимает должность помощника режиссера и бутафора, но мать Негиной считает, что он шуфлёром служит» (V, 213). Он ее разуверяет.

Талантливая актриса, обаятельная молодая девушка, женихом которой себя считает студент Петя Мелузов (не его ли образ вдохновил Чехова на Петю Трофимова в «Вишневом саде»? такого же «учителя жизни?»), Негина решается бросить жениха и театр, где ее преследовали интригами, и уезжает с матерью в имение к богатому помещику Великатову, который обещает ей быть хозяйкой в его доме и театре, «совершенно зависящем» от него (V, 264). Этот сюжет напоминает историю замужества Л.П. Косицкой с Никулиным, который владел театром в провинции и был богатым человеком. Зять Косицкой – А.Н. Матвеев – писал: «Выйдя замуж, Косицкая пользовалась хорошими материальными средствами, так как муж ее, будучи крестником и воспитанником князя Грузинского, получал от него хорошие средства; потому жили они открыто. Кружок, собиравшийся у них, по

преимуществу составляли артисты как московских театров, так и провинциальных. В это же время Л.П. ездила в Одессу, Нижний и другие города, где была встречана с восторгом и награждаема подарками²⁰.

В последних монологах на вокзале, после неожиданного для него отъезда Негиной, Петя Мелузов с горечью говорит о себе как о «горемыке, труженике», который «вторгся, так сказать, в чужое владение, в область беспечального пребывания, беззаботного времяпровождения, в сферу веселых, красивых женщин, в сферу шампанского, букетов, дорогих подарков» (V, 279). В 1851 году таким «горемыкой, тружеником» был сам Островский, который уволился из Коммерческого суда, просил денег у М.П. Погодина («Наступает время холодное, ни шубы, ничего теплого у меня нет... Пришлите мне денег, ради Бога» – II, 41). В образе Пети Мелузова отражены и некоторые автобиографичные черты жизни драматурга.

В пьесе «Без вины виноватые» (1884) героиня Любовь Ивановна Отрадина носит имя матери Островского и Косицкой – Любовь. Потом ее актерским псевдонимом станет Елена Ивановна Кручинина. Отрадина – Кручинина, отрада – кручина. Тут видны чувства автора. Как и Негина, Кручинина представляет собой идеальную женщину, настоящего человека искусства, она не может жить без театра, оставаясь чуждой низменным страстям интриг, борьбы за первенство и богатство.

Косицкая подробно рассказала в своих воспоминаниях, как мать не пускала ее в театр (мать была настоящая Кабаниха из «Грозы»), считая его местом разврата. Косицкая пошла в монастырь, 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! Я спросила себя, кто же запретит мне делать их, когда

я буду в театре». Мать нашла ее в монастыре, уже решив, что она утопилась. «Воротясь к матушке, я сказала ей, что напрасно она боится театра, что и монастырь не спасет, коли захочешь сделать дурное дело». Собралась вся семья, и юная Косицкая сказала всем: «Все равно, мне не жить без театра, я не пожалею себя – Волга велика и для меня найдется в ней место... Мне не жить с вами, не ваша я теперь»²¹. Да ведь это почти слова Ларисы Паратову, когда он отказывается после поездки ее со всей компанией за Волгу назвать ее своей женой: «Вот сад, вот Волга. Здесь на каждом сучке удавиться можно, на Волге – выбирай любое место» (V, 74). Лариса – Карандышеву: «Я вашей быть не могу... Чьей ни быть, но не вашей!» (V, 81).

Кручинина в театре старается всем делать добро. Однако насколько сюжет пьесы связан с жизнью актрисы Косицкой? Оказывается, была у нее и связь с аристократом и обман с его стороны: «В конце 40-х годов (1847–1848) Л.П. Косицкая стала жертвой гнусного обмана со стороны аристократа Салова, настойчиво за ней ухаживавшего. Л.П. увлеклась Саловым, но не соглашалась вступить с ним во внебрачную связь. Тогда Салов устроил маскарад венчания и затем вскоре скрылся. Л.П. бросилась искать его, но оказалось, что он уже женат»²². Известен литератор и драматург И.А. Салов (1834–1902), дворянин, помещик, но тот ли это – не ясно.

В «Бесприданнице» Вожеватов, рассказывая Кнурову о Ларисе, о ее страсти к Паратову, сообщает, как Паратов ездил к ним в дом два месяца, «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» (V, 15). За это Вожеватов называет Ларису «простоватой». Кнуров удивлен: «Как простовата? То есть глупа?» Вожеватов

поясняет: «Не глупа, а хитрости нет... Вдруг ни с того ни с сего и скажет... правду» – «что не надо» (V, 14–15). Этот эпизод напоминает историю с Саловым.

Вожеватов, видя увлечение Кнурова, старается уверить того, что он не испытывает никаких чувств к Ларисе, но это далеко не так: «Да в чем моя близость? Лишний стаканчик шампанского потихоньку от матери иногда налью, песенку выучу, романы вожу, которых девушкам читать не дают... Да мне что! Я ведь насильственно не навязываю. Что ж мне об ее нравственности заботиться: я ей – не опекун» (V, 14). Эти слова Вожеватова доказывают, что и Лариса к нему дружески равнодушна. Однако в отличие от всех именно Вожеватов понимает силу чувства Ларисы к Паратову. Если бы после бегства Паратова из Бряхимова Лариса для себя решила, что уже никогда не поверит этому человеку, то и Вожеватов по-другому мог бы смотреть на развитие их отношений. Именно он мог бы быть для нее «выгодным» женихом. Не зря Карандышев ревнует к тому, что Лариса называет Вожеватова Васей и часто беседует с ним втайне от всех: «А что такое этот купчик Вожеватов, этот ваш Вася?» (V, 23). Вася привозит Ларисе дорогой подарок на день рождения. Огудалова говорит про это: «Да ведь шут он, у него не разберешь, нарочно он или вправду» (V, 30). (Следует отметить, что словом «купчик» Косицкая называет в своих записках стрелявшего в нее влюбившегося купца). Однако страсть к Паратову затмевает для Ларисы весь здравый смысл. Виновницей случившейся трагедии следует считать и мать ее Огудалову. Женщина хитрая, но недалекая, она выдала замуж двух старших сестер Ларисы на погибель: одну за «кавказского князька», который зарезал ее по дороге, а вторую – тоже за «иностранца», а он оказался «шулером» (V, 13).

Паратов ненадолго вернулся в Бряхимов, так как продал Вожеватову свой пароход «Ласточка». Ни от

кого он не скрывает, что собирается жениться «на золотых приисках». Не сделал из этого тайны и перед Харитой Игнатьевной Огудаловой. Та говорит ему: «Понимаю: выгодно жениться хотите. А во сколько цените вы свою волюшку?» Паратов зовет ее «тетенькой», как и Великатов – мать Негиной в «Талантах и поклонниках». Паратов отвечает Огудаловой, что «оценил свою волюшку» «в полмиллиона-с». Она спрашивает: «Есть невеста или нет? Коли есть, кто она?» Тот отвечает на второй вопрос: «Хоть зарежьте, не скажу» (V, 41). Но очевидно, что невеста есть. И Харита Игнатьевна это поняла. Когда Лариса после обеда у ее жениха Карандышева, где все гости его унижали и смеялись над ним, а он только величался, решается ехать со всей компанией на пикник, она говорит матери: «Прощай, мама!.. Или тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге... Видно, от своей судьбы не уйдешь!» (V, 64). Огудалова могла легко остановить дочь словами о том, что Паратов собирается жениться и у него есть невеста. Но она этого не делает: «Догонять мне ее или нет? Нет, зачем... Что бы там ни было, кругом нее люди... А здесь, хоть и бросить, так потеря не велика!» (V, 65). Так произвела свой «хитрый расчет» Огудалова. Не захотела отрезвить дочь, надеялась выиграть.

Между тем, какие люди окружают Ларису? Она отдала себя во власть Паратову, а он о себе говорил: «Что такое “жаль”, этого я не знаю. У меня... ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно... Я женюсь на девушке очень богатой, беру в приданое золотые прииски» (V, 26). С этим и зовет Ларису ехать с ними за Волгу, честно предупреждает, однако, что завтра уезжает. Но ее ничто не останавливает. По возвращении Лариса ребячески пристаёт к Паратову с вопросом: «Что я – жена ваша или нет?.. Вы меня увезли от жениха, маменька видела, как мы уехали – она не будет

беспокоиться, как бы поздно мы ни возвратились... Она покойна, она уверена в вас, она только будет ждать нас, ждать... чтобы благословить. Я должна или приехать с вами, или совсем не являться домой» (V, 74). Тут Паратов признается, что он обручен. Для Ларисы это страшное открытие, между тем все окружающие знали все с самого начала, включая ее мать. Да, «простовата» Лариса.

В первое свое свидание с Ларисой Паратов после того, как Лариса – перед своей свадьбой с Карандышевым – признается ему в своей любви, тот отвечает: «А теперь я во всю жизнь сохраню самое приятное воспоминание о вас, и мы расстанемся, как лучшие друзья» (V, 43). Ни о каком чувстве речь не идет. Хотя перед этой встречей сказал Кнурову и Вожеватову: «Ведь я было чуть не женился на Ларисе, – вот бы людей-то насмешил! Да, разыграл было дурака» (V, 28). Лариса так и не оправилась от этого потрясения: «Я ослепла, я все чувства потеряла, да и рада. Давно уж точно во сне все вижу, что кругом меня происходит. Нет, уехать надо, вырваться отсюда» (V, 34). Эта «слепота» Ларисы проявляется во всех ее поступках. Она собралась замуж за Карандышева, хочет уехать с ним в его деревню: «Я хочу гулять по лесам, собирать ягоды и грибы... Наберу с собой в деревню романсов и буду играть да петь от скуки» (V, 34–35). С одной стороны, желание, как у современной эмансипированной девушки скорее покинуть маменьку и отчий дом, с другой стороны, никакой «программы», желания учиться или работать, как ей подобало бы. Лариса не любит своего жениха, ею руководит лишь желание вырваться на свободу, но она ей не нужна, она не знает, что с ней будет делать. Свой женский выбор она трижды совершает ошибочно: Паратов – Карандышев – и опять Паратов. Прожженный циник с холодным нутром и самолюбивый, завистливый Карандышев. Опыт жизни для нее не существует – она не способна извлекать из него уроков.

На ревнивые расспросы жениха, «ну чем я хуже Паратова», отвечает «по правде»: «С кем вы равняетесь! Возможно ли такое ослепление! Сергей Сергеич... это идеал мужчины... это мнение изменить во мне нельзя, оно умрет со мной» (V, 22). Карандышев пробует ей напомнить, как он поступил с ней. Но на Ларису и это не действует: «Если я боюсь и не смею осуждать его, то не позволю и вам» (V, 21). Страстность натуры, жажда и страсть любви – и бесконечные жизненные ошибки, полное неумение разбираться в людях. Паратов и не хотел бы уговаривать Ларису ехать с ними за Волгу, поскольку берет тогда ответственность на себя. Но Паратов уступает просьбе Кнурова, чтобы Лариса поехала с ними, и отвечает ему: «На свете нет ничего невозможного, говорят философы» (5, 57). Он тешит свое самолюбие, показывая степень своего влияния на Ларису. Он предлагает ей после восхищения ее пением: «Мы едем всей компанией кататься на Волге на катерах – поедемте!» (V, 62). Лариса отвечает «Куда вам угодно... Когда вам угодно». Паратов не ожидал ее согласия: «Как, вы решаетесь ехать за Волгу?» И награждает ее пошлыми похвалами: «Выше и благородней этого я ничего вообразить не могу. Очаровательное создание! Повелительница моя!» И Лариса в ответ: «Вы – мой повелитель» (V, 62–63). Но содержание этих слов у них разное. Она бросает свою жизнь под ноги хищнику.

Лариса не способна, в отличие от Параши из «Горячего сердца», отнестись критически к тому, кого любит, понять его поступки, оценить его характер. Так возникает в пьесе и пронизывает ее всю тема ума и глупости, будто это пьеса не столько о горе от ума, сколько о горе от глупости. Кстати, в комедии Грибоедова «Горе от ума» главная героиня Софья оказалась неспособной отличить умного Чацкого от мелкого, угодливого Молчалина, в которого влюбилась, и не видела его интрижек

с ее горничной. Об уме и глупости говорят в «Бесприданнице» и обсуждают их все персонажи. Кнуров спрашивает Вожеватова, не глупа ли Лариса. После обеда у жениха Лариса в отчаянии говорит матери: «Вот мы ни в чем не виноваты, а стыдно, стыдно... Да ведь он не глуп, как же он не видит этого!» (V, 50). Обед обсуждают и приглашенные. Кнуров говорит о Карандышеве: «Он человек глупый, господа». Паратов: «Мы не спорим. Надо отдать ему справедливость: он действительно глуп» (V, 52). Робинзон по просьбе Паратова подпоил Карандышева на обеде, и все уехали вместе с Ларисой за Волгу на пикник, а чтобы не брать Робинзона с собой, Вожеватов обещал его взять с собой потом в Париж. Под Парижем он имел в виду трактир на площади, но доверчивый Робинзон поверил и называет Вожеватова «богатым дураком» (V, 71). Тот ему отвечает: «А ты полагал, в настоящий? Хоть бы ты немного подумал. А еще умным человеком считаешь себя!» (V, 72).

Кнуров подходит к Ларисе и предлагает ей ехать с ним на выставку в Париж, перед этим взяв с Вожеватова слово, что он не станет ему соперником.

Робинзона обманули – и Ларису обманули, а главное, она обманулась сама. Кнуров говорит: «Должно быть, обещания были определенные и серьезные; а то как бы она поверила человеку, который уж раз обманул ее !... Миллионную невесту на Ларису Дмитриевну не променяет» (V, 71). Но трагедия Ларисы в том, что она не слышала никаких твердых обещаний, она слушала только свое сердце. Она упрекает Паратова: «Явились вы и говорите “Брось все, я твой”. Разве это не право? Я думала, что ваше слово искренне, что я его выстрадала» (V, 75). Где же тут «обещания определенные и серьезные»? Лариса поверила словам Паратова – «блаженство быть рабом вашим, быть у ваших ног» как твердым обещаниям. Паратов обошелся с ней жестоко, но и она также жестоко

обошлась с явившимся на бульвар Карандышевым. Она говорит ему, что он ей «противен», что она «связала свою судьбу с таким ничтожеством» и посылает его за Кнуровым, а он «слишком мелок, слишком ничтожен» для нее. После этого и раздается выстрел Карандышева.

Монолог Карандышева в своем доме после обеда, когда он понял, что его все обманули, – это ответ Островского Достоевскому и на «Записки из Мертвого дома», и на «Преступление и наказание»: «Я смешной человек... Я знаю сам, что я смешной человек. Да разве людей казнят за то, что они смешны?.. Приходите ко мне обедать, пейте мое вино и ругайтесь, смейтесь надо мной... Но разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его!... И самого кроткого человека можно довести до бешенства. Не все преступники – злодеи, и смирный человек решится на преступление, когда ему другого выхода нет» (V, 66). «Сон смешного человека» и «Кроткая» – это произведения Достоевского. Кнуров предложил Ларисе стать его содержанкой, и она объявляет об этом своему жениху, доведя его этим до полного иступления. Искренне? Да. Но чрезвычайно глупо.

У Ларисы природная чистота души, она не думает о грехе, как Катерина в «Грозе». Подобно Татьяне Лариной из «Евгения Онегина», она первой признается мужчине в любви, она готова следовать за ним всюду. Это не Сибирь в «Грозе», куда уезжает Борис. Это всего лишь пикник с цыганами богатых людей, чтобы убажить Паратова перед его женитьбой, и это в сущности пародия: «куда вам угодно.... когда вам угодно». Все глупы и беспощадны к Ларисе, не понимая последствий своих шагов, – даже умные Кнуров и Вожеватов ²³.

Когда крестьянская девушка собиралась идти замуж, то у нее были понятия о том, каким должен быть ее жених:

Погляди, родима матушка,
Со раздельщиком, со батюшком,
Уж и ровня ли со мной сидит.
Не мекиной ли мешок набит,
Не разиня ли рот он сидит?
Не смияются ли люди добрыя?
Девушки боялись, чтобы не было:
А изба стоит покачнулася,
А жених-то ровно чучело²⁴.

У Ларисы нет таких представлений, она слушает только свои чувства, и о том, что Карандышев ей не ровня, догадалась слишком поздно, да и то после публичного унижения жениха. В «Грозе» Катерина топится сама, в «Бесприданнице» Ларису убивает жених. В «Записках» своих Косицкая писала: «Все одни блаженства, а об настоящей-то жизни, которая ожидала меня, у меня и мысли не было... Но уж что задумала моя головушка – ничем ее с этой точки не своротить, так и до сих пор»²⁵. В «Горячем сердце» дышит судьба Агафьи Ивановны, в «Бесприданнице» – жизнь Косицкой, как и в «Талантах и поклонниках», и «Без вины виноватые».

В пьесе не только Лариса говорит правду. Почти юродивым там иногда выступает и Робинзон. Именно ему принадлежит оценка Паратова, которой избежали герои. Вот он смотрит на Паратова, который собирается выпить с Карандышевым на брудершафт: «Погиб Карандышев. Я начал, а Серж его докончит... Посмотрите, какая у Сержа улыбка! Совсем Бертрам (*Поет из "Роберта"*)... Ну, проглотил. Целуются. (*Поет*). «Как счастлив я! – Жертва моя!» (V, 56–57). Островский не называет полностью оперу Мейербера «Роберт-дьявол», но Робинзон таким образом называет Паратова – дьяволом, а Карандышева – его жертвой.

В 1870-е годы ездить на заграничные выставки с невенчанными женщинами было делом модным и обычным. Будущий философ Владимир Соловьев в двадцать

лет был влюблен в свою двоюродную сестру Екатерину Романову, но родители его были против этого брака. Соловьев отвечает невесте на ее предложение ехать им вдвоем на выставку в Вену: «...что же касается Венской выставки... Когда у нас этим летом в Москве была политехническая выставка, я на ней ни разу не был, а то еще ехать в Вену. Я вообще смертельный враг этих выставок, на которых проклятая западная цивилизация любит сама на себя. Притом, что за фантазия ехать вдвоем в Вену! Если ты желаешь всячески себя компрометировать, то, конечно, не я тебе буду в этом помогать. А еще писала мне об осторожности!»²⁶ В этом случае инициатором была невеста Соловьева, видимо, желавшая переломить бойкот его родителей. Однако это ей не удалось, брак не состоялся.

В пьесе трое обманутых – Лариса, Карандышев и Робинзон. Подобно зеркалам, они отражают друг друга, и каждый обманутый – легковерный и поэтому обманувшийся. Робинзон боится Карандышева, но сообщает ему, что Ларису разыграли в орлянку, и тем приближает ее конец. Карандышев до конца уверен в своем превосходстве над соперниками и не понимает чувств Ларисы. Лариса клеймит его «ничтожеством» и объявляет, что у нее «перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты». Бедные обманутые, бедные легковерные, бедные обманувшиеся!

Большое внимание, которое Островский уделил в пьесе теме ума и неума, глупости, не было для него случайным. Через два года после «Бесприданницы» в июне 1880 года Островский принял участие в московских торжествах по случаю открытия памятника Пушкину. Он произнес 7 июня речь за обедом в Благородном собрании Московского Общества любителей российской словесности, она имела большой успех. Драматург сказал: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него

умнеет всё, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием... Вот отчего и любовь, и поклонение великим поэтам; вот отчего и великая скорбь при их утрате; образуется пустота, умственное сиротство: не кем думать, не кем чувствовать... Всякий говорит, что ему то или другое произведение нравится; но редкий сознает или признается, что он поумнел от него ... Пушкиным восхищались и умнели, восхищаются и умнеют» (X, 111–112). Ум для Островского и в жизни служил, может быть, самым драгоценным регулятором. Поразительное открытие в эпоху религиозных, партийных, классовых, национальных, общественных, философских, исторических, литературных, государственных разделений, битв и потрясений. И вечного выбора. Надо думать, что он надеялся: от его пьес будут умнеть – «кто может поумнеть».

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1979. Т. 11. С. 619. Далее все цитаты из текстов А.Н. Островского даются по этому изданию, в скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

² *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский (1878 – 1886) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5 / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1979. С. 488.

³ *Лебедев Ю.В.* «Бесприданница» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома-Шуя, 2012. С. 55.

⁴ *Филиппов Т.И.* <Рецензия на спектакль> «Не так живи, как хочется» // Филиппов Т.И. Русское воспитание. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 94, 96.

⁵ Надпись на могильной плите мужа Л.П. Косицкой: «Никулин, Иван Михайлович, артист Московского театра, р. 5 июля 1830, †25 февраля 1862. Он на земле немного жил, / Но по душе

он много прожил» // *Модзалевский Б.Л., Саитов В.И.* Московский Некрополь: В 3 т. СПб., 1907–1908. Т. 2. С. 383.

⁶ Цит. по: *Ревякин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского) // Ученые записки Московского государственного Педагогического института им. В.П. Потемкина. Т. ХСУШ. М., 1959. С. 311–313.

⁷ Цит. по: *Едошина И.А.* «Гроза» А.Н. Островского на сцене: контексты и смыслы (премьерный спектакль 16 ноября 1859 года в Малом театре) // Щелыковские чтения 2009. Кострома, 2011. С. 19.

⁸ Там же. С. 14.

⁹ *Ревякин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 295.

¹⁰ Там же. С. 297.

¹¹ *Медведев П.М.* Воспоминания. Л.: Академия, 1929. С. 61–62.

¹² *Ревякин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 311.

¹³ <Письмо Л.П. Никулиной-Косицкой М.И. Семевскому> // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. 1878. Январь. С. 69.

¹⁴ Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров. 1829–1868 // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. 1878. Апрель. С. 618.

¹⁵ Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров. 1829–1868 // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. 1878. Февраль. С. 298.

¹⁶ *Ревякин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 294, 296.

¹⁷ *Едошина И.А.* «Бесприданница» как развернутый «эпиграф» к пониманию игровой природы «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щелыковские чтения 2011. Кострома, 2012. С. 75–77.

¹⁸ Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров. 1829–1868 // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. 1878. Апрель. С. 616.

¹⁹ *Ревякин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 293.

²⁰ *Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров. 1829–1868* // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. 1878. Апрель. С. 624.

²¹ Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров. 1829–1868 // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. Февраль. С. 287, 288.

²² *Ревякин А.И.* Жизненный прототип Катерины (К творческой истории пьесы «Гроза» А.Н. Островского). С. 336.

²³ Расшифровке фамилии Вожеватов помогла фольклорная запись «Дедушко, что ты не важеватый?» в книге: *Ганцовская Н.С.* Меткое костромское слово. Кострома, 2015. С. 100.

²⁴ *Ганцовская Н.С.* Меткое костромское слово. С. 37, 38.

²⁵ Записки Л.П. Никулиной-Косицкой, артистки Императорских Московских театров. 1829–1868 // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. 1878. Апрель. С. 619.

²⁶ *Соловьев В.С.* Неподвижно лишь солнце любви... // *Соловьев В.С.* Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий, 1990. С. 167–168 (Письмо от 31 декабря 1872 года).

О.Б. ПОТЕХИНА

**Надежда Алексеевна
Никулина.
Жизнь и творчество
(к 170-летию со дня рождения)**

*Лучшая, блестящая ing'nie,
Никулина – совсем мое создание.*

А.Н. Островский

Одной из любимых А.Н. Островским актрис – Надежде Алексеевне Никулиной – 24 августа 2015 года исполнилось 170 лет со дня рождения. Ее фотография в рамочке-ширме стояла (и по-прежнему стоит) на столе драматурга в его рабочем кабинете в Щелькове. Эта подлинная фотография, хранившаяся в семье драматурга, была передана музею внучкой Островского – Марией Михайловной Шателен.

К сожалению, до сих пор нет специальных работ, посвященных жизни и творчеству Н.А. Никулиной, поэтому автор статьи предлагает портрет актрисы, созданный на основе разрозненных сведений, опубликованных в разных изданиях.

Н.А. Никулина родилась 12 августа 1845 года в Москве, происходила из зажиточной купеческой семьи, ничем не связанной с артистическим миром (отец торговал готовым платьем). Первоначальное образование будущая актриса получила в частном пансионе. Ничто не предвещало ей сценической деятельности, но в десять лет она впервые побывала на спектакле в Малом театре, и с того дня театр навсегда овладел будущей актрисой. Отец Никулиной был человеком строгим и не желал для дочери сценической карьеры, но в итоге вынужден был уступить: ее поместили своекоштной (за собственный счет) пансионеркой в театральную школу, где она пробыла около 4,5 лет¹. Там она сначала проявила большие способности к балету, затем занималась драматическим искусством с Н.А. Дмитриевским, позднее – с И.В. Самариным.

Первый дебют Никулиной состоялся 6 декабря 1861 года в водевиле (переделка с французского) «Взаимное обучение», где она играла Финетту, и москвичи сразу заметили ее талант². Большое влияние на начинающую актрису оказал М.С. Щепкин. В его семье Никулина часто бывала с неразлучной подругой своих юных лет Г.Н. Федотовой. Актриса вспоминала: «Щепкин позвал меня и Глашеньку Федотову в свой дом после того, как нас отпустили в театральную школу и стали поручать небольшие рольки в театре. Ездили к Щепкиным мы обыкновенно по воскресеньям и весь день проводили у них. Было чрезвычайно весело. Масса молодежи, студентов, сам Щепкин, всегда радушный и милый, – все это влекло нас, и потому мы всю неделю мечтали о воскресенье»³.

В течение двух первых сезонов актрисе приходилось играть незначительные роли, подыгрывая знаменитым актрисам А.И. Шуберт-Яновской и А.И. Колосовой. Смерть Колосовой в 1867 году значительно расширила репертуар Никулиной, а появление актрисы в роли Лизы в «Горе от ума» А.С. Грибоедова подняло ее авторитет в глазах публики. Игру Никулиной отличали простота, задушевность тона, умение искренне смеяться и плакать. Правда, ей мешал оттенок добродушия, свойственный ее голосу, от которого она не могла отделаться даже в драматических ролях⁴.

Из театрального училища Никулина вышла в 1863 году, но за два года, в течение которых она воспитанницей играла на сцене Малого театра, учитывая «особенное дарование», ей начислили жалованье 900 рублей. Получая постепенные прибавки, через четыре года она достигла высшего тогда оклада – 1143 рублей и 25 «разовых» (тоже высший оклад) от спектакля. После театральной реформы, когда «разовые» были отменены, Никулиной назначили 8600 рублей в год и полную пенсию⁵. Это была актриса, труд которой ценили. С начала 1880-х годов она жила в собственном доме в Калошином переулке. В круг знакомых актрисы входил, например, А.П. Чехов, который бывал у нее в гостях, оставив об одном из посещений замечание: «Лошадь хорошая, дом у Никулиной собственный, из чего я заключаю, что актрисам живется гораздо легче и удобнее, чем драматургам Чехову и Щеглову», – сообщает он в письме А.С. Суворину⁶.

Творческая жизнь Н.А. Никулиной была тесно связана с А.Н. Островским. Она познакомилась с драматургом как одноклассница и подруга его жены Марии Васильевны Бахметьевой по театральной школе. Никулина стала любимицей Островского, а в их доме – своим человеком. Драматург высоко ценил артистический талант Никулиной и тепло, по-отечески относился к

ней. Он создавал для нее роли, заботился о бенефисах. Несомненно, Островский оказал большое влияние на развитие ее таланта: актерский рост Никулиной совершался главным образом в его пьесах и под его художественным руководством. Никулина испытывала к Островскому чувства горячей благодарности: «Действительно заменил мне отца и мать, которых я лишилась тотчас же по выходе из школы (театральной). Бывало, придешь к нему в тяжелую минуту – а их у меня было немало – за советом, и он начинает утешать “ангельским, отеческим тоном”»⁷.

Н.А. Никулина блестяще исполнила первую написанную для нее роль Верочки в комедии Островского «Шутники». Известный в XIX веке переводчик пьес французских авторов К.А. Тарновский писал об игре актрисы: «Это был воистину вечер сценических “крестин” Никулиной. Восторг публики не знал границ. Артистку много раз вызывали и награждали целым ураганом рукоплесканий, а между тем она играла с Васильевой, Шумским и Садовским. ореол, окружавший эти светила, не затемнил лучей яркой звездочки, вспыхнувшей на горизонте Московского Малого театра»⁸. А.А. Плещеев также отмечал ее исполнение: «Более свежести, правды, искренности нам не случалось встречать в ролях наивной девочки. Казалось, что г-жа Никулина не играет, что она такая и есть на самом деле; ни одной фальшивой аффектированной ноты, ни тени рутины»⁹.

После этого блестящего исполнения Островский стал постоянно предоставлять Никулиной роли в своих новых пьесах. В 1867 году она сыграла роль, окончательно упрочившую за ней в труппе Малого театра престиж первоклассной актрисы, – Варвару в «Грозе». Театральный критик П. Россияев писал: «Это был уже триумф великолепного бытового таланта – бесспорного, независимого; это был уже восход солнышка, которое не заимствует тепла и света, но само наполняет все

вокруг. Надо уметь смеяться и надо уметь плакать на сцене; надо было дать почувствовать всем запах Волги, облик костромской “девы-гулены”»¹⁰.

Н.А. Никулина сформировалась как комическая характерная актриса. В Варваре она находила возможность показать публике свою необузданность, свой темперамент, свое женское обаяние, свою способность слушать волжский разгул. В Глафире («Волки и овцы») – хитрость и кошачьи ухватки¹¹. Эту роль Островский писал для нее, как и роль вдовы Лебедкиной («Поздняя любовь»), Насти Крутицкой («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), Поликсены («Правда – хорошо, а счастье лучше»)¹². С особенным успехом она воплотила роль Нади («Воспитанница»)¹³. В репертуаре Островского актриса играла Женю («Трудовой хлеб»), Коринкину («Без вины виноватые»), Софью «Невольницы», Лундышеву («Красавец-мужчина»), Елену («Женитьба Белугина»).

На премьере «Снегурочки» Никулина исполнила роль Купавы. В отчете о спектакле В.И. Родиславский писал Островскому: «По окончании пролога вызывали Федотову, Ермолову, Додонова и Берга. В первом акте прелестная песенка Леля была повторена, хлопали Никулиной, которая была очень хороша, хотя и хуже чем на репетициях»¹⁴.

Одно из лучших сценических созданий Никулиной – роль царицы Анны в драме «Василиса Мелентьева». «До этого времени, – пишет в своем отчете А.Н. Плещеев, – г-жа Никулина особенно была хороша в ролях требующих живости, подвижности, а также в ролях наивных девочек. В “Василисе Мелентьевой” она явилась в драматической роли и сыграла ее превосходно. Особенно понравилась она нам своей неподдельной искренностью; за сцену с Малютой Скуратовым она единодушно была вызвана шесть раз всем театром. Кроме того, г-жа Никулина едва ли не единственная артистка нашей сцены,

обладающая мимикой. Черты лица ее подвижные и выразительные, необыкновенно способны изменяться соответственно изображаемой личности»¹⁵.

Драматург и актриса вели переписку, известны два письма и одна телеграмма А.Н. Островского к Никулиной и шесть телеграмм Никулиной Островскому. «Милый друг», «дорогой друг», «очаровательная», «высокоблагородие» – так называет драматург Никулину в письмах и подписывает: «душевно любящий», «искренне любящий вас А. Островский» или «папка». В письмах к жене он называл Никулину «нашей милой птичкой», передавал приветы, просил поцеловать за него. В бенефис актрисы в феврале 1879 года шел французский водевиль А. Деллила и Ш. Ле-Сенна «Добрый барин», переделку которого Островский сделал специально для нее. «Всегда необыкновенно ласковый и внимательный <...> Островский пользовался всеобщей любовью. Под обаянием его личности находились все, вплоть до низших служащих театра. А какой деликатный режиссер! На репетициях он никогда не находился на авансцене, а скромно и молча наблюдал позади играющих. Слушает внимательно, а уж после делает указания и замечания», – вспоминала с теплотой Никулина¹⁶. Из письма Н. Музилю становится известно, что в период подготовки драматург был обеспечен судьбой бенефиса, так как актриса в это время была беременна.

Н.А. Никулина была частой гостьей Островских в их усадьбе. Актриса вспоминала: «Островского я в Щелыкове иначе и не встречала, как в садовом павильоне, где он занимался резьбой по дереву, столярными работами, которые очень любил»¹⁷.

В ноябре 1879 года на сцене Малого театра впервые была представлена пьеса А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева «Дикарка». Здесь в последний раз актриса появляется в роли молодой девушки Вари. С этого времени она

только изредка играет свои коронные роли и постепенно переходит на амплу женщин средних лет. Сохранив комедийную направленность, она осталась все той же умной, задушевной, талантливой артисткой. Среди лучших ролей Никулиной этого периода – Анна Андреевна («Ревизор»), Толобухина («Плоды просвещения»), Мамаева и Турусина («На всякого мудреца довольно простоты»), Гурмыжская («Лес»).

На творческом пути актрисы встречались и неудачи. На премьере пьесы «Светит, да не греет» Никулина исполнила роль Реновой. На этот раз раскрыть всю сложность образа своей героини не получилось, а неудача спектакля во многом объяснялась слабой сыгранностью актеров. М.П. Садовский, недовольный ее игрой, писал Н.Я. Соловьеву: «Никулина – слабость Александра Николаевича, и слабость очень дурная. В роли Реновой она гадка и негодна до последней возможности; это какая-то богаделенка, а не блестящая, все освещающая барыня». По его мнению, дело приняло бы другой оборот, сыграй эту роль Федотова¹⁸. Но далее снова положительные отзывы. Театральный критик Ю.М. Юрьев писал, что роль Смельской («Таланты и поклонники») как нельзя более в характере таланта Н.А. Никулиной, что в этой роли «артистка давала отражение действительности и притом без всякой тенденции характеризовать роль односторонне или сгущать краски, дабы ярче оттенить отрицательные стороны закулисной атмосферы. Смельская в исполнении Никулиной – это живой тип актрисы, какими была наводнена когда-то провинция»¹⁹.

В 25-летний юбилей сценической деятельности Никулиной была дана комедия «Самородок» И.Н. Ге, И.А. Салова. Никулина играла Агафью Петровну, жену Обертышева (вместе с ней играли Н.Х. Рыбаков, А.И. Южин, Н.И. Музиль, М.П. Садовский, В.А. Макшеев»). Как нельзя лучше удались актрисе сцены кокетства,

в которых сказывалась вся непосредственность ее натуры. В этот день в адрес актрисы прозвучало множество поздравлений. Из самых выдающихся подарков, ей преподнесенных, была бриллиантовая брошь с цифрой «XXV» от товарищей и целая «лавровая роца»²⁰.

Никулиной случалось выступать и на провинциальных сценах в Казани, Варшаве, Одессе, Саратове. Она сыграла много ролей из западного репертуара, везде тонко чувствуя особенности изображаемого лица. Она прекрасно исполнила роли в пьесах Мольера: Марианну и Дорину в «Тартюфе», Фрозину в «Скупом». Никулиной удалось сохранить свой темперамент: в пятьдесят лет она много играла, очень любила наряжаться на сцене и обожала роли, где можно было переодеваться по пять-шесть раз. Она нередко говорила: «Ну что за роль! Не хочу ее играть. Там надеть нечего»²¹.

«Радостный талант» – так определяет ее Г.Н. Федотова, «обольстительный талант» пишет о ней П. Россиев²². Ее талант не был значителен и масштаб его не был грандиозен. Но в ее игре была та правда театра, которая жила в те годы в Малом театре, – театра романтических чувств, трагической насыщенности, условной комедийности, радостной игры и больших актеров²³.

И все-таки дарование Никулиной был недостаточно оценено современниками. По мнению Е.Д. Турчаниновой, это произошло из-за того, что комическое амплуа не так захватывает, не так будоражит чувства зрителя как трагическое²⁴.

В жизни, как и на сцене, Никулина была чудесным товарищем: всегда веселая, жизнерадостная, гостеприимная. Скромная и простая в обращении со всеми, она не кичилась своими успехами. У нее в доме часто бывали гости. Под Пасху собиралась большая компания, неизменно присутствовал И.Ф. Горбунов. Они ходили на торжественную службу в Кремль, а когда возвращались,

Горбунов развлекал всех своими рассказами²⁵. Друзьями ее были деятели литературы и театра – С.А. Юрьев, Н.А. Чаев, Н.Я. Соловьев, А.Н. Плещеев, П.Д. Боборыкин, К.А. Тарновский, Д.В. Аверкиев, В.А. Крылов²⁶.

В феврале 1902 года Н.А. Никулина была удостоена звания заслуженной артистки Императорских театров. С 1914 года по состоянию здоровья она не могла играть на сцене (значилась «на покое по болезни»), но числилась в труппе до конца жизни за заслуги²⁷.

В 1923 году по причине болезни Н.А. Никулина не могла принять участие в праздновании столетия со дня рождения А.Н. Островского. Актриса послала А.И. Южину теплое проникновенное письмо: «Он мой учитель, мой руководитель с первых шагов, мой друг и кум. Он помогал мне своими бесценными советами и указаниями, он писал блестящие, дивные образы, в которых мои товарищи и я находили высокое наслаждение развивать и проявлять свое дарование. ... Пройдет еще сотня лет, а произведения его будут по-прежнему дороги и понятны и артистам и русскому народу. Клянюсь земно, от глубины моей благодарной души, Тебе, великий, гениальный русский драматург, незабвенный дорогой друг, Александр Николаевич!»²⁸

Надежда Алексеевна Никулина прожила 77 лет и скончалась в год столетия со дня рождения своего любимого драматурга А.Н. Островского.

Примечания

¹ Г.Н. Федотова и Н.А. Никулина (по поводу тридцатилетия их сценической деятельности) // Артист. Москва. 1892. Февраль. № 20. С. 92.

² Цит. по статье: К.А. Надежда Алексеевна Никулина. Биографии и характеристики // Сезон: иллюстрированный артистический сборник / под ред. Н.П. Кичеева. Вып. 1. М., 1887. С. 24.

³ Воспоминания Н.А. Никулиной о М.С. Щепкине / <http://www.kino-teatr.ru>.

⁴ К.А. Надежда Алексеевна Никулина. Биографии и характеристики. С. 24.

⁵ К.А. Надежда Алексеевна Никулина. Биографии и характеристики. С. 26.

⁶ Письмо А.П. Чехова к А.С. Суворину от 19 декабря 1888 года // *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Письма: В 12 т. Т. 3. Октябрь 1888–1889 / подгот. текста и примеч. Н.И. Гитович и И.Е. Гитович. М.: Наука, 1976. С. 90.

⁷ Цит. по книге: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. М.: ВТО, 1978. С. 87.

⁸ Там же. С. 87.

⁹ Цит. по книге: *Кара-Мурза С.Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. М., 1924. С. 42.

¹⁰ Там же. 43.

¹¹ *Марков П.А.* О театре: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 127.

¹² Н.А. Никулина (Заслуженная артистка Московского Малого театра). // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1902 – 1903: Приложение 3-е. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1903. С. 6.

¹³ *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. С. 87.

¹⁴ Цит. по книге: *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. С. 70.

¹⁵ Н.А. Никулина (Заслуженная артистка Московского Малого театра). С. 5.

¹⁶ Цит. по статье: *Турчанинова Е.Д.* Надежда Алексеевна Никулина // Евдокия Дмитриевна Турчанинова. Сборник статей / под общ. ред. Ю.С. Калашникова. М.: Искусство, 1959. С. 69.

¹⁷ Цит. по книге: *Бочков В.Н.* Заповедная сторона. Ярославль, 1988. С. 13.

¹⁸ Письмо М.П. Садовского к Н.Я. Соловьеву (Москва, 11 ноября 1880 г.) // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Книга 1. М.: Наука, 1974. С. 616.

¹⁹ *Юрьев Ю.М.* Записки 1872–1893 Л.; М.: Искусство, 1939. С. 106.

²⁰ Обзор спектаклей сезона 1887 г. Малый театр // Сезон 1886–1887: иллюстрированный артистический сборник / под ред. Н.П. Кичеева. Вып. 1. М., 1887. С. 102.

²¹ Цит. по статье: *Турчанинова Е.Д.* Надежда Алексеевна Никулина. С. 72.

²² Цит. по книге: Галерея Мастеров Малого театра. Альбом портретов. Никулина Н.А. М., 1935. С. 62

²³ *Марков П.А.* О театре: В 4 т. Т. 3. С. 128.

²⁴ *Турчанинова Е.Д.* Надежда Алексеевна Никулина. С. 69.

²⁵ Там же. С. 72.

²⁶ Надежда Алексеевна Никулина. Биографии и характеристики. С. 26.

²⁷ Никулина, Надежда Алексеевна // Театральная энциклопедия: В 5 т. Т. 4 / гл. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1965. С. 67.

²⁸ Письмо Н.А. Никулиной к А.И. Южину // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга 1. С. 362.

А.В. ЗЯБЛИКОВ

**Из истории
Костромского
драматического театра
им. А.Н. Островского
в 1920-е гг.**

Очеркисты советских времен, рассказывающие об истории Костромского драматического театра в 1920 годы, оказывались в сложном положении. Дежурно заявляя о важности перехода театра на решение задач революционного преобразования жизни и социалистического строительства, авторы вольно или невольно вынуждены были признать, что Костромской театр с этими задачами не справлялся. Более того – правдами и неправдами уклонялся от их исполнения. Отсюда, дескать, и скудость театральных идей, и блеклость репертуара, и отсутствие ярких художественных находок. Авторы книги «Костромской драматический» (1984), разместившие в приложении хронологию театрального репертуара,

были вынуждены начать ее с сезона 1933/1934 годов. Их можно понять: отслеживать репертуарную свистопляску 1920 – дело хлопотное и долгое.

В 1920 годы театральные рецензии на спектакли Костромского драматического театра редко содержали хвалебные отзывы и эпитеты. Напротив, язвительных комментариев, уколов и шпилек было хоть отбавляй. Суть рекламаций сводится к следующему: театр топчется на месте, не желает идти в ногу с эпохой, отказывается от решения насущных общественно-воспитательных задач, он безучастен к современным темам и революционным запросам дня. Театр слабо и безынициативно ревизовал старый, дореволюционный, репертуар «под углом зрения приемлемости его к новым условиям жизни»¹.

К середине 1920-х годов резкие критические интонации в прессе становятся доминирующими, а против режиссеров и труппы выдвигаются все новые и новые обвинения. Одно из главных – потворство той части публики, которая рождена нэпом: торгашам, хозяйчикам, кулакам. Театр ругали за буржуазную пошлость и мелкотравчатость, за нежелание учитывать художественные потребности и вкусы трудового класса. Администрации театра крепко доставалось за то, что она не брезгует предоставлять подмостки гастролерам с «сомнительным» репертуаром, опереточным и «кафешантаным» труппам.

Иногда газетным борцам с пережитками театрального академизма приходилось вынужденно констатировать, что именно «трудовой класс» составляет основу зрителей, которые валом валили на классические пьесы, душещипательные мелодрамы, буффонады и головоломные детективные истории. Не только нэпманы, но и рабочие, и совслужащие покорно выстаивали в длинных очередях в надежде достать билет на комедию «Погибшая девчонка» или на «Маленькую шоколадницу».

А если очень повезет, то и на пьесу «Женщина, которая убила», о которой рецензент «Красного мира», укрывшийся за псевдонимом Теокулус, высказался так: «Пьеса не художественна, не литературна, бездейственна, но она построена с таким знанием сцены, с таким умением играть на чувствах зрителя, нагромождать сложную интригу, тонко плести клубок фабулы, что смотрится она с тем же “засосом”, с каким читались когда-то романы Дюма, а теперь читаются романы Пьера Бенца»². Что ж, по крайней мере, даже строгие критики Городского театра признавали: его труппе не откажешь в умении ставить спектакли «с засосом».

Из общего репертуарного ряда выделялась поставленная в начале 1924 года пьеса автора-костромича Вячеслава Лебедева «Холщовые штаны», достоинства которой, судя по всему, сводились к тому, что это был первый на костромской сцене опус на производственную тему. Критик А.В. Высоцкий оценил замысел этого произведения так: «Ход пьесы проникнут борьбой нового распорядка вещей, установленного революцией, со старым, гнилым, чуждым интересам рабочего класса»³. Однако костромская публика отчего-то недолюбливала пьесы о «новом распорядке вещей», определенно отдавая предпочтение залежалому репертуару «с гнильцой».

Особой популярностью у костромской публики в середине 1920-х годов пользовались костюмные исторические пьесы из жизни русских монархов. В 1924 году со сцены не сходили спектакли «Петр III и Екатерина II», «Сын императора», «Царевна Софья», «Царевич Алексей», «Николай I». По трагической иронии судьбы в траурные январские дни, прошедшие под знаком кончины В.И. Ленина, на сцене Костромского драматического театра ежевечерне разыгрывалась трагедия А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Фельетонист сатирического журнала «Шмель» Борис Батавин попытался примерить

на себя одежду костромского зрителя: «Сядешь в театр, например: глядишь – Александр III идет и бороду чешет. В другой день садишься – Николай Первый ручкой делает, пальчик в петельку и этак басом старый режим проповедует.

А намедни даже ахнул и на два ряда ближе сел: Елизавета Петровна с мужчинками крутит и по сцене этаким образом исторической ходит. Очень мне все это понравилось: фигура там и подобное...»⁴ В том же номере помещен шуточный театральный анонс: «Гортеатр. «Царствующий дом Романовых», пьеса в 18 актах. Участвуют 50 царей. В буфете пиво “Нижпивотреста”»⁵. Отметился Б. Батавин фельетоном и в журнале «Ледокол»: «Исторические пьесы – линия наименьшего сопротивления.

Нужны пара винтовок, шпаг, подземных ходов, два-три бравых статиста, изображающих гвардию, опричников или придворную знать.

Это ничего, что иногда винтовки не стреляют, шпаги не вынимаются, подземные тайники похожи на плохо закрывающуюся кардонку для шляп, brave гвардейцы-павловцы лихо ходят с левой ноги – блестящая великосветская свита императора весело тянет шампанское из пивных стаканов...»⁶ Иронизируя по поводу неистребимой тяги труппы и зрителей к обветшавшей тематике, Б. Батавин, тем не менее, отмечал прекрасную игру ведущих актеров театра: Ф.М. Волгина, М.М. Меркулова, Б.А. Бабочкина.

В начале 1925 года на страницах газеты «Северная правда» развернулась настоящая кампания, направленная на моральное, художественное и общественно-политическое «отрезвление» театра. Нелицеприятные оценки творческой деятельности режиссеров и актеров перерастали в негодующие призывы «извлечь выводы» и «принять меры». Императивные конструкции полностью подчиняли себе содержание критических материалов.

Появилась даже целая рубрика «Театром надо заняться». «Поворот в репертуаре необходим»⁷, – требовал Г. Устинов. 11 февраля 1925 года в газете было напечатано письмо рабочего Ивана Токина, который клеймил Городской театр за следование «буржуазно-интеллигентским» запросам: «Надо, наконец, сказать, что этот театр нас, широкую рабоче-партийную массу, не удовлетворяет, а иногда возмущает. <...> Гортеатру нужно ориентироваться на профсоюзную массу»⁸.

В целях «орабочивания» театра ему предлагалось организовать продажу билетов по заявкам трудовых коллективов (естественно, по льготной цене). Эта практика применялась и прежде: раз в неделю ставились спектакли по заявкам профсоюзов. В сезоне 1924/1925 годов таких спектаклей было поставлено куда больше – 116 из 170. Надо признать, плоды эти меры приносили немного, поскольку даже профсоюзные заявки поступали в основном на мелодрамы. «Оказывается, не только у торгового мещанства, но и у служилого совработника эти старые отжившие пьесы возбуждают интерес»⁹, – сетовал репортер «Северной правды», потрясенный тем, что на многократно обруганную в печати пьесу «За монастырской стеной» поступила 1000 (!) заявок. «Холщовые штаны» не хотели смотреть ни рабочие, ни служащие. Культотдел Губсовпрофа огорошил свое руководство данными о том, что наибольшей популярностью у рабочих в сезоне 1924/25 годов пользовались «исторически неверные и идеологически не выдержанные» спектакли «Царь всея Руси» и «Заговор императрицы»¹⁰.

23 июля 1925 года в «Северной правде» была напечатана статья «О рабочем театре. Как приблизить театр к рабочему зрителю» за подписью Павген. Материал содержит интересную статистику, правда, с оговоркою автора, «в грубых цифрах». В зимний сезон 1924/1925 годов зафиксировано 60 000 (цифра для маленькой Костромы

ошеломляющая! – А.З.) посещений Городского театра рабочими – против 25 000 посещений в сезоне 1923/1924 годов. Но этого, убеждал Павген, не достаточно: у рабочих растут художественные запросы. И для театра «орабочивание» зрителя полезно, поскольку без притока в зал трудящейся массы творческий коллектив неизбежно скатывается к «халтуре». Как же привлечь рабочих в театр? Прежде всего – удешевить билеты, ввести систему кредитования театрами рабочих. Вторая мера – принципиально новая репертуарная стратегия. Суть ее в некоем жанровом квотировании, предложенном Губполитпросветом. В новом театральном сезоне в неделю предлагалось ставить 2 обязательных спектакля «политико-просветительского характера», 3 «литературно-классических» (рекомендованных) пьесы и только одну «легкую комедию». Третья мера – сопровождать театральные постановки рефератами, разъясняющими рабочим идейную подноготную спектаклей. И самое главное: «Строение репертуара должно происходить на учете запросов рабочих и при их непосредственном участии». Технология такого «учета» была предельно проста: «Это необходимо проводить в жизнь путем периодических художественных совещаний с участием рабочих от станка, обсуждая конкретно все планы театров и проводимый репертуар»¹¹. Можно представить, какие эмоции вызывали эти проекты в актерской среде! Нелепый энтузиазм власти, направленный на «орабочивание» театра, часто имел обратный эффект: сцена еще сильнее подпитывалась и заражалась околόμεщанскими вкусами.

Театральный сезон 1925/1926 годов показал, что планам Губполитпросвета не суждено было сбыться. На сцене вновь почти безраздельно воцарились вельможи, генералы, члены императорской фамилии, великосветские интриганы и куртизанки.

В 1926 году Городской театр превратился в шумную коммунальную квартиру: он был «потеснен» труппой музыкальной комедии Л.П. Корякина, любительской оперой под управлением Б.А. Федорова и коллективом Передвижного показательного театра, который долгое время не имел своего помещения. Костромской ППТ, руководимый режиссером Б.М. Седым, пользовался большей благосклонностью критики, поскольку тяготел к современной и злободневной тематике. Именно труппе Передвижного показательного, видимо, было уготовано вывести костромскую сцену из затхлых потемок старого «буржуазно-обывательского» театра на идейный простор советской драматургии.

Тяготение Костромского драматического театра в середине 1920-х годов к традиционной стилистике, «архаичным» темам, водевильным и мелодраматическим сюжетам критики чаще всего объясняли идейной аморфностью и меркантильно-коммерческим расчетом. «Театр-лавка или театр-искусство?» – вопрошал А.Я. Виленкин в редакционной статье нового журнала «Искусство в Костроме»¹². Несколько позже, уже в газете «Красный мир», А. Виленкин сокрушался: «Трагическая невязка: ставить новый репертуар, значит играть перед пустым залом; ставить то, что желает смотреть улица, значит изменять основным принципам политпросвещения»¹³. Тот же критик, правда, признавал, что материальное положение театра остается сложным вне зависимости от того, ставит он идейно выдержанные «холщовые штаны», или действует, «проститутируясь в угоду кассы и вкусам улицы»¹⁴.

А. Виленкин был прав: в середине 1920-х годов театр постоянно изменял принципам «политпросвещения» и, похоже, делал это вполне осознанно. Чем же объяснить, что труппа Костромского драматического и костромская публика согласно отдавали предпочтение репертуару, который многим рецензентам казался замшелым и устаревшим?

Интерес костромского зрителя к исторической тематике понятен: Костромская земля была колыбелью двух царствующих династий, она имеет прочные внутренние связи с «монархической» и «государственной» проблематикой. Конечно, образы русских царей на советской костромской сцене подавались совсем не апологетично. Но и не карикатурно. Это не могло не импонировать костромскому зрителю, который хорошо чувствовал фактуру исторических постановок. Многие из тех, кто сидел в зрительном зале, хорошо помнили дореволюционную, сытую, тихую, опрятную и патриархальную Кострому. Многие пережили патриотический восторг в дни Романовских торжеств 1913 года, когда в город прибыл император Николай II. Провожая пароход императора, тысячи костромичей стояли на берегу, а кто-то – по колено и по пояс в волжской воде со слезами на глазах. Такое нельзя в одночасье вытравить из исторической памяти.

Немало важен и тот факт, что НЭП неожиданно обозначил если не ренессанс довоенной и дореволюционной николаевской России, то первую ностальгическую волну, связанную с воспоминаниями о том времени. Десятилетний срок достаточен для того, чтобы люди смогли оценить результаты политических пертурбаций, увидеть плоды общественных преобразований и сравнить их с тем, как было «раньше». Кстати, первая волна ностальгии по советской эпохе набирает силу на излете 1990-х, т.е. через 8–10 лет после крушения Красной Империи. А еще через 5–10 лет уже формируется устойчивый потребительский спрос, питаемый идеей и переживанием «как раньше».

Советский Союз эпохи НЭПа – до конца не осмысленный социально-политический и культурный феномен. Несмотря на зубодробительную газетную риторику тех лет, на усиливающийся идеологический диктат и богорборческий нажим, это была пора относительной идейной,

экономической, творческой свободы. Это была эпоха, не исключавшая плюрализма мнений и несовпадения жизненных позиций. Даже в верхушке РКП(б) еще шли живые дискуссии о путях развития страны, формировались идейные «фланги» и оппозиционные «блоки». Это было время, когда в печатном органе Костромского губкома РКП(б) газете «Красный мир» (23 августа 1924 года) можно было увидеть такой анонс: «В городском театре им. А.Н. Островского бывший обер-прокурор святейшего синода и член государственной думы Владимир Николаевич Львов прочтет две лекции: 24 августа – «Распутин и Александра Федоровна», 25 августа – «Николай II». Надо ли говорить, что публики на этих лекциях было не меньше, чем на театральных спектаклях.

В годы НЭПа в общественном сознании активно прорастали архетипичные представления о довоенном прошлом как о модели жизненного уклада, характеризующегося стабильностью, спокойствием и достатком. Костроме с ее солидным историческим стажем и послужным списком, с ее церковно-религиозными традициями, с ее торгово-купеческим и предпринимательским опытом было проще других территорий адаптироваться к новым условиям. Костромичи быстро возвращали в свою жизнь приметы и образы старого быта. Характерная деталь: на вывесках лавок, магазинов, ресторанов почти повсеместно появилось дополнение «бывший»: «б. Голованова», «б. Скалозубова». В рекламе товаров закрепилось словосочетание «довоенного времени». Эти лингвистические и маркетинговые уловки должны были убедить покупателя и клиента в безупречной добротности предлагаемого товара или услуги.

Провинциальное существование формирует особый тип ментальности, которая не приемлет цивилизационных встрясок и прогрессистских излишеств. Костромичи сметливы, но неторопливы, они не делают резких движений, а со своими вкусами и привычками расстаются крайне

неохотно – даже понимая, что эти привычки уже доставляют им некоторое неудобство. Там, где веками ели щи с квашеной капустой, трудно требовать от людей, чтобы они каждодневно включали в рацион миннестроне с тертым пармезаном. Собственно, этот тип ментальности гениально показан в пьесах А.Н. Островского.

Провинциальная культура имеет огромный инерционный ресурс. Ночные комсомольские «пасхи» с пением «Интернационала» и антирелигиозными постановками или «октябрины» (публичное действо, практиковавшееся как альтернатива православным крестинам) собирали в Костроме куда меньше людей, чем храмовые праздники или ярмарочные развалы. Председателю Губернского союза безбожников т. Груше можно было только посочувствовать: атеистическая агитация и пропаганда в Костромской губернии – заведомо провальный участок работы. Вот свидетельство некоего идейного экзекутора, напечатанного в сентябре 1929 года в «Северной правде» очерк «Кострома. В погоне за культурой»: «Церковь – вот отличительная особенность, вот физиономия города Костромы. 43 церкви, все почти действующие. Народ в Костроме богомольный. Редко в какой квартире вы не найдете целого иконостаса... <...>. Церкви гордо заняли все возвышенные места Костромы, нагло поблескивают “златыми главами”. <...>

И колокольный звон надоедливо, нудно ноет днями. Солнце встает и звон колоколов уже начинается. Сколько зря пропадает цветного металла, нужного нашей индустрии, сколько неврастеников порождает звон. <...>

Сколько зданий пропадает под церквями или сколько кирпича, нужного для нашей стройки – говорить не приходится. Культурная борьба с религией в нашем городе и бледна и затруднена»¹⁵. Справиться с этими «затруднениями» можно было только запретительными и репрессивными методами.

По массовости и популярности политические митинги и атеистические большевистские радения не могли конкурировать в Костроме с балаганными и цирковыми представлениями. Документальный фильм «Открытие Шунгенской электростанции» к великой досаде кинокритиков собирал в «Пале-театре» меньше зрителей, чем кинолента «Девушка из кабачка» с Гретой Дикс в главной роли. Заметим, что двум костромским кинотеатрам («Пале» и «Современный театр») доставалось от местной большевистской печати не меньше, чем театру драматическому. Первые гастроли Губернского Передвижного показательного театра по костромской глубинке (Мантурово, Кологрив, Галич, Буй) весной 1927 года выявили более чем сдержанное отношение уездной публики к «современным» пьесам. Значительная ее часть не скрывала своего разочарования. А в Кологриве «Шторм» В.Н. Билль-Белоцерковского едва не был ошикан.

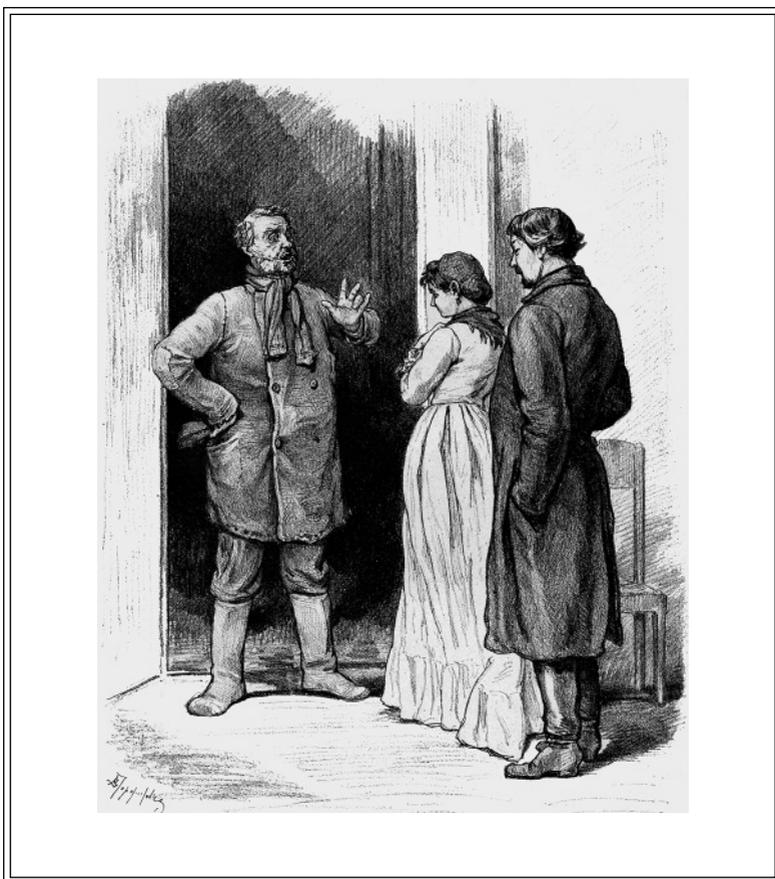
Костромской драматический театр с его трудной репертуарной судьбой был лишь живой клеточкой объективно складывающейся реальности, а вовсе не маргинально-диссидентским «кублом» воинствующих проповедников аполитизма и дурновкусия. Театральная эстетика, как искусство в целом, не приемлет идейной брутальности и неприкрыто агитационной тональности. Потому театр сколько мог сопротивлялся примитивным установкам на превращение его в некий рупор прогрессивных, классовых идей.

Одним из главных ресурсов этого сопротивления был классический репертуар, прежде всего драматургия А.Н. Островского.

Театральная неразбериха и творческая чересполосица времен НЭПа – выразительные приметы, характеризующий этот короткий и яркий период российской истории.

Примечания

- ¹ *Теокулус* [?]. «Гамлет» // Красный мир. 1924. 15 янв.
- ² *Теокулус* [?]. «Женщина, которая убила» // Красный мир. 1923. 2 дек.
- ³ *Высоцкий А.* «Холщовые штаны» // Красный мир. 1924. 14 марта.
- ⁴ *Батавин Б.* Из рассказов Бузыкина // Шмель. 1926. № 2.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Батавин Б.* Несколько слов о Гортеатре // Ледокол. 1925. № 11/12. С. 18.
- ⁷ *Устинов Г.* Нужен поворот (к вопросу о репертуаре Гортеатра) // Северная правда. 1925. 7 февр.
- ⁸ *Токин И.* Театром надо заняться // Северная правда. 1925. 11 февр.
- ⁹ [Автор не указан]. Профсоюзы и театр // Северная правда. 1925. 20 февр.
- ¹⁰ *Павген* [?]. О рабочем театре. Как приблизить театр к рабочему зрителю // Северная правда. 1925. 23 июля.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Виленкин А.* Театр – лавка или театр – искусство? // Искусство в Костроме. 1922. № 1.
- ¹³ *Виленкин А.* Проблема репертуара // Красный мир. 1924. 6 марта.
- ¹⁴ *Виленкин А.* Театральный закат // Красный мир. 1924. 28 февр.
- ¹⁵ [Автор не указан]. Кострома. В погоне за культурой // Северная правда. 1929. 5 сент.



**ИССЛЕДОВАТЕЛИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
А.Н. ОСТРОВЕКОГО**



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

Александр Островский

Л.В. СОЛОВЬЕВА

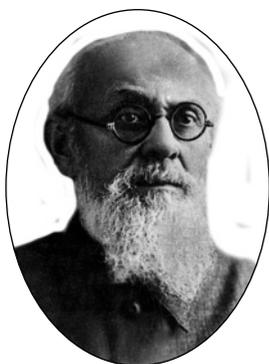
**Исследователи
творчества**

**А.Н. Островского.
Б.В. Варнеке, И.И. Иванов,
Н.П. Кашин: биобиблио-
графические очерки**

Александр Николаевич Островский представляет собой исключительное явление в истории русской драматургии и театра. Уже более полутора столетий его личность и творчество привлекают внимание: собрания сочинений, мемуары, рецензии на спектакли, книги, статьи, справочники могут составить целую библиотеку. Об авторах этой условной библиотеки известно немногим и, увы, подчас немного. Между тем, каждый из них имеет свою судьбу, но всех объединяет стремление постичь художественный дар Островского, помочь это сделать другим. Среди них – Б.Н. Варнеке, И.И. Иванов, Н.П. Кашин, которым посвящены приводящиеся далее биографические очерки, дополненные библиографией работ исследователя о творчестве А.Н. Островского. Библиография расположена в прямой хронологии выхода документов, при необходимости дополненных аннотацией.

Варнеке Борис Васильевич

Борис Васильевич Варнеке родился в Москве 3 июня 1874 года. В документах встречается расхождение в написании фамилии: Варнике, Варнеке или Варнек, что связано с его незаконнорожденностью. Детство мальчика прошло в Москве на Малой Ордынке в доме архитектора В.А. Гамбурцева (1842–1903).



Профессор
Б.В.Варнеке

Родители будущего латиниста Бориса Варнеке, скорее всего, принадлежали к театральному миру Москвы, благодаря чему в его жизнь вмешался случай – знакомство с выдающимся мастером сцены Малого театра, основателем знаменитой актерской династии М.П. Садовским, которому Варнеке посвятил теплые воспоминания.

Борис Варнеке начал учиться во 2-ой Московской четырехклассной прогимназии на Якиманке, где его первым преподавателем латинского языка стал блестящий ученый-классик А.Н. Шварц (1842–1915), увлекший мальчика древними языками. По циркуляру Министерства народного просвещения «о кухаркиных детях» от 18 июня 1887 года, ограничивавшему прием детей недворянского происхождения в гимназии и средние учебные заведения, Варнеке был отчислен из прогимназии, но мальчик с упорством продолжал заниматься самообразованием. По протекции другого филолога-классика Ф.Е. Корша (скорее всего, по просьбе Шварца), он был определен на казенный счет в 1-ую Московскую гимназию, ту самую, что когда-то окончил Островский.

Окончив гимназию в 1894 году он, опять-таки без помощи Ф.Е. Корша, поступает в С.-Петербургский историко-литературный институт (ПИФИ) на казенный кошт (1894–1898), где учится по разряду древних языков главным образом под руководством Ф.Ф. Зелинского. Еще со студенческой скамьи Варнеке принимал участие в заседаниях Общества классической филологии и педагогики, публиковал статьи в московском журнале «Филологическое обозрение», а после его закрытия – в «Журнале Министерства Народного Просвещения»,

в «Гермесе» и многих других периодических изданиях, главным образом, посвященных толкованию античных авторов, истории античного и русского театра.

С 1898 года Варнеке преподавал историю античного театра и литературы в театральных школах – на драматических курсах Е.П. Рапгофа, при Императорском театральном училище в Петербурге, читал курс выразительного чтения городским учителям Петербурга, а также состоял секретарем ряда комиссий Русского театрального общества. Одновременно он выступал как театральный критик в газете «Санкт-Петербургские ведомости» (с 1894), журналах «Театр и искусство» (1902–1903), «Ежегоднике Императорских театров» и других.

По окончании ПИФИ Б.В. Варнеке было предоставлено звание учителя гимназии. С января 1899 года он преподает в 5-ой Петербургской гимназии древние языки, а также французский и немецкий языки. В 1902 году Б.В. Варнеке был определен преподавателем древних языков в Николаевскую Царскосельскую гимназию, директором которой был переводчик Еврипида и поэт-символист И.Ф. Анненский. В этой гимназии Варнеке прослужил до 1904 года, одновременно он был приват-доцентом по кафедре классической филологии Санкт-Петербургского университета (1901–1904).

11 мая 1903 года Б.В. Варнеке защитил магистерскую диссертацию «Очерки по истории древнеримского театра». 21 августа 1904 года «Высочайшим приказом по гражданскому ведомству» Б.В. Варнеке был назначен исполняющим должность экстраординарного профессора Казанского университета, а 14 апреля – членом Историко-филологической испытательной комиссии при университете.

28 февраля 1906 года Варнеке защитил в Императорском Московском университете докторскую диссертацию «Наблюдения над древнеримской комедией: к истории типов» и 17 марта того же года был утвержден

в степени доктора римской словесности. С 20 марта 1906 года он уже ординарный профессор по кафедре классической филологии, с 24 сентября 1905 года – секретарь историко-филологического факультета Казанского университета (уволен по прошению 12 февраля 1907).

Б.В. Варнеке был женат на Варнеке (урожд. Матросовой) Елене Сергеевне, дочери коллежского советника, из театральной семьи, актрисе, преподавателе художественного чтения в Одесском доме ученых (1925–1935?). Забота о состоянии здоровья супруги вынуждает Бориса Васильевича вступить в переговоры с профессурой Новороссийского университета в Одессе. 6 февраля 1910 года Варнеке единогласно был избран ординарным профессором Новороссийского университета по кафедре классической филологии. Именно с Одессой связана дальнейшая судьба ученого.

Высокий авторитет Варнеке в европейских научных кругах был подтвержден его избранием в члены-корреспонденты Германского археологического института. Он был активным действительным членом и членом Совета Одесского общества истории и древностей (ООИД), заведующим археологическим музеем ООИД (1913–1919), членом Правления Историко-филологического общества при Новороссийском университете. Главными трудами Б.В. Варнеке стали книги по истории театрального искусства: «Очерки из истории древнеримского театра» (СПб., 1903), «Новые комедии Менандра» (Казань, 1909), «Античный театр» (Харьков, 1929), «История античного театра» (М.; Л., 1940; 2-е изд.: Одесса, 2003). Жене, Елене Сергеевне, посвящена «История русского театра» – первый в русской науке систематический обзор истории отечественного театра на всем протяжении его существования, от народных истоков русского театра вплоть до начала XX века. «История русского театра» вышла тремя изданиями в 1908–1910, 1913 и 1939–1940.

О негативной реакции Б.В. Варнеке на общественные потрясения, связанные с февральской и октябрьской революциями 1917 года, гражданской войной, красным террором можно судить по отдельным опубликованным отрывкам из его неопубликованных воспоминаний. О неприятии случившегося свидетельствует и его сотрудничество в газете Добровольческой армии «Южное слово», где он ведал отделом театральной и городской хроники. Но несмотря на имевшуюся возможность эмигрировать, Б.В. Варнеке не покинул родину.

В советское время Варнеке продолжил преподавательскую деятельность в высших учебных заведениях Одессы. Он преподавал в Гуманитарно-общественном институте, переименованном в Институт народного образования (1920–1930), Одесском археологическом институте (1921–1922); был профессором и ректором (с 1921) Института изобразительных искусств, где читал курс эстетики, профессором в Одесском государственном-музыкальном-драматическом институте им. Л. Бетховена (бывшей консерватории), Педагогическом институте (с 1936 года заведовал кафедрой мировой литературы литературного факультета), а с 1933 года продолжил педагогическую деятельность в восстановленном Одесском университете.

Профессор Варнеке, несомненно, был блестящим лектором. Это утверждали все, слышавшие его лекции. Ошеломляла не только эрудиция ученого. Особенно впечатляла слушателей его безукоризненная русская речь, которая не поддавалась весьма заразительному одесскому сленгу. Варнеке тяжело переживал «советизацию» науки и образования – травлю в печати ученых «старой школы», массовые исчезновения и физическое уничтожение коллег и близких.

В марте 1931 года по обвинению в участии в подпольной «украинской контрреволюционной организации»

был арестован старший сын Варнеке – Александр Борисович Варнеке (1904 – не ранее 1944), историк, этнограф, востоковед, библиограф. Однако советская власть воздействовала на профессию не только кнутом, но и «пряником» – Указом Президиума Верховного Совета УССР от 24 января 1941 года в ознаменовании 50-летия научно-педагогической деятельности профессору Б.В. Варнеке было присвоено звание заслуженного деятеля науки УССР. Список научных трудов Варнеке к 1940 году насчитывал более 250 публикаций (не считая сотен газетных статей и библиографических заметок) по истории античного и русского театра, истории западноевропейской, русской и украинской литературы, истории искусств и археологии.

С началом Великой Отечественной войны семья Варнеке не успела выехать из Одессы. Находившийся в преклонном возрасте профессор Б.В. Варнеке эвакуироваться не смог или, скорее, не захотел. Во время оккупации Одессы немецкими и румынскими войсками в декабре 1942 года был открыт Румынский королевский университет Транснистрии. Варнеке был зачислен в штат румынского отделения историко-филологического факультета университета, где заведовал кафедрой классической филологии и древней истории.

10 апреля 1944 года Одессу освободила Красная Армия. 12 апреля советскими властями было принято решение о возобновлении занятий в Одесском государственном университете, в котором, по разрешению ректора, продолжил работу и Б.В. Варнеке. Менее чем через месяц, 10 мая 1944 года 70-летний профессор Б.В. Варнеке был арестован постановлением УНКВД по Одесской области по обвинению в измене Родине (ст. 54-1а УК УССР) как «агент итальянской разведки», «за деятельное участие в созданном румынскими захватчиками профашистском органе, так называемом

Антикоммунистическом институте». Одновременно были арестованы другие ученые, читавшие лекции в институте. В тюрьме он провел два месяца, так и не успев подписать требуемого в конце следствия «раскаяния в содеянных антисоветских преступлениях». Как обвиняемый в шпионаже заключенный был этапирован в Киев, где с 27 июня находился на излечении в санчасти при областной тюрьме №1 УНКВД по Киевской области. Не дожив до суда, состоявшегося 2 декабря 1944 года, 31 июля 1944 года в 11 часов Варнеке скончался. 28 августа 1944 года дело в отношении Б.В. Варнеке было прекращено за смертью. 11 лет спустя, 29 ноября 1955 года, военный прокурор прекратил дело «за недоказанностью предъявленного обвинения».

Б.В. Варнеке – первый в русской науке автор систематизированного труда «История русского театра». Его имя не столь популярно у современных исследователей. В историко-филологической и театроведческой литературе в советский период ему не было посвящено ни одного некролога, до сих пор нет полноценной научной биографии ученого. О нем есть лишь несколько статей в энциклопедиях и словарях. Правда в 1980-х годах были опубликованы его воспоминания об И.Ф. Анненском, а в последнее время стали появляться немногочисленные публикации о Б.В. Варнеке историков античности из Петербурга И.В. Тункиной и Е.В. Никитюк. К сожалению, о вкладе Б.В. Варнеке в изучении творческого наследия непосредственно А.Н. Островского в современной гуманитарной науке мною не найдено ни одной статьи. Все работы Б.В. Варнеке, посвященные творчеству драматурга, были опубликованы при жизни исследователя.

Во втором томе «Истории русского театра» Б.В. Варнеке излагает краткую биографию драматурга, прослеживает его творческий путь, указывает критическую

литературу об Островском. Кроме того, включены рассказы об актерах-современниках А.Н. Островского: о П. Садовском, Л. Никулиной-Косицкой, С. Шумском, А. Мартынове и др. Дана характеристика современных Островскому драматургов; сопоставление Островского и Гоголя; исследование пьес драматурга об актерах.

В 1912 году в Одессе выходит книга Б.В. Варнеке «Заметки об Островском». Книга содержит главы, посвященные Островскому и мелодраме; сопоставлению Островского и зарубежных драматургов, в частности, пьесы «Без вины виноватые» и драмы Карла Гуцкова «Ричард Сэвидж». Варнеке высказывает мнение по поводу статьи Н. Кашина об «Артуре, или Шестнадцать лет спустя» «как источнике пьесы Островского». В одной из глав идет речь о второй редакции пьесы «Воевода»: о датировке пьесы, о работе над ней, об источниках создания характера Дубровина. Дана характеристика отношения Островского к историческим документам. Отдельная глава посвящена сопоставлению имен Островского и Гоголя в русской критике, а также дан обзор высказываний об Островском литературных критиков, в частности, Н. Добролюбова.

Кроме отдельных изданий, посвященных А.Н. Островскому, Б.В. Варнеке на протяжении нескольких лет публикует статьи в научных журналах: «Русский филологический вестник», «Летопись историко-филологического общества при Новороссийском университете», «Известия по русскому языку и словесности», под его редакцией выходит юбилейный сборник «А.Н. Островский. 1823–1923» (Одесса, 1923), его статья «Стиль Островского» вошла в сборник «Памяти А.Н. Островского: ст. об Островском и неизданные труды его» (Петроград, 1923). В своих работах он говорит

о значении репертуара Островского в истории русского театра, дает статистику прижизненных постановок, поднимает вопрос об источниках Островского, о приемах характеристики героев Островского, прослеживает связь между отдельными пьесами драматурга и персонажами.

Труды Б.В. Ванеке об А.Н. Островском

1. К истории женщин на сцене // Библиотека театра и искусства. 1902. Т. VI, Вып. 6. С. 165–169.

Артистки в изображении А.Н. Островского.

2. Русский театр: лекции по «Истории театра» Б.В. Ванеке / сост. З.И. Мерц. 1903/4 учеб. г. / Утв. М.В.Д. Муз.-драм. курсы Рапгоф. СПб.: изд. В.А. Гремина, 1903. – 192 с.

3. К вопросу об источниках Островского // Театр и искусство. 1904. 1 февр. (№5). С. 103 – 104; 8 февр. (№6). С.123–125.

4. Островский Александр Николаевич // Русский биографический словарь. СПб., 1905. Т. Обезьянинов-Очкин. С.425–448.

5. Александр Николаевич Островский: биогр. очерк / проф. Б.В. Ванеке. СПб.: тип. Гл. упр. уделов, 1905. – 95 с.

6. История Русского театра: ч. 1–2 / Б.В. Ванеке, проф. Имп. Казан ун-та. Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1908–1910.

7. Заметки об Островском / Б.В. Ванеке. Одесса: Экон. тип., 1912. [2], 94 с.

8. К вопросу об источниках Островского // Русский филологический вестник. 1913. №1. С.153–180.

9. Заметки об Островском // Летопись ист.-филолог. об-ва при Новороссийском ун-те. 1913. Т. XXII. С. 1–93.

10. Француз о русском театре // Ежегодник Императорских театров. 1913. Вып. 1. С. 146–154.

О книге Патуйе «Островский и его театр русских нравов» (Paris, 1912).

11. История русского театра / проф. Б.В. Ванеке. 2-е изд., знач. доп. СПб.: изд. Н.Н. Сергиевского, [1914]. X, 701, [3] с.

12. Заметки о народной драме / Б.В. Ванеке. Петроград : тип. Имп. Акад. наук, 1915. [2], 21 с.

13. Заметки об Островском: (приемы творчества – Островский воображаемый) // Русский филологический вестник. 1916. Вып. ½. С.192–207.

14. Заметки об Островском: приемы творчества // Там же. 1917. Вып. ¾. С.75–89.

15. Творчество А.Н. Островского. (Памяти П.О. Морозова) // Изв. отд-ния рус. яз. и словесности Рос. акад. наук. 1919. Т.24, кн. 2. С.173–187.

16. Творчество А.Н. Островского. Юбилей. сб. / под ред. С.К.Шамбинаго; Рос. акад. худ. наук. Театр. секция. М., Пг.: Гос. изд-во, 1923. 367 с.

(Варнеке Б.В. Влияние театра Островского на русское сценическое искусство)

17. Памяти А.Н. Островского: [К столетию со дня рождения. 1823 31 марта/13 апреля 1923]: сб. ст. об Островском и неизданные труды его / под ред. Е.П. Карпова, Д.К. Петрова, М.Д. Беляева, А.С. Полякова; с портр. А.Н. Островского и ил. П.М. Боклевского, И. Шарлеманя, П.Б. Ламбина [и др.]; [Петрогр. о-во им. А.Н. Островского]. Петроград.: Путь к знанию, 1923. 276, [2] с., 8 л. ил., портр.

18. Погодин и Островский // Сборник отделения русского языка и словесности Акад. наук СССР. 1928. Т. 101, № 3. С. 43–44.

19. Техника Островского // Известия по русскому языку и словесности. 1928. Т. 1. С. 134–140.

20. Техника Островского: 2. Монологи // Известия по русскому языку и словесности. 1930. Т. III. С. 29–42.

21. Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А.С. Сахарова. Л., 1934. 590 с.

Статья Варнеке Б.В. Материалы А.Н. Островского для «Воспитанницы».

22. История русского театра XVII–XIX веков. Гл. упр. учеб. заведений Ком-та по делам искусств при СНК СССР рекомендовано в качестве учеб. пособия для учащихся театрал. школ. 3-е изд.. М.-Л.: Искусство, 1939. 368 с., 12 вкл. л. портр.

23. Семья Садовских: сборник / под ред. В. Филиппова. М.-Л.: ВТО, 1939. 269 с.

Варнеке Б.В. Семья Садовских. Отношение семьи Садовских к Островскому.

Литература о Б.В. Варнеке:

1. Библиографический список научных трудов профессора Б.В. Варнеке. 1889–1924. Одесса, 1925.

2. *Каган М.* Мещанин во дворянстве» Мольера и «Бедность не порок» Островского» // *Филологические записки.* 1914. Вып. V / VI. С. 776–796.

Сравнительный анализ пьес. Влияние Мольера. Мнения по этому поводу русских критиков, в т.ч. Б. Варнеке.

3. *Алексеев М.П.* Проф. Б.В. Варнеке: (к 35-летию его литературной и научной деятельности) // *Силуэты.* Одесса, 1924. № 5 (43). 3 дек.

3. Варнеке Борис Васильевич // *Писатели современной эпохи: Биобиблиографический словарь русских писателей XX века.* 2-е изд. (репринт). М., 1992. Т. 1. С. 64–65.

4. *Лавров А.В.* Варнеке Борис Васильевич // *Русские писатели, 1800–1917: биограф. словарь.* М., 1989. Т. 1. С. 390–391.

5. *Тункина И.В.* Новые материалы к биографии проф. Б.В. Варнеке // *Древнее Причерноземье.* III. Чтения памяти проф. П.О. Карышковского: тез. докл. юбил. конф. 12–14 марта 1996 г. Одесса, 1996. С. 109–110.

6. *Тункина И.В.* Борис Васильевич Варнеке: страницы биографии // *Античный мир: Проблемы истории и культуры: сб. науч. ст. к 65-летию со дня рожд. проф. Э.Д. Фролова / под ред. И.Я. Фроянова.* СПб., 1998. С. 441–452.

7. *Тункина И.В.* Н.П. Кондаков по неизданным воспоминаниям Б.В. Варнеке. 1917–1920 годы // *Никодим Павлович Кондаков. Личность, научное наследие, архив: к 150-летию со дня рождения / Гос. Русский музей.* СПб., 2001. С. 56–62.

8. *Немченко И.В.* Б.В. Варнеке // *Професори Одеського (Новоросійського) університету: біографічний словник: В 4 т. Вид. 2, доп.* Одеса, 2005. Т. 2: А–І. С. 208–210.

8. *Бузескул В.П.* Всеобщая история и ее представители в России в XIX и в начале XX века / сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и биогр. словарь-указатель И.В. Тункиной. М., 2008. С. 7–8, 259–260, 274, 286, 294, 346, 435, 438, 440, 446, 527–528.

9. *Никитюк Е.В.* Историк античной культуры Б.В. Варнеке // *VII Жебелевские чтения: сб. ст. конф., посв. 150-летию со дня рожд. акад. В.В. Латышева.* СПб., 2005. С. 120–121.

10. *Снегина Т.В.* Историк русского театра Б.В. Варнеке: страницы биографии // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2008. Т. 150, Кн. 6. С. 27–32.

11. *Тункина И.В.* Б.В. Варнеке и его воспоминания об ученых // Scripta antiqua: вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры: альманах / РАН, Междунар. ин-т античного мира им. Г.М. Бонгард-Левина; [гл. ред. М.Д. Бухарин]. М., 2011. С. 435–466.

12. Варнеке Борис Васильевич (1874–1944) [Электронный ресурс] // Энциклопедия Царского села: [Сайт]. – Пушкин (Царское село), 2015. – URL: <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/istorija-carskogo-sela-v-licah/varneke-boris-vasilevich-1874-1944.html#.VelfiiXtmkp> (04.09.15)

Иванов Иван Иванович



И.И. Иванов

Иванов Иван Иванович родился 22 сентября (4 октября) 1862 года в г. Белый Смоленской губернии в семье военного.

В 1882 году после окончания гимназии в Вязьме поступил на историко-филологический факультет Императорского Московского университета. Всеобщую литературу он слушал у Н.И. Стороженко, признанного специалиста по истории английской литературы, вице-президента Нового шекспировского общества. Под руководством Н.И. Стороженко Иванов написал два студенческих сочинения «Гамлет и его толкователи в английской и немецкой литературах» и «Нравственное учение стоиков», удостоенных медалей на конкурсе студенческих работ.

В 1886 году И.И. Иванов был оставлен при кафедре всеобщей истории для подготовки к профессорскому званию. С 1888 года работал в Музыкально-драматическом училище при Московском филармоническом обществе.

В 1889 года Иванов сдал магистерский экзамен и приступил к работе над магистерской диссертацией. С 1893 года Иванов утвержден в качестве приват-доцента Императорского Московского университета.

15 марта 1895 года состоялась защита магистерской диссертации Иванова «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века» (М., 1895). Состоял членом Московского театрального комитета. Степень доктора истории получил за диссертацию «Сен-Симон и Сен-Симонизм» (1901).

С 1888 года начинает публиковать театральные рецензии в «Русских Ведомостях» и «Артисте»; позднее становится сотрудником «Русской Мысли», «Северного Вестника» и, в особенности, «Мира Божьего»: в 1892–1899 годы был в числе ведущих критиков «Мира Божьего», откликаясь почти в каждом номере журнала на самые разные явления русской и зарубежной литературной жизни. В его работах отразилось распространенное тогда мнение о том, что конец XIX века является эпохой вырождения и морального упадка, отчетливо проявившегося в политике («бонапартизм»), философии («ницшеанство») и в искусстве («натурализм»). Современная литература воспринималась Ивановым чаще всего как «циничная» и «бесцельная», в которой – от К.М. Станюковича до З.Н. Гиппиус – он находил «натуралистическое» влияние Мопассана, Золя и Л. Толстого. К писателям-натуралистам Иванов относил и Чехова.

Вместе с тем критик резко осудил и модернистские течения в русской литературе. В «Мире Божьем» программной стала его статья «Новая французская литература у новейших историков» (1895), посвященная анализу книг Г. Брандеса «Литература XIX века в ее главных течениях» и Ж. Пелисье «Литературное движение в XIX веке», переводы которых на русский язык вышли в 1895 году. Иванов в резкой форме

высказал мысль о недостаточности для анализа литературы XIX столетия старых методов (прежде всего проповедуемых культурно-исторической школой). В середине 1890-х годов в «Мире Божьем» были опубликованы и объемные историко-литературные очерки Иванова, напечатанные впоследствии отдельными книгами. С «Миром Божьим» связан самый известный капитальный труд Иванова «История русской критики» (1897–1900). Иванов утверждал, что история русской литературы и общественной мысли – это история перехода от навязанных России «школ» (классицизм, сентиментализм, романтизм) к исконно русскому реализму». Идея национальной самобытности русской литературы и литературной критики была положена в основу данной работы.

Иванов написал несколько статей о русских писателях для Энциклопедического словаря издания Брокгауза и Эфрона, ряд статей о русских писателях, для «Библиотеки великих писателей» С.А. Венгерова – вступительные этюды о «Буре» и «Сонетах» Шекспира и о «Корсаре» Байрона.

Часть его журнальных статей вышла отдельными книгами: «Иван Сергеевич Тургенев» (СПб., 1896); «Писемский» (СПб., 1897); «Учитель взрослых и друг детей» (Бичер-Стоу, 2 изд., М., 1902); «Люди и факты западной культуры» (1898); «История русской критики» (СПб., 1898 и 1900); «Национальная героиня Франции» (Жанна д' Арк, Москва, 1898, брошюра); «Белинский» (М., 1898, брошюра), «Из западной культуры» (2 сборника, СПб., 1899 и 1900); «Император Александр II» (М., 1899); «Новая культурная сила. Русские писатели XIX в.» (СПб., 1901); «Правда и поэзия мировой любви» (эюд о В.Г. Короленко, СПб., 1900); «Из истории Москвы» (1812 год, М., 1899, брошюра); «Пушкин» (М., 1899, брошюра); «Рыцарь слова и жизни» (Сервантес, М., 1901).

Для биографической библиотеки Павленкова Иванов написал биографии Шекспира (1896) и Островского (1900).

К историческим сочинениям можно отнести небольшие книги Иванова «Император Александр II» (1899), «Как царь Петр стал преобразователем России» (1910) и др. В XII томе Словаря Брокгауза и Эфрона С.В. Венгеров пишет, что «лучше всего Иванову удавались работы небольшие. Крупные труды, печатавшиеся по мере изготовления в журналах, очень растянуты, в особенности “История русской критики”, где из-за постоянных отступлений центральная задача часто отодвигается на второй план. По манере обработки материала Иванов принадлежит к историкам литературы, более заботящимся о красоте изложения и обобщений, чем о точности исследований. Кроме диссертации, он не является самостоятельным исследователем и группирует материал уже разработанный. По литературным взглядам Иванов первого периода своей деятельности – эклектик, одинаково благосклонный и к эстетическим традициям 40-х годов, и к методу критики общественно-публицистической». В этой характеристике явно видны идеологические разногласия автора статьи с И.И. Ивановым.

В 1901 году И.И. Иванов назначен профессором истории Новороссийского университета. В 1906 году он стал ординарным профессором, в 1907 году избран от университета выборщиком членов в Государственный Совет, а в 1908 году был назначен директором Историко-филологического Института князя А.А. Безбородко в Нежине. В период его директорства в Нежине огласку получили его некоторые некорректные поступки в отношении студентов и коллег. Как считают современные исследователи, именно Иванова имел в виду А. Белый в произведении «Иванова Яма», когда писал «Иваны Ивановы задушили нашу молодость». В этом утверждении явно прочитываются либеральные претензии к православно ориентированному преподавателю.

В 1913 году Иванов переезжает в Москву. В 1913–1917 годах он работает сверхштатным ординарным профессором кафедры всеобщей истории императорского Московского университета. Затем он на короткий период оставил университет, но с февраля 1918 года вновь начал преподавать в качестве приват-доцента. Скончался И.И. Иванов в 1929 году в Москве.

В 1900 году в издательстве Ф. Павленкова в серии «Жизнь замечательных людей» вышел биографический очерк И.И. Иванова «А.Н. Островский». Это одна из первых биографий драматурга, в которой сообщаются сведения, связанные с ранним периодом творческой деятельности Островского. Иванов активно использует воспоминания современников драматурга, хорошо его знавших именно в ранний период – Т.И. Филиппов, С.В. Максимов, чьи свидетельства появились в печати в 1897 году. И.И. Иванов восстанавливает историю жизни драматурга на основании отрывочных заметок, вроде воспоминаний артистов Бурдина, Горбунова и Нильского, рассказов личного секретаря Островского, Кропачева, на основании собственных писем драматурга. Важнейшим общим биографическим источником стала заметка самого Островского в альбоме В.И. Семевского «Мои знакомые».

В книге Иванова освещаются вопросы: происхождение Островского, начало его литературной деятельности, его друзья. Биограф останавливается на судьбе первой комедии драматурга, говорит о материальном положении, о появлении первой комедии на сцене и отношении к пьесам Островского цензуры, театральной дирекции; об участии Островского в «литературной экспедиции», о его путешествии за границу, о замыслах преобразовать русское сценическое искусство. Отдельные главы посвящены юбилею литературной деятельности драматурга, литературной деятельности в семидесятые годы,

участию в празднествах по случаю открытия памятника Пушкину. В последних главах Иванов дает характеристику литературной деятельности Островского и выявляет общественный смысл его творчества.

Помимо биографии драматурга, И.И. Иванов публиковал в периодической печати статьи, освещавшие в основном театральные постановки по пьесам Островского в разных театрах Москвы. Несколько публикаций – о постановке «Грозы» в театре Елизаветы Горевой и Малом театре, о постановке пьес «Волки и овцы» и «Последняя жертва» в Малом театре, о пьесах Островского в репертуаре театра Корша.

В журнале «Мир Божий» в 1898 году в двух номерах была опубликована работа И. Иванова «История русской критики», в ней в частности, шла речь об отношении А. Григорьева и Н. Добролюбова к творчеству Н.А. Островского.

Труды И.И. Иванова об А.Н. Островском:

1. Хроника. Театр Горевой // Артист. 1889. № 1 (сент.). С. 132–135. *Анализ «Грозы». Катерина в исполнении М. Свободиной-Барышевой.*
2. Театр и музыка // Рус. вед. 1890. 3 сент. (№ 242). С. 2. *«Без вины виноватые» в драм. театре Е. Горевой.*
3. Современное обозрение. Малый театр («Гроза») // Артист. 1892. № 23 (окт.). С. 118–122. *Образ Катерины в исполнении А. Поляковой.*
4. Театр и музыка (Малый театр). Спектакль 27 января «Волки и овцы», комедия Островского, бенефис Садовского // Рус. вед. 1893. 28 янв. (№ 27). С. 3. *Анализ типов, выведенных в пьесе.*
5. «Волки и овцы», комедия Островского // Артист. 1893. № 27 (февр.). С. 127–132. *Игра М. Садовского, Е. Лешковской, М. Ермоловой.*
6. Театр Корша // Артист. 1894. № 41 (сент.). С. 216–220. *Островский в репертуаре театра.*

7. История русской критики // Мир Божий. 1898. № 10 (окт.). С. 70–120; № 12 (дек.). С. 169–238.

8. А.Н. Островский. Его жизнь и литературная деятельность: биогр. очерк / И.И. Иванов, портр. Островского, грав. В Лейпциге Геданом. СПб.: тип. Ю.Н. Эрлих, 1900. 99 с. (ЖЗЛ. Биогр. б-ка Ф. Павленкова)

9. История драмы. Россия. М.: типо-лит. А.В. Васильева, 1901. – 49 с.

10. Островский (1823–1886) // Журн. для всех. 1902. №6. С. 641–656; № 7. С. 771–784.

11. История русской критики: Ч. 1–4. СПб.: журн. «Мир Божий», 1899. Ч. 1–2. 509 с.; Ч. 3–4. – 715 с.

Литература об И.И. Иванове:

Зыкова Г.В. Иванов Иван Иванович // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 381–383.

Иванова Т.Н. Иван Иванович Иванов в контексте исследования научной школы В.И. Герье // Вестн. Чуваш. ун-та. 2011. №2. С. 58–63; То же [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/ivan-ivanovich-ivanov-v-kontekste-issledovaniya-nauchnoy-shkoly-v-i-gerie> (04.09.15)

Кашин Николай Павлович



Н.П. Кашин
и Л.И. Кашина

Николай Павлович Кашин родился 17(29) января 1874 года в Суздале в купеческой семье. В 1881–1887 годах учился в Суздальском городском училище, по окончании которого поступил во 2-й класс Владимирской гимназии, которую окончил в 1894 году. Поступил в Императорский Московский университет, первоначально на юридический факультет, но через несколько месяцев подал просьбу перевести его на

историко-филологический факультет, который окончил в 1898 году. Преподавал русскую словесность в гимназиях, училищах Москвы и Тулы, занимался научными исследованиями, был сотрудником Государственного исторического музея, давал частные уроки. Выступил в печати в 1901 году. В центре научных интересов Кашина – творчество А.Н. Островского, история Малого театра. С 3 апреля 1910 года – сотрудник Общества любителей русской словесности. К 1911 году у него уже было 48 работ, посвященных анализу драматургии А.Н. Островского.

Н.П. Кашин был мужем Лидии Ивановны Кашиной (урожд. Кулаковой, 1886–1937), дочери московского миллионера И.П. Кулакова, владельца не только столичных домов, но и помещичьей усадьбы в селе Константиново Рязанской губернии. Познакомились будущие супруги в 1904 году, когда молодой филолог Кашин давал уроки словесности брату Лидии Ивановны Борису на кондициях (т.е. по договору с отцом). Между молодыми людьми вспыхнуло настоящее чувство. Несмотря на протесты отца Лидия пренебрегла сословными предрассудками и в мае 1905 года вышла замуж за учителя. Брак длился тринадцать лет: в 1918 году оформили развод, хотя их дети – Нина и Георгий – не знали о разрыве до 1920 года, так как родители не посвящали их в свои размолвки. Лидия Кашина – прообраз главной героини поэмы Сергея Есенина «Анна Снегина».

В 1926 году Н.П. Кашина избрали действительным членом Академии художественных наук (РАХН – ГАХН, 1921–1930) по театральной секции и секретарем подсекции истории театра. Доктор филологических наук (по совокупности, 1938), профессор. До самой смерти Н.П. Кашин занимался своим любимым делом – исследованием творчества драматурга А.Н. Островского. Основной труд Н.П. Кашина – «Этюды об А.Н. Островском

(т. 1–2, 1912; т. 3 неопубл.) – отличается глубиной текстологического анализа, богатством привлеченного материала. Кашин изучал рукописи А.Н. Островского, которые разделил на четыре группы: собственно рукописи драматурга, его письма к разным лицам и письма к нему, *varia*, рукописи и письма родственников драматурга. Н.П. Кашин приводит образец почерка А.Н. Островского. Книга «Рукописи А.Н. Островского. Каталог» вышла в 1939 году, в год смерти автора.

Кашин – составитель сборников: «А.Н. Островский, Ф.А. Бурдин. Неизданные письма» (1923, совм. с Н.Л. Бродским и А.А. Бахрушиным), «А.Н. Островский. Дневники и письма. Театр Островского» (1937, совм. с В. Филипповым), «А.Н. Островский, Н.С. Лесков. Рукописи, переписка, документы» (1938), и др. Н.П. Кашин – один из инициаторов установки памятника А.Н. Островскому возле Малого Театра в Москве. Скончался 26 июля 1939 года в Москве, похоронен на Новодевичьем кладбище.

Под редакцией Н.П. Кашина, с его комментариями и биографией А.Н. Островского, вышли собрания сочинений драматурга – это издания 1934, 1935, 1937, 1938 годов. Нельзя не сказать о крупнейшей работе Н.П. Кашина дореволюционного периода, написанной с любовью к Островскому, отличающейся глубиной его понимания. Это знаменитые «Этюды об Островском». Книга вышла в 1912 году в Москве, в двух томах. В первом томе – посвящение «Светлой памяти моей матери». В этом томе Кашин анализирует исторические хроники А.Н. Островского, их источники – «Кузьма Захарыч Минин-Сухорук», «Воевода»; тут же помещены небольшие заметки об Островском, а также исследование об источниках «Снегурочки». Н.П. Кашин выступает здесь как глубокий источниковед, незаурядный текстолог. Изучая предварительную работу

Островского над историческими хрониками, Н.П. Кашин приходит к выводу, что Островский, кроме того, что «великий художник», еще и «великий историк». Сам же Н.П. Кашин имел глубокие познания не только по истории классической литературы, но и в области русской средневековой литературы. Это можно проследить по его глубоким текстологическим изучением исторических пьес А.Н. Островского. Он анализирует тексты, приводит исторические и литературные источники, легшие в основу творения Островского, приводит примеры внимательного изучения Островским «Актов Археографической экспедиции», летописей, в частности, Никоновской летописи, сказаний, грамот, дневников. Н.П. Кашин отмечает основательный подход в изучении Островским древнерусской жизни, знание драматургом «аскетического идеала» Древней Руси.

Второй том «Этюдов об Островском» посвящен истории текстов произведений драматурга. Н.П. Кашин здесь анализирует творческую работу Островского над текстами пьес. В 1939 году, наряду с вышедшим каталогом рукописного наследия Островского, составленным Кашиным, вышел сборник под редакцией Н.Л. Мещерякова «А.С. Пушкин. А.Н. Островский. Западники и славянофилы: новые материалы письма и статьи». Часть, посвященная А.Н. Островскому, составлена и прокомментирована Н.П. Кашиным. В нее вошли неизданные письма Островского, статья «А.Н. Островский – сотрудник “Москвитянина”», материалы о пьесах «Снегурочка» и «Комик XVII столетия».

Н.П. Кашин оставил после себя большое научное наследие. Оно еще ждет публикации и тщательного изучения, нет, к сожалению, и научной биографии ученого. Хотя его текстологические наблюдения, найденные источники не утратили актуальности.

Труды Н.П. Кашина об А.Н. Островском

1. К истории текста произведений А.Н. Островского // Изв. отд. рус. яз и словесн. АН. 1908. № 2. С. 350–437.
2. К истории текста произведений А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся!» (комедия в 4-х действиях) // Изв. отд. рус. яз и словесн. АН. 1909. № 3. С. 232–266.
3. Драматическая хроника Островского «Кузьма Захарьич Минин, Сухорук» и ее источники / Н.П. Кашин. СПб.: Сенат. тип., 1910. – 36 с.
4. Островский и старинная драма // Ежегод. Имп. театров. 1909. Вып. 4. С. 17–56.
5. Драматическая хроника «Кузьма Захарьич Минин, Сухорук» и ее источники // Журн. М-ва народ. просвещения. 1910. №3 (март). С. 62–95.
6. К истории текста произведений А.Н. Островского «Бедная невеста» (комедия в пяти действиях) // Изв. Отд. рус. яз. и словесн. АН. 1910. № 2. С.83–166.
7. А.Н. Островский в письмах и воспоминаниях // Ежегод. Имп. театров. 1910. Вып. 6. С. 24–42.
8. Этюды об А.Н. Островском. Т. [1]–2 / Н.П. Кашин. М.: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1912. 2 т.
9. «Василиса Мелентьева» [Обзор критической литературе о драме А.Н. Островского] / Н.П. Кашин. СПб.: Сенат. тип., 1913. 62 с.
10. А.Н. Островский во французской литературе // Журн. М-ва народ. просвещения. 1915. № 10. С. 318–349; № 11. С. 37–61.
11. Драматическая хроника А.Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»: (опыт изучения хроники) // Журн. М-ва народ. просвещения. 1917. № 6. С. 137–197; № 7/8. С. 1–72.
12. Островский и Шиллер: (посвящ. академику А.Н. Веселовскому) // Рус. филолог. вестн. 1917. № s. С. 1–137.
13. Александр Николаевич Островский. 1823–1923: сб. ст. к столетию со дня рождения / под ред. проф. П.С. Когана; [Обл., заставки, зарисовки и фотографии исполнены худож. Л.М. Черновым-Плещским]. Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. – 163 с.
Среди авторов сборника Н.П. Кашин

14. Островский А.Н. Неизданные письма из собраний Государственного Театрального музея имени А.А. Бахрушина / А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин; под ред. [и с предисл.] Н.Л. Бродского, Н.П. Кашина при ближайшем участии А.А. Бахрушина. М. Пг.: Гос. изд., 1923. XVIII, [2], 498 с., 4 л. портр. (А.Н. Островский и его современники / Рос. акад. худож. наук. Театр. секция)

15. Творчество А.Н. Островского. Юбилей. сб. / под ред. С.К. Шамбинаго; Рос. акад. худ. наук. Театр. секция. М. Пг.: Гос. изд-во, 1923. – 367 с.

В сборник вошла работа Н.П. Кашина «Общественно-театральная деятельность А.Н. Островского».

16. Памяти А.Н. Островского. [К столетию со дня рождения. 1823 31 марта/13 апреля 1923]: сб. ст. об Островском и неизд. тр. его / под ред. Е.П. Карпова, Д.К. Петрова, М.Д. Беляева, А.С. Полякова; с портр. А.Н. Островского и ил. П.М. Боклевского, И. Шарлеманя, П.Б. Ламбина [и др.]; [Петрогр. о-во им. А.Н. Островского]. Пг.: Путь к знанию, 1923. – 276, [2] с., 8 л. ил., портр.

17. Московский Малый театр. 1824–1924: [сб. ст.] / [Обл., заставки, виньетки и заглав. буквы работы худ. С.В. Мехонина]. М.: Гос. изд., [1924]. – 707, [3] с., 18 л. портр.: ил.

Среди авторов сборника Н.П. Кашин

18. Откуда взял Островский фамилию Юсова? // Островский. Новые материалы. Письма, Труды и дни: статьи. Л., 1924. С. 297–302.

19. Островский и Мольер. К вопросу об источниках комедии А.Н. Островского «Бедность не порок» // Slavica. 1926. Т. 1. С. 107–135.

20. Островский и Гоголь // Родной язык и лит. в трудовой школе. 1928. № 4/5. С. 19–41.

21. Комедия А.Н. Островского «Пока» и ее французский оригинал // Памяти П.Н. Сакулина: сб. ст. М., 1931. С. 90–99.

22. Жизнь А.Н. Островского // А.Н. Островский. Сочинения. М.-Л., 1934. С. 5–16.

23. Жизнь А.Н. Островского // А.Н. Островский. Сочинения. 2-е доп. изд. М., 1935. С. 5–17.

24. Островский А.Н. Дневники и письма; Театр Островского / под ред. Вл. Филиппова; Ст. и коммент. Н.П. Кашина и Вл. Филиппова. М.-Л.: Academia, 1937. VII, 431 с. (Тр. ГЦМ им. А. Бахрушина).

25. А.Н. Островский, Н.С. Лесков. Рукописи, переписка, документы [Библиогр.] / ред. проф. Н.П. Кашина. М.: Гос. литературный музей, 1938. 230 с. (Бюл-ни Гос. лит. музея / Общ. ред. дир. музея В. Бонч-Бруевича; № 3).

26. Рукописи А.Н. Островского. Каталог / сост. проф. Н.П. Кашин; Всесоюз. б-ка им. В.И. Ленина. М.: Соцэкгиз, 1939. – 52 с.

27. А.С. Пушкин. А.Н. Островский. Западники и славянофилы: новые материалы, письма и статьи / под ред. Н.Л. Мещярикова. М.: Соцэкгиз, 1939. – 236 с.: ил. (ВГБ им. В.И. Ленина; Труды. Сб. IV)

Литература о Н.П. Кашине

1. Кашин Н.П. // Словарь членов Общества российской словесности при Московском университете (1811–1911). М., 1911. С. 137–138.

2. *Пирогов Г.П.* Изучение творчества А.Н. Островского в сов. литературоведении // Рус. лит-ра XIX в.: сборник. М., 1959. С. 103–16.

3. *Хабарова О.Б.* Николай Павлович Кашин – ученый – литературовед // Совр. есениноведение. 2007. №7. С. 224–231.

4. *Хабарова О.* Николай Кашин – ученый – литературовед // Природа и человек (Свет). 2009. № 11. С. 66–67: ил.

5. *Хабарова О.* Через годы, через расстояния: интернет помог найти родственника Лидии и Николая Кашиных // Совр. есениноведение. 2011. № 18. С. 71–73.

6. *Иванова Г.* «Как родина и как весна...» [Электронный ресурс] // Родная сторона: [Сайт]. [Б.м.], 2011-2015. URL: <http://rodnaya-storona.ru/node/359> (04.09.15)

7. *Бабицына Н.Н.* Новые материалы о Н.П. Кашине: (по архивным документам) // Совр. есениноведение. 2014. № 29. С. 44–49.

Т.А. ЁЛШИНА

**Жребий театрального
рецензента в русской
провинции**

Не нужно объяснять, что Дедков не был профессиональным театроведом – этому на журфаке не учат, не был он и завзятым театралом; с долей иронии относился к тем, кто, презрев все препоны, мчался из Костромы на столичные премьеры в БДТ к Товстоногову, на Таганку к Любимову или в Ленком к Захарову. «Восхищаются иногда театрами из глубин нашего отечества. Заказав загодя билеты, жертвуя ночами и выходными днями, они мчатся на перекладных к Любимову или Товстоногову. Прекрасный порыв, но еще лучше спешить не за сотню верст, а идти знакомыми вечерними улицами и переулками и тоже переступить порог Театра. Очень хочется, чтобы областное учреждение культуры, именуемое театром, было именно Театром, со своим лицом, голосом, принципами, целью»¹.

Дедков не живет жизнью столичного интеллигента. Под этим костромским небом он открывает в себе зрение костромского интеллигента, какими были Островский, Писемский, Розанов, Рязановский, какими были Пьяных, Шувалов, Цанн, Бочков, Леонович, как бы ни менялось место их жительства, куда бы ни забрасывала их судьба. Московский друг Дедкова, С.С. Лесневский, даже собственный день рождения приезжал праздновать в Кострому. Благодаря счастливой дружбе со Станиславом Лесневским, которого знала вся театральная Москва, Дедков мог попасть на любой спектакль в столице нашей родины. Но, в отличие от В.Н. Бочкова, Дедков туда не рвался, предпочитая короткие визиты в Москву тратить на встречу с родными и близкими людьми. В письме из Москвы в Кострому Бочков рассказывал Дедкову, как после занятий в архивах и библиотеках

они с Лесневским проводят вечера: «Были даже на прогоне “Тартюфа” в театре на Таганке. Оказывается, Лесневский прилично знаком с Любимовым – тот ему обрадовался. А я намотал это на ус и требую теперь билеты без стеснения»².

К моменту написания первой рецензии на спектакль по пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1966) И.А. Дедков был уже опытным театральным рецензентом. Но главное – он знал и любил Островского, эта любовь шла от впечатлений детства, то есть была укоренена в глубине его памяти. Как человек пытливый, Дедков с интересом изучал литературоведческие и мемуарные источники о творческой индивидуальности Островского, понимал высокую эстетическую ценность созданного Островским национального театра. Этому помогало многое, в том числе – личное знакомство с известным исследователем Островского В.Я. Лакшиным и знание его книг, а также постоянное общение и дружба с В.Н. Бочковым, знание его исследований об Островском и Щелькове, знакомство с научной работой щельковской команды Бочкова, наконец, чтение восторженных статей об Островском Ап. Григорьева. Знания Дедкова были обширны, его рецензии «обеспечены» ими, «покоились» на них, но не «щеголяли» ни грузом цитат, ни сложной терминологией. Рецензии Дедкова демократичны в полном смысле этого слова. Собственно, этого требовала провинциальная газета – и Дедков шел навстречу этим требованиям.

Зададимся вопросом, почему, будучи интеллектуально и эмоционально готовым к анализу спектаклей по пьесам Островского, которые (за редким исключением) открывали каждый театральный сезон, Дедков вплоть до 1966 года не отрецензировал ни одного спектакля. И только «Мудрец» Островского заставил его взяться за перо. Ответ, наверное, прост: спектакль понравился.

Работа молодого режиссера А. Сагальчика сразу вызвала споры, к которым в провинции не привыкли. «Это в столицах публика ко всему привыкла и удивить ее трудно, но здесь-то, здесь – ах как все было внове, и какая великолепная молва поползла по городу, и какие вскипели споры, и как сладко их было слушать, поскольку не приучены к ним, не привыкли. И публика разделилась на две партии, и на знамени каждой было имя Островского»³.

Дедков анализирует суть разногласий, которые сводились к нескольким позициям: не принявшие спектакль зрители были шокированы отсутствием традиционных декораций, их смущал современный облик персонажей, отсутствие занавеса и одетые в униформу слуги, которые по ходу действия меняли облик сцены. Принявшим спектакль зрителям все эти новации, напротив, нравились. Дедков встал на защиту режиссерского решения, он спорил с теми, кому хочется превращать живое зрелище в музейный зал, «чтобы на сцене были продемонстрированы иллюстрации в лицах на тему “дворянство и бюрократия в пореформенной России”»⁴.

Дедков обращает внимание на художественное решение спектакля, как рецензент, он хочет проникнуть в режиссерский замысел и донести его до читателей и зрителей. Он предлагает понять характер Глумова (Е. Воронова) изнутри: «Нет, этот Глумов не двурушник, не слуга всех господ и всех направлений. Он живет по правилам, которые застал в мире или которые ему навязали. Он и впрямь искреннее обычного, когда можно сказать злое, обличающее слово. Не из кого, не из чего выбирать Глумову. Не Чацкий же он, родословная не та, не крикнуть ему: “Карету мне, карету!”, не подадут ему карету»⁵. Рецензент необычайно ярко интерпретирует несколько сцен из спектакля. Например, сцену появления Крутицкого (С. Каленский) и Мамаева (В. Макасеев). «Безликие

слуги ... раскатывают ковровую дорожку, и на зрителя из глубины сцены шествуют, почти маршируют Крутицкий и Мамаев. Крутицкий – маленький надутый человек в черном, со вздернутым подбородком, выпученными глазами и замашками грозного жандармского чина, привыкшего наблюдать за состоянием умов в государстве. У него темперамент вождя, он способен вскочить на стол и дать гневный отпор реформаторам. Он похож на закупоренный беспомощный вулкан»⁶.

Дедков не просто пересказывает сцену из спектакля – он интерпретирует ее, используя свои данные блестящего литератора. Сцена из спектакля превращается в небольшой литературный сюжет, читая который воочию видишь то, что происходило на сцене. Читатель «видит» спектакль, который «создал» Дедков. Особенность Дедкова-критика заключается в том, что он чувствовал себя не просто союзником художника, не просто посредником между зрителем и сценой – он словно «соревновался» с режиссером, пытаясь другими художественными средствами донести до зрителя его, режиссера, мысль. Завершающая спектакль сцена, которая вызвала недоумение у недоброжелателей, трактована Дедковым как сцена вынужденного примирения с Глузовым. Когда Глузов, только что переживший крах своих надежд, полулежит на огромном столе, он не чувствует себя побежденным. Вокруг стола застыли его враги, готовые мириться, прощать и сотрудничать. На сцене мир, где все связаны круговой порукой.

Современники Дедкова часто жаловались на отсутствие свободы, на невозможность сказать правду. Известный театровед Н.А. Шалимова тоже сетовала: «По условиям времени Дедков уже не мог написать впрямую, о чем идет речь»⁷. Прочитайте последнюю фразу Дедкова, характеризующую мир, возникший на сцене: «Крутицкий немислим без Городулина (какой же консерватизм

без оттеняющей его либеральной фразы?), а Городулин – без Крутицкого (какое же свободомыслие, если нет жандармов?), и все они немислимы без Глумова, вначале их паствы, затем помощника и наконец партнера в их многозначительной “государственной” игре»⁸.

В данной характеристике государственного порядка «непрямота» критика связана не с политическими узлами, а с собственными поэтическими возможностями. Он умел сказать так, что имеющий уши – слышал, имеющий душу – понимал. Впоследствии, когда после 90-х начнут резать правду-матку, срывая голос и не выбирая выражений, мы вдруг все увидим, что нет ни правды, ни матки: за криком исчезали нравственные ценности, а истина ускользала. Дедковский не прямой путь к истине вел читателя к пониманию, возможно, не упрощенным до грубости путем. Но на этом пути истина обреталась, а не вдалбливалась в тебя мегафонными криками из противоположных углов политической сцены. Чужой довод остается лишенным смысла, если в нем не присутствует крупица собственного открытия. Достоинством Дедкова-критика было умение создать в читателе собеседника, в его статьях у читателей рождалась иллюзия совместного пути к совместным открытиям.

Дедков писал рецензию ярко, пристрастно, словно готовился, что ему будут возражать – и возражения не заставили себя ждать. Да еще какие возражения! В столичном журнале «Театральная жизнь» появились сразу две рецензии на спектакль провинциального театра – и обе отрицательные. Это напоминало какой-то заговор. Мы прекрасно помним, что, соблюдая некую объективность, солидные журналы стараются посмотреть на сложные явления искусства с разных позиций. В данном случае все было иначе: «В редакцию пришли одновременно два материала: письмо костромского врача Р. Кублицкого и статья московского критика

Б. Елистратова»⁹, – так редакция журнала представила эту мизансцену и этот критический дуэт. В статье Кублицкого перечислены все пять недостатков спектакля: во-первых, в пьесе Островского пять действий, а в спектакле их только два; во-вторых, режиссер отказался от декораций, грима и костюмов; в-третьих, героиня спектакля, Манефа, характеризуется Глумовым как «пьяная, глупая, невежественная», а в спектакле она обладает приличными манерами, одета в современное платье и у нее модная прическа; в-четвертых, в сцену Турусиной и Крутицкого зачем-то введен элемент секса; в-пятых, зрителю остается непонятно, для чего в последней сцене Глумов лежит на столе? ради новаторства? Новаторство – это единственный диагноз доктора Кублицкого. Но самое забавное в этой рецензии – ее концовка: «...многие артисты играют по-настоящему хорошо. Прежде всего надо отметить С. Каленского, исполняющего роль Крутицкого. Молодой артист Е. Воронов пластичен и эффектен в роли Глумова. Н. Стрелкова (Мамаева), В. Макасеев (Мамаев), С. Русинюк (Городулин) вместе с остальными исполнителями составляют неплохой ансамбль»¹⁰.

Согласитесь, что отзыв врача Кублицкого производит странное впечатление. Актеры играют хорошо, слаженно, так значит им не мешает ни отсутствие грима, ни современные прически, ни приличные манеры Манефы, ни элементы секса, ни странное поведение Глумова. Наличие актерского ансамбля говорит о хорошей режиссерской работе, о том, что актеры верят в него и идут навстречу его новаторству. Читаешь рецензию и понимаешь, что ее автор сам себе противоречит и сам не может понять, хороший это спектакль или нет. Возникает еще одно недоумение: почему солидный журнал поместил такой непродуманный, явно противоречивый отзыв?

Если статья Кублицкого хотя бы занимательна, то работа московского критика Елистратова производит унылое впечатление какой-то «отписки», да еще с обидными фактическими ошибками. (Кострома названа в рецензии родиной Островского, однако, великий драматург родился в Москве, но это, видимо, не все московские критики знают). Рецензия вновь перечисляет преступления А. Сагальчика: отсутствие декораций, костюмов, грима, занавеса, снова не нравится темп спектакля. Об одном замечании Елистратова стоит сказать особо. Не нравится Елистратову, что Сагальчик хочет «убедить зрителей в том, что герои Островского со всеми их недостатками и пороками близки нашей действительности»¹¹. Самое забавное, что при этом критик Елистратов выступает под знаменем утверждения «вечно живой классики». Как можно чувствовать классику живой, если ее герои и ее проблемы чужды современности и далеки от нее?

На этом разговор не закончился. Дедков отвечал критикам из «Театральной жизни» на страницах «Северной правды». Ответ столичному журналу в провинциальной газете не вполне равноценен, но такой ответ был нужен прежде всего костромичам, особенно тем из них, кто, услышав о выступлениях в центральной прессе, побежал в библиотеки читать критику в адрес родного театра. Ответ нужен был театру, его руководству, его режиссерам и актерам. Ответ нужен был самому Дедкову, потому что именно он написал положительную рецензию на вызвавший такую реакцию спектакль. Столичная шумиха всех удивляла. «Итак, мы прославились, – начал свой ответ Игорь Дедков. – Целых две страницы посвятил журнал “Театральная жизнь” критическому разбору спектакля...» Дедков аргументированно доказывает, что «никто из критиков упрямо не хочет говорить о самом спектакле в целом,

о его смысле, о главном: сохранена ли, донесена ли до зрителя живая мысль Островского, его понимание людей, общественных противоречий и проблем»¹².

Особенно ярко звучат заключительные слова статьи: «Играйте, что хотите, как хотите, никто не скажет о вас дурного слова, к вам будут снисходительны, но начните только искать, думать, и вас тут же одернут. Критики из “Театральной жизни” требуют первооткрытий. Если так хочется первооткрытий, то, может быть, надо начинать с того, чтобы создать вокруг робких поисков в провинциальных театрах благожелательную атмосферу, в которой такие первооткрытия будут возможны...И все-таки мы верим, что наш театр продолжит творческие поиски, хотя не всегда они приносят лавры и хвалу»¹³.

Если вы думаете, что распря Дедкова с «Театральной жизнью» этим закончилась – Вы ошибаетесь. В десятом номере журнала за 1967 год будет опубликована «реплика» (в две колонки, однако) за выразительной подписью: «журналист». В ней неведомый автор делает сокрушительное открытие. Оказывается, Дедков защищает спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», потому что он сам является автором положительной рецензии на этот спектакль. Вот небольшой отрывок из статьи неведомого автора «Театральной жизни»: «После премьеры спектакля “На всякого мудреца довольно простоты” в газете “Северная правда” была напечатана большая рецензия. Она заканчивалась словами: “Молодая режиссерская изобретательность, острота художественного мышления сделали этот спектакль незаурядным, праздничным <...> Островский живет для нас, как будет жить для наших внуков и правнуков, которые, конечно, тоже прочтут его на свой лад, согласно своему опыту, своим пристрастиям, с глубоким пониманием великого писателя, с уважением к нему”. Автор этой рецензии... И. Дедков Вот, оказывается, в чем дело! Не желание ли

реабилитировать самого себя побудило И. Дедкова вновь взяться за перо?.. похоже на то».¹⁴

Согласитесь, что довод «журналиста» смехотворный, но он радует душу автора: «поймал» провинциального простака на правонарушении. В чем унижительная суть этого довода? В том, что использовавший его человек не привык к тому, что люди отвечают за свои слова и готовы отстаивать свое мнение. Честно говоря, для трусливого провинциального рецензента было бы естественней промолчать в ответ на две страницы унижительной столичной критики. Но Дедков – иной. И нас это радует. Но и здесь мы не можем поставить точку – не этим завершилась история первой рецензии Дедкова на спектакль по пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Она завершилась публикацией блестящей рецензии Дедкова в столичном фундаментальном журнале «Театр». Но это уже другая история.

Дедков никогда не позиционировал себя как театрального критика, поэтому и в данном исследовании он таковым не называется. Тем более, что здесь речь идет только о театральных рецензиях, посвященных спектаклям по пьесам Островского, ввиду особого отношения Дедкова к этому автору. Уже одно то, что Островский являлся в провинциальную Кострому – в свое имение Щельково, – чтобы работать, для Дедкова – особый знак. Значит, провинция дарит вдохновение, провинция дает впечатления, в провинции можно работать, не отвлекаясь на озлобленных или доброжелательных критиков, любвеобильных или капризных актрис. Даже то, что в Щелькове отвлекает от письменного стола, гонит из рабочего кабинета, впоследствии превращается в добротный литературный материал самой убедительной силы.

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.

Однако вернемся к рецензиям Дедкова. Говоря о них, сразу хочется поспорить с известным театроведом Н.А. Шалимовой, которая считает, что для Дедкова главное – «социальный контекст», «значение спектакля для самосознания интеллигентного зрителя». Как мне кажется, искусство театра в рецензиях Дедкова не становилось поводом, чтобы заявить о насущных социальных проблемах, не превращалось оно и в средство формирования самосознания зрителей. Он находил способы описания театрального зрелища как явления искусства, используя при этом богатство своего художественного языка.

Шалимова считает, что в статьях 1960-х годов Дедков «представляет за целое поколение, сформированное идеями XX съезда, высказывает его мысли, убеждения и пр. По ним видно, какое воздействие на молодого критика оказала в свое время “новомирская” статья Померанцева “Об искренности в литературе”». От связи со своим поколением не может уйти ни один человек – это бесспорно. Но при этом меньше всего Дедков хотел быть «голосом из хора», он никогда не принадлежал к «группе скандирования», особенно когда речь шла о творчестве, об искусстве, где его человеческая уникальность проявлялась в полную силу. Теперь о статье В. Померанцева¹⁵.

Напомню, что она опубликована в 1953 году, когда Дедков, увлеченный новой политической ситуацией в стране, еще учился в университете. Вполне возможно, что Дедков эту статью читал, но ни в Дневнике, ни в рецензиях, ни в доступных нам письмах нет упоминания о Померанцеве, зато много раз упоминаются Добролюбов, Ап. Григорьев, Кугель и Лакшин. Отвлекаясь от частных замечаний, необходимо сказать, что в целом работа Н.А. Шалимовой – это первое профессиональное исследование статей Дедкова о театре, здесь много верных и глубоких суждений, дается оценка рецензионной деятельности Дедкова в историко-культурном аспекте.

Читая рецензии Дедкова, понимаешь, что их написание никогда не было для него «галерным трудом», каждая рецензия отличалась собственным тоном, стилем, языком. Дедков исследует именно этот спектакль, этого режиссера, с этими актерами. Здесь его отличие, например, от Л.А. Аннинского¹⁶, который в своей книге о театре так и не зашел ни в один театр, ограничившись разговорами о драматургии В. Арро, А. Гельмана, И. Дворецкого – он читатель пьес, а не зритель спектаклей.

Эмоциональный тон рецензии обычно Дедков задает сразу, в самом заголовке: «Победа и поражение Егора Глумова»; «Ах, счастье в ближайшую среду!..» Собственно, так и положено на театре: поражать зрителей с первой сцены – точно так делает Дедков. Для каждой театральной зарисовки у него есть своя «краска». Это может быть рассказ об оригинальном декоративном решении, как в спектакле Калининского театра «Счастливейший день» (реж. – Ю. Николаев), где художник Т.И. Сельвинская изготовила макет уездного городишки, с церковкой, колоколами, пожарной каланчой и уличными фонарями, а зрители вдруг поняли, что благодаря этой художественной находке им становится «интересно не только смотреть, но и рассматривать»¹⁷. Это может

быть рассказ о музыкальном дивертисменте к спектаклю «Последняя жертва» (реж. Л. Шварц), где Дедков пользуется приемом «словесного рисования», которым он мастерски владел. Судите сами: «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. Такие вальсы играли духовые оркестры в городских садах, и публика любила их слушать, стоя поодаль. Музыка была красивая и грустная. Она смягчала сердца и увлажняла глаза»¹⁸.

Иногда рецензия начинается с некой театральной репризы, неизвестно кому принадлежащей, (как в спектакле «Бешеные деньги»), которая дает отрицательную, очень экспрессивную характеристику главному герою: «Что за шут гороховый этот Савва Геннадич Васильков? Что за имя, что за костюм, что за манеры, что за дикая речь? Что за явление такое среди приличной московской публики?»¹⁹

Рецензии Дедкова показывают, что он понимал режиссерскую партитуру, был внимателен к режиссерским находкам, хорошо видел и понимал актера. Как внимательный читатель, он замечал, в чем состоит новизна режиссерского решения спектакля, где режиссер спорит с драматургом. Понимая, что призвание театра состоит не в том, чтобы пересказывать пьесу, а в том, чтобы предложить такое решение, когда действие пьесы активно проживается на сцене и захватывает зрительный зал, он все-таки умел увидеть противоречия, которые, возможно, не видят ни зрители, ни создатели спектакля.

Если Дедкову спектакль нравится, например, «Бешеные деньги» в постановке Малого театра (реж. Л. Варпаховский), то его веселую, искрящуюся юмором рецензию читать – одно удовольствие. Я видела этот спектакль, читая рецензию Дедкова, я увидела его еще раз. Могу

подписать под каждым восторженным словом рецензента. Удивительно и непривычно было видеть в роли Саввы Василькова Юрия Каюрова, который обычно играл роль В.И. Ленина, а здесь блистал в роли «дерзкого пионера российского предпринимательства». Но что интересно. Дедков нашел, к чему придраться и в этом спектакле. Посмотрите, как деликатно он это делает: «Молодая, изящная, румяная Лидия Юрьевна Чебоксарова (заслуженная артистка РСФСР Н.И. Корниенко), не спорю с соискателями ее прелестей, хороша; ее глупочайшая и полнейшая, по крайней мере словесная, порочность и готовность к распродаже – очевидны. Ее бесконечная избалованность и беспросветная леность тоже сыграны, но кажется, что возможности для более полного, живого и, если хотите, более прихотливого и более иронического развития этого образа еще остались»²⁰.

Если спектакль Дедкову не нравится, правду он все равно скажет, но как будет медлить, как будет уводить разговор куда-то к школьным экзаменам, к темам сочинений, к Всероссийскому смотру спектаклей, посвященных юбилею А.Н. Островского. А речь он поведет о «Грозе», которую в Костромском театре неудачно поставил главный режиссер П.И. Слюсарев, где роль Катерины неудачно сыграла его жена, Ж. Сиротина. Дедков с большой приязнью относился к нашему театру, и Слюсарева он ценил, по пунктам перечислял его достоинства в статье, написанной для журнала «Театр». Судите сами. Вот отрывок из этой статьи, характеризующий деятельность П.И. Слюсарева в качестве главного режиссера театра: «Театр будто помолодел, стал самостоятельнее, выросла его общая культура, возникло желание снова и снова учиться мастерству. Причина перемен была, в сущности, простая: новый главный был даровитее своих предшественников. Сказывалось это в попытках самостоятельного прочтения драматургического материала,

в полноценном художественном решении отдельных сцен, картин и целых спектаклей. В понимании того, что серьезность искусства не упраздняет его вечной не-серьезности – игры, забавы, яркой зрелищности. И, наконец, в желании быть граждански активным, не отставать от передовых веяний на театре и в жизни»²¹.

Но, как говорится, Платон мне друг, но истина дороже. Чтобы не унизить напрямую спектакль Костромского театра, Дедков взял для сравнения «Грозу», поставленную Северо-Осетинским театром, и отдал ей свое вдохновенное слово: «В осетинской “Грозе” жила, страдала от тихого и степенного насилия свекрови и безоглядно любила красивая и молодая женщина <...> ни фальши, ни позы, ни ломанья – таким поэтичным, мягким, плавным было каждое движение»²². А вот небольшая цитата о нашем спектакле: «Все вроде бы одеты по-русски, и песни русские поют, но трагедия из народной русской жизни не состоится: тут драма экзальтированной барышни неясного происхождения, угнетенной рычащей озлобленной Кабанихой. И точь-в-точь “по Добролюбову” после того, как Катерина бросится в Волгу, по заднику сцены скользнет то ли радуга, то ли “луч света”»²³.

Нет, не превратится Дедков в «придворного» критика! Островский ему это не позволит.

Безоглядная смелость Дедкова дорогого стоит. Каждый читающий его тексты понимает это. И, наверное, не надо доказывать, что его тексты написаны от собственного имени. Это не голос из хора – это солист ведет свою партию, где за каждое слово, за каждую ноту заплачено жизнью.

В.К. Сморгчов, директор музея КГУ им. Н.А. Некрасова, в своих воспоминаниях пересказал одну характерную сценку, которая иллюстрирует дальнейшие взаимоотношения Дедкова и Слюсарева: «И хорошо помню, как после одной из премьер подхожу к лестнице, чтобы

подняться в комнату ВТО, где должно состояться обсуждение, и вижу Игоря Александровича, надевающего пальто. “А вы что на обсуждение не остаетесь?” – “Членами худсовета могут быть друзья нашего театра, а я теперь числюсь по разряду его врагов”. Дословно привожу дедковские слова, они врезались в память. Я был ошарашен: за счастье бы почесть, что у нашего провинциального театра есть такой критик, глубоко и тонко чувствующий театральную ткань, а тут вон как самолюбие главрежа разыграло»²⁴.

Н. Акимов в своей книге «О театре», которую когда-то рецензировал Дедков²⁵, весьма остроумно заметил: «Есть профессии, которым противопоказан страх того или иного рода. Например, летчикам, верхолазам, альпинистам – боязнь высоты. Трудно представить себе хирурга, который бы падал в обморок при виде крови. Пловец не может страдать водобоязнью. А театральная деятельность не должна бояться критики»²⁶. Надо бы театральным деятелям соглашаться с Н. Акимовым, но трудно это сделать в силу ряда причин. Одна из этих причин – в особом, живом характере взаимоотношений деятелей театра и представителей критического цеха, если им уготована судьба пребывать в небольшом провинциальном городе, где все друг друга знают. Критическое слово в этом случае обретает сугубо личностный характер и вызывает избыточно эмоциональную оценку. Знание этой особенности заставляет рецензента оттачивать свое критическое мастерство, следить за четкой аргументацией высказываний, не допускать неточности или бестактности в речи, соблюдать «равновесие» между замечаниями и похвалой. Видимо поэтому театральные рецензии по яркости речи, по умению видеть актеров и их роли, по убедительности трактовки спектакля кажутся гораздо более интересными, чем кинорецензии. В данной работе не будут исследоваться

кинорецензии Игоря Дедкова, поскольку этот материал хорошо интерпретирован в статье Ю.Хомяковой²⁷.

Почти в каждой театральной рецензии Дедков говорил об особенностях освоения классики современным театром. Чаще всего при этом он выступал как сторонник бережного отношения к классике, конечно, он не превращался в ригориста (об этом говорит его рецензия на «Мудреца»), но мог иногда спросить: «По какому праву?»²⁸. Не приведи Бог, если бы Дедков мог увидеть нынешнюю «Грозу» в постановке нынешнего главного режиссера С.Ю. Кузьмича. В этом спектакле много «находок», например, финальная сцена, где Кулигин после смерти Катерины пытается вернуть ее к жизни с помощью электрошока, подводя к ее телу электроды. И тело Катерины подбрасывается вверх, оставаясь по-прежнему безжизненным. Перед такими театральными находками онемели все московские критики, хотя они чего только не видели на современных столичных сценах. Здесь, однако, провинция превзошла открытия Малого театра – знаменитого Дома Островского. Хотя радости у театралов от таких новаций было немного.

Когда же спор с классиком возможен? Каковы критерии? Когда эксперимент уместен? Дедков думал об этом. Однажды, после репетиции «Короля Лира» в нашем театре, он сделал такую запись в Дневнике: «Актеры потрясают руками, кричат. Шикарные костюмы. Играют древность насквозь традиционно. А мне виделось, как герои Шекспира ходят руки в карманы и почти не кричат. Это не шокировало бы Шекспира. Дочери и сыны до сих пор обижают своих стариков»²⁹. Иными словами, традицию можно «потеснить» новой трактовкой, если таковая, во-первых, соответствует духу автора, не входит в противоречие с системой его ценностей, во-вторых, трактовка должна быть актуальной, то есть выявлять в классике дух современности. Знатоки театра

Островского дают такой ответ на этот вопрос: «Спор с классиком возможен. Спор не обида. Пока спор корректен, ведется на почве искусства, классик сам сумеет возразить и доказать лишний раз, что он классик»³⁰.

Как известно, театр воздействует на зрителя не расщудочным, а эмоциональным путем, поэтому так велика роль музыкального решения и художественного оформления спектакля. Для Дедкова это было аксиомой, он видит спектакль в потоке соседних искусств, внимательно и бережно отмечая находки. Однако главным достоинством рецензий Дедкова и главным результатом его деятельности как рецензента было обретение дара слова. Критику, как любому творцу, надо открыть самого себя, обрести собственное лицо и собственный стиль. Он довольно рано понял, что критика должна стать литературой, только тогда она будет частью художественной культуры.

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»³¹. Немного найдется критиков, чье слово узнаваемо, в чьем слове – затаенный диалог, приглашение к разговору и радостное ощущение искусства.

Скажем прямо, как литературный критик, Дедков оттачивал свое мастерство благодаря театральным рецензиям. Он и впоследствии считал, что переживание и обдумывание искусства – это основа критики. В театральных рецензиях он, как Островский, умел заглядывать в «святые колодцы» чужой души, а сочувствие

и понимание торжествовали над судом и обличением. В его рецензиях соединяется непосредственность восприятия театрального зрелища с рациональностью, *pro et contra*. Дедков заботился о чистоте и яркости своего слова. Любовь к слову, самоуглубленная работа над текстом отличала его и выделяла из армии отечественных критиков.

И, наконец, именно Островский был в базисе концепции Дедкова о провинциальной сути подлинной литературы. «Через Щельково, через Кинешму и Кострому открылась Островскому русская провинциальная жизнь, глубина страны. Художнику необходима натура, с нее он начинается <...> Не будь с мире Островского волжских городов Бряхимова и Калинова, усадьбы Гурмыжской, постоянного двора Вукола Бессудного, знали бы мы только “сцены московской жизни” – лишь краешек правды о русской жизни. Лишь вершок справедливости»³².

Через опыт жизни А.Н. Островского Игорь Дедков иначе взглянул на отечественную литературу, и классическую, и современную. Он уверен, что жителю российской провинции не за что обижаться на русскую литературу. Она многое рассказала о российской провинциальной жизни: усадебной, губернской, крестьянской, уездной. Она преимущественно о ней и рассказывала. Дедков склонен мистифицировать и наделять ценностным смыслом само пространство провинции. Одна из дневниковых записей 1969 года имеет символическое обозначение времени – «без даты». Прочитирую ее как аксиологическую характеристику провинции Игоря Дедкова: «в слове “провинциал” есть поэзия. Провинциальный и провиденческий ходят рука об руку»³³.

Дальше Дедков будет двигаться от театра к литературе, ему очень хотелось, чтобы вместе с ним и театр шел к литературе, с ее более острым ощущением жизни. В статье «Эта земля и это небо...» для журнала «Театр» он скажет об этом прямо: «Действительная связь с местной

жизнью <...> вывели бы на сцену героев, подобных Ивану Африкановичу и его Катерине из “Привычного дела” В. Белова, или Мишу Пряслина из романа Ф. Абрамова “Две зимы и три лета”, а может быть, и лирического героя из последних повестей Виктора Лихоносова, и старуху Анну из “Последнего срока” В. Распутина. Эти герои могли бы войти на сцену именно через провинциальный театр, это было бы естественно, потому что таких героев этот театр должен знать лучше и короче: он к ним просто ближе расположен»³⁴.

Примечания

¹ 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. 131.

² Губернский дом. 2014. № 3. С. 53.

³ Дедков И.А. Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов. С. 109.

⁴ Дедков И.А. «Во все концы дорога далека...» Литературно-критические очерки и статьи. Ярославль: Верх.-Волж. кн.изд., 1981. С. 110.

⁵ Там же. С. 111.

⁶ Там же. С. 112.

⁷ Дедковские чтения, 1995–2001: статьи и воспоминания / сост. Т.Ф. Дедкова. Кострома, 2004. С. 91.

⁸ Дедков И.А. Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов. С. 113.

⁹ Театральная жизнь. 1967. № 2. С. 14.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 15.

¹² Северная правда. 1967. 24 февраля.

¹³ Там же.

¹⁴ Театральная жизнь. 1967. № 10. С. 15.

¹⁵ Новый мир. 1953. № 12. С. 218–245.

¹⁶ *Аннинский Л.А.* Билет в рай: размышления у театральных подъездов. М.: Искусство, 1989. 192 с.

¹⁷ Северная правда. 1971. 10 июня.

¹⁸ Северная правда. 1969. 28 сент.

¹⁹ Северная правда. 1973. 20 апр.

²⁰ *Дедков И.А.* Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов. С. 145.

²¹ Там же. С. 137.

²² Там же. С. 147.

²³ Там же. С. 149.

²⁴ Дедков: очерки, статьи, воспоминания: альманах / сост. и отв. ред. Т.А. Ёлшина. Кострома: КГТУ, 2015. С. 44–45.

²⁵ Северная правда. 1962. 4 окт.

²⁶ *Акимов Н.* О театре. М.; Л.: Искусство, 1962. С. 68.

²⁷ Дедков: очерки, статьи, воспоминания: альманах. С. 143–161.

²⁸ *Дедков И.А.* Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов. С. 138.

²⁹ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994 / сост. и прим. Т.Ф. Дедкова. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. С. 65.

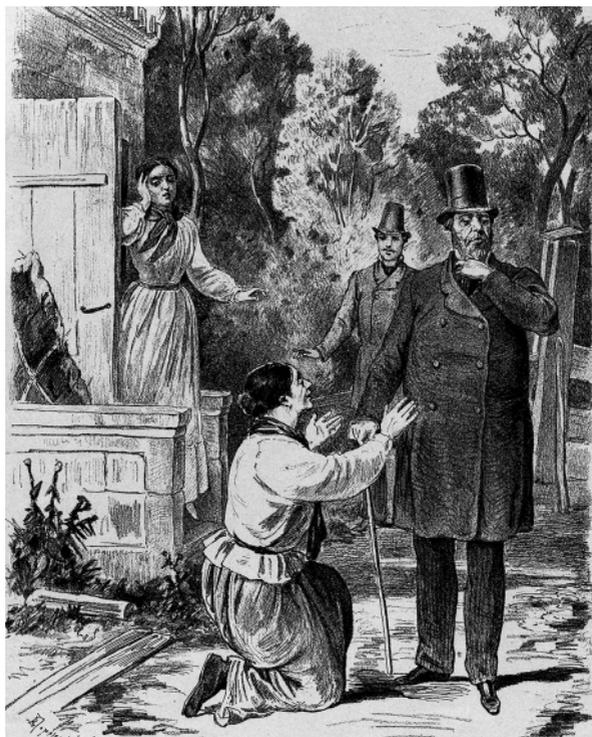
³⁰ *Журавлева А.И., Некрасов В.Н.* Театр А.Н. Островского. М.: Просвещение, 1986. С. 11.

³¹ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994. С. 113.

³² *Дедков И.А.* «Во все концы дорога далека...» Литературно-критические очерки и статьи. С. 11.

³³ *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994. С. 128.

³⁴ *Дедков И.А.* Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов. С. 140.



**ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В ПЬЕСАХ
А.Н. ОСТРОВЕКОГО**



*Обобщения, представляемые искусством,
легче воспринимаются и постигаются и,
практикуя ум, готовят его к научным
отвлечениям... .*

Александр Островский

В.В. ОЖИМКОВА

**Чаепитие в пьесах
А.Н. Островского**

Когда мы говорим о русском чаепитии, перед глазами, прежде всего, встают картины Б.М. Кустодиева с пышными румяными купчихами, пьющими чай из блюдечка, вазочки с вареньем, свежая сдоба, баранки, обязательный до блеска начищенный и пышущий жаром самовар.

Чай, популярнейший в России напиток, который мы привычно завариваем по несколько раз в день, был завезен в Россию в XVII веке из Китая. Покупала его, главным образом, московская знать. Для людей среднего достатка, а тем более крестьян, чай был недоступен из-за высокой цены: в 1674 году фунт чая – 409 грамм – стоил 30 копеек. За эти деньги можно было купить 65–80 килограмм ржи. После строительства Сибирской железнодорожной магистрали, удешевившей транспортировку чая, началась Россия чаепития. «Вся Русь “от финских хладных скал до пламенной Колхиды”, все от мала до велика, миллионер и поденщик, великорус и сын юга, белорус и калмык, пьют чай, кто ординарный, кто кирпичный с солью, маслом и молоком, кто душистый маб-кон, кто букетный лян-син, иные даже диковинный жемчужный или златовидный ханский»¹. В китайских лавках в Москве, по свидетельству С.Н. Дурылина, можно было найти богатый выбор чая. В середине XIX века образовались и процветали чаоторговые фирмы, крупнейшими из которых следует назвать купеческие дома Поповых и Боткиных, Перловых, позже возникли чайные компании Кузнецова и Высоцкого.

Появляются чисто русские заведения – чайные, которых, по словам И.Т. Кокорева, было «не меньше, чем в Японии чайных домов»². Характерной чертой их были длинные общие столы, за которыми удобно было вести беседу. Здесь постоянно кипели огромные многоведерные самовары, подавали знаменитую «пару чая» (два чайника – большой для кипятка и маленький для заварки, второй мог служить крышкой первого). В русской литературе сохранилось множество описаний трактирных чаепитий: «Войдемте в знаменитый Троицкий или в не менее славный Московский (трактир. – В.О.). Ловкая прислуга, все чистые ярославцы, мигом снимет с нас шубы, учтиво укажет, где удобнее сесть, если мы, среди множества гостей, затруднимся выбором места, расстелет салфетку на красной ярославской скатерти, покрывающей стол, и произнесет обычное: “Что прикажете?” – Разумеется чаю. Полюбujemy ловкостью, с которой половой несет в одной руке поднос, уставленный посудой, а в другой два чайника... Везде слышите почти исключительное требование чаю, звон чашек; видите, как взад и вперед снует народ, как одни посетители сменяются другими, жаждущими, подобно им, чаепития, и как половые едва успевают удовлетворять их требования: словом, здесь без чаю “нет спасенья”»³.

Повсеместное употребление чая в России нашло отражение и в литературе. Если это не главная линия сюжета, то упоминание о чае всегда присутствовало. Во многих произведениях А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова, П.И. Мельникова-Печерского и других писателей можно встретить описание домашних чаепитий.

С завидной регулярностью чай пьют и герои А.Н. Островского. В большинстве пьес драматурга чай заваривают и распивают в течение всего действия, например, в пьесах «Семейная картина», «Свои люди – сочтемся!»,

«Воспитанница», «Не сошлись характерами», «Светит, да не греет» и др. Если же возникает в нем необходимость, то, как правило, появляются готовый самовар и чайный прибор («Праздничный сон – до обеда», «Правда – хорошо, а счастье лучше»).

Исследователь русской кулинарной культуры В.В. Похлебкин пишет, что чай в значительной степени благодаря именно драматургии Островского стал считаться у нас купеческим напитком, «хотя в действительности он был с середины XVII и до середины XIX века, то есть в течение 200 лет, преимущественно, а иногда и исключительно дворянским!»⁴ Ритуал дворянского чаепития ориентировался на английскую манеру с приставными столиками: чай пили не более двух-трех раз в день, сервировали его на белоснежных скатертях из дорогого голландского сукна. «Примечательно, – пишет исследователь, – что у Островского есть и “дворянские” пьесы и есть в них, да и не только в них, чаепитие по-дворянски. Там, между прочим, сохраняется “тургеневский” чайный антураж: стол, покрытый белоснежной скатертью, чайный прибор, фарфоровая чайная посуда, да и сами чай пьют по-барски, по-дворянски. Во-первых, с утра, во время завтрака, за завтраком; во-вторых, со сливками, как пивали его в пьесах Лермонтова и Тургенева, то есть в английском стиле, в таком, в каком вошло чаепитие в Россию после 1815 года, особенно в аристократических семьях, подражать которым вскоре начало все сколько-нибудь состоятельное дворянство»⁵. Подобный распорядок сохранялся в дворянском быту на протяжении нескольких десятилетий. Дворянское чаепитие на белоснежных скатертях отражено в пьесах «Лес», «Волки и овцы», «Светит, да не греет», «Дикарка» и др.

Однако у купцов не прижились дворянские традиции, хотя они и были о них слышаны. А.Н. Островского недаром называли знатоком купеческого быта.

В своих произведениях драматург обрисовал всех представителей этого сословия, всю сферу его деятельности с верным знанием бытовых подробностей, его привычек, бесконечных чаепитий. Долгое время привычка пить чай была распространена лишь среди богатых московских и нижегородских купцов. Купечество жило по «старинке», по заветам отцов и дедов, когда новшества принимались с подозрением, а традиции считались основой жизни. Несмотря на это, ради пользы дела купцы не чуждались вполне светских развлечений – театров, выставок, концертов. Но вернувшись с концерта модной певицы, купец мог легко поменять европейское платье на красную рубаху и полосатые штаны и сесть пить чай с семьей вокруг огромного начищенного самовара.

Купеческое чаепитие стало другим. Да и приставные чайные столики не прижились – самовары и чайники ставили на общий стол. Стол покрывали не белоснежной скатертью, а цветной салфеткой. Самовары в купеческих семьях были горячими весь день, и особого распорядка чаепития не было. Автор «Рассказов о старой Москве» А.И. Вьюрков точно описывает московское чаепитие: «Чай москвичи пили утром, в полдень и обязательно в четыре часа. Пили его вечером; пили, когда взгрустнется; пили и от нечего делать, и “просто так”»⁶. Так Карандышев в «Бесприданнице» пеняет Вожеватову: «Что за странная фантазия пить чай в это время?»⁷.

Бытописатель Москвы 40-х годов XIX века И.Т. Кокорев утверждал, что истинные любители чаю пьют его с толком, даже с чувством: «Чашка за чашкой, и вот мало-помалу во всем существе, по всем жилкам и суставам, разливается неизъяснимое самодовольствие; тепло становится жить на свете, легче и веселее на сердце; ни забота, ни печаль не смеют подступиться к тебе в эти блаженные минуты»⁸. В «Записках замоскворецкого жителя» прекрасно описана такая сцена: «Вот направо,

у широко распахнутого окна, купец с окладистой бородой, в красной рубашке для легкости, с невозмутимым хладнокровием уничтожает кипящую влагу, изредка поглаживая свой корпус в разных направлениях: это значит по душе пошло, то есть по всем жилам...» (I, 60).

«Пожалуйста кушать чай!» – так обычно приглашали гостя к столу⁹. В пьесе «Семейная картина»:

С т е п а н и д а Т р о ф и м о в н а. ...Чайку не хотите ли Парамон Ферапонтыч?

Ш и р я л о в. Покорно благодарствуйте. (Кланяется.) Сейчас пил, матушка, сейчас пил.

С т е п а н и д а Т р о ф и м о в н а. Э, батюшка, выкушайте... что за счеты!

А н т и п А н т и п ы ч. С нами-то за компанию.

Ш и р я л о в. Плошечку пропустить можно-с (I, с. 71).

От жидкого чая, «сквозь который Москву видать»¹⁰, деликатно отказывались. В «Воспитаннице»:

В а с и л и с а П е р е г р и н о в н а. Вы мне, моя милая, всегда только одной воды наливаете.

Г а в р и л о в н а. Крепкий-то чай вам нездорово пить, сударыня (II, 179).

Купеческое чаепитие могло длиться часами. Ведь недаром существовало понятие – «напиться до ключей» (это когда ключи, свисавшие с пояса вниз, становились горизонтально, т.е. практически лежали на полном от выпитого чая животе). А поскольку эта процедура длительная, то домашняя чайная церемония предполагала целый набор чайных закусок – без пирогов, булочек, баранок, пряников оно просто немыслимо. Сейчас уже невозможно представить как пьют чай «вприкуску» (кусочек сахара клали в рот), «внакладку» (сахар кладут в стакан), «вприлизку» (кусочек сахара просто лизали), «вприглядку» (только глядя на сахар). Конечно, как и сегодня, в чай добавляли сливки, молоко («Воспитанница») или кружочек дорогого лимона, как в «Бесприданнице»:

И в а н. Лимонов пожалуйте!

Е ф р о с и н ь я П о т а п о в н а. Каких лимонов, аспид?

И в а н. Мессининских-с.

Е ф р о с и н ь я П о т а п о в н а. На что они тебе понадобились?

И в а н. После обеда которые господа кофей кушают, а некоторые чай, так к чаю требуются (Т. V, 49).

В этой же пьесе Гаврило объясняет Ивану, что значит «пить чай до третей тоски»:

И в а н. Никакого народу-то нет на бульваре.

Г а в р и л о. ...А вот около вечерен проснутся, попьют чайку до третей тоски...

И в а н. До тоски! Об чем тосковать-то?

Г а в р и л о. Посиди за самоваром поплотнее, поглотай часа два кипятку, так узнаешь. После шестого пота она, первая-то тоска, подступает... Расстанутся с чаем и выползут на бульвар раздышаться да разгуляться (V, 8–9).

Чаепитие в России – особый и любимый всеми ритуал, а главная его составляющая – общение. За чайным столом не принято молчать, поэтому во время чаепития обсуждались разные темы, начиная с городских новостей и заканчивая выдачей дочерей замуж. В пьесе «Семейная картина» Антип Антипыч Пузатов за чаем хвалится перед матерью, как хорошего человека «рублев на тысячу оплел» и немца Карла Ивановича «рубλικов на триста погрел», и Саву Савича «при расчете рубλικов на пятьсот поддел» (I, 69). Жадов и его университетский товарищ Мыкин («Доходное место») за чаем рассказывают друг другу о житье-бытье. А в пьесе «Не сошлись характерами» купец Карп Карпыч с женой Улитой Никитишной, попивая чаек, между разговорами о муар-антике мирно беседуют о войне.

Одним словом, любили купцы посидеть у самовара. «Кто знает Москву не понаслышке, не по беглой наглядке, тот согласится, что чай – пятая стихия ее жителей

и что, не будь этой земной амброзии, в быте москвичей произошел бы коренной переворот!» – писал И.Т. Кокорев¹¹. «У нас в России самовар заменял камины, у которых во Франции и Англии собираются по вечерам. У них трудно представить себе дом без камина, а у нас – без самовара», – размышлял писатель В. Кравцов¹².

Купцы в большинстве своем пили чай из блюдца, держа его на весу в слегка раздвинутых пальцах правой руки, с вожделением дуя на горячую поверхность в ожидании первого глотка. Герои многих пьес Островского именно так и делают, например, Карп Карпыч («Не сошлись характерами»), Неудеденов («Праздничный сон – до обеда») чай пьют, шумно дуя на блюдечко. Невозможно представить, чтобы и Сила Ерофеич Грознов («Правда – хорошо, а счастье лучше»), который «Браилов брал» (IV, 284) или Ахов («Не все коту масленица»), купец патриархальной складки, пили чай как-то по-другому. Однако питье из блюдца было возможно только в узком семейном кругу, потому как такой способ чаепития считался неприличным. Но, судя по произведениям Б.М. Кустодиева, такой способ был самым излюбленным.

Любили побаловаться чайком и мещане, и чиновники нижних разрядов, и просто люди, честным трудом зарабатывающие свой трудовой хлеб, хотя для них это было иногда «не по карману». Так Чепурин в «Трудовом хлебе», являясь гостем к Корпелову, после каждого выпитого стакана чая кладет на стол гривенник, так объясняя свое поведение: «Вы не разбогатеете, да и я не обеднею; а что чего стоит, я заплатить обязан ... Чай у вас хороший, на мое рыло ползолотника мало-с, кладите на кости полторы копейки; два куска сахара – два золотника, – рафинад нынче в цене: голову купить – двадцать одна с денежкой за фунт, а по фунтам – дороже; извольте класть воду, теперича угля, услуга, посуда, вы от дела отрываетесь; в расчете – лишнего ничего нет-с» (IV, 70).

Драматург и сам был любитель чая, летом на отдыхе в усадьбе Щельково в окружении своих гостей часто собирались на веранде или выезжали на природу, где самовар раскошегаривали, возможно, голенищем сапога (чтобы быстро растопить самовар, особенно при сыром топливе, использовали «крестьянский» способ: надевали на трубу сапог, выполняющий функцию меха. Чем мягче кожа голенища, тем быстрее самовар закипит). Героев своих Островский не ограничивал комнатным пространством: в беседке за чаем прохлаждаются купчиха Белотелова («За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)»), Капочка и Ничкина (Праздничный сон – до обеда), герои пьес «Правда – хорошо, а счастье лучше», «Богатые невесты» и др.

Чай для некоторых героев Островского часто служил прикрытием пристрастия к вину, которое употребляется с чаем или даже под видом чая. В «Бесприданнице» среди купцов очень популярно было ходить в ресторан и заказывать с утра шампанское в чайниках (в чайниках потому, чтобы никто не увидел и не осудил. С утра употреблять такие напитки считалось неприличным). В «Записках замоскворецкого жителя» маменька Кузи тоже имела привычку «наливать из стоящей на окне бутылки в чайник какой-то влаги, а из чайника – в чашку и очень часто к ней прикладываться» (I, 49).

Беневоленский и Добротворский в «Бедной невесте» решительно отказываются от чая, отдавая предпочтение водке:

А н н а П е т р о в н а. Чайку, Максим Дорофеич, не угодно ли?

Б е н е в о л е н с к и й. Нет-с, покорно благодарю – я до него совсем не охотник.

Д о б р о т в о р с к и й. Что, сударыня, за чай; не такие мы гости, чтобы чай пить. А вы велите-ка закусточку подать, так мы с Максим Дорофеечем по рюмочке бы выпили.

А н н а П е т р о в н а. Сейчас, батюшка, сейчас.
<...>

Б е н е в о л е н с к и й. Это ты недурно выдумал, Платон Маркыч. ... Я обыкновенно в это время водку пью, такую уж привычку сделал.

Д о б р о т в о р с к и й. Хе, хе, хе! А то что за чай! Что мы, дети, что ль, маленькие?! (I, 227).

Большим любителем «чая с позолотой», то есть с ромом, оказался Счастливец в «Лесе»:

У л и т а. ... Хотите, я вам завтра к чаю сливок принесу?

С ч а с т л и в ц е в. Сделайте одолжение, только от бешеной коровы.

У л и т а. Ах, я вас не понимаю.

С ч а с т л и в ц е в. То есть, рому. Он так у нас называется (III, 304).

В нашу страну чай проник раньше, чем в европейские страны. До этого в России традиционно пили отвары из земляники, брусники, душицы, шиповника, смородины, зверобоя, чабреца и других местных трав. Особой популярностью пользовался горячий сбитень. И, конечно, чай прижился в России не сразу. Как и ко всем чужеземным диковинам, русские люди поначалу отнеслись к чаю очень настороженно. Свою роль сыграл и тот факт, что напиток привезли с востока, который издревле связывался с опасностью и несчастьями. Все это порождало слухи о вреде чая. Кроме того, в России были и люди, считавшие чай «поганым зельем», а чаепитие — отступлением от христианской веры. Исключением не стали и герои Островского. Та же Улита Никитишна из пьесы «Не сошлись характерами» рассуждает:

У л и т а Н и к и т и ш н а. Говорят, чай грешно пить.

К а р п К а р п ы ч. Это еще отчего?

У л и т а Н и к и т и ш н а: Потому, что из некрещеной земли идет.

К а р п К а р п ы ч. Мало ли что из некрещеной земли идет.

У л и т а Н и к и т и ш н а. Вот тебе пример: хлеб из крещеной земли, мы его и едим вовремя; а чай – когда пьем? Люди к обедне, а мы за чай; вот теперь вечера, а мы за чай. Вот и, значит, грех.

К а р п К а р п ы ч. А ты пей вовремя.

У л и т а Н и к и т и ш н а. Нет, все-таки...

К а р п К а р п ы ч. Все-таки, молчи. Ума у тебя нет, а разговаривать любишь. Ну, и молчи! (I, 152).

Что-то подобное мы встречаем у М.Е. Салтыкова-Щедрина в «Губернских очерках». За чашкой чая беседуют Хрептюгин и Архип: «– Ведь вот, кажется, пустой напиток чай! – а не дай нам его китаец, так суматоха порядочная может из этого выйти! – А правда ли... что в книжках пишут, будто чай – зелие, змеиным жиром кропленное? – Пустяки, это все по неразумию. Рассуди ты сам: змея гадина ядовитая, так может ли быть, чтоб мы о сию пору живы остались, жир ее каждый день пимши?»¹³

Необычайная популярность чая в купеческой среде породила и новые обычаи. И.А. Белоусов в своих воспоминаниях о Москве последних десятилетий XIX века рассказывает об одном из них: «На другой день после благословения жених приезжал к невесте с гостинцами; он привозил голову сахару, фунт чаю и самых разнообразных гостинцев – конфет, орехов, пряников, и все это привозилось в довольно большом количестве целыми кулями; делалось это потому, что невеста все предсвадебное время приглашала гостить к себе подруг, которые помогали готовить приданое: все мелкие вещи, начиная с носовых платков, салфеток и пр., надо было переметить уже новыми инициалами – с фамилией жениха. После этого жених становился своим человеком в доме невесты: он ездил к ней почти каждый день, привозил с собой своих товарищей, и тогда устраивались вечеринки с пением, танцами, играми»¹⁴.

С того времени, как чай появился в России, протекли десятки лет. А.Н. Островский в своих пьесах на примере чаепития отразил все изменения, которые происходили в обществе с момента появления этого напитка: каждое веяние моды вносило свою лепту и в традиции чаепития: фарфоровые чашки, питье из блюдца, стаканы с подстаканниками и т.д. Но неизменным остается одно: возможность собраться за столом и выпить чашку крепкого чая из начищенного до блеска самовара.

Примечания

¹ *Кокорев И.Т.* Похождения самовара (посвящается всем любителям чаю) // Москвитянин. 1850. №3 февраль. Кн.1. Отдел VI. С. 88.

² Там же, С. 88.

³ Там же, С. 89–89.

⁴ *Похлебкин В.В.* Кушать подано! М., 1990. С. 265.

⁵ Там же. С. 266.

⁶ *Вьюрков А.И.* Рассказы о старой Москве // Москва в очерках 40-х годов XIX века. М.: Крафт+, 2004. С. 71.

⁷ *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 5. С. 47. В дальнейшем цитаты из произведений Островского приводятся в тексте по этому изданию. В скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница

⁸ *Кокорев И.Т.* Похождения самовара (посвящается всем любителям чаю). С. 90.

⁹ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1989–1991. Т. 4. С. 580.

¹⁰ Там же. С. 580.

¹¹ *Кокорев И.Т.* Похождения самовара (посвящается всем любителям чаю). С. 91.

¹² *Величко Е.М.* и др. Русская народная кухня. М.: Агропромиздат, 1992. С. 245.

¹³ *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: В 10 т. М.: Правда, 1988. Т.1. С. 175.

¹⁴ *Белюсов И.А.* Ушедшая Москва. Воспоминания // Московская старина. Воспоминания москвичей прошлого столетия. М.: Русская книга, 2002. С. 85.

В.А. АНТОНОВА

**Деньги в драматургии
А.Н. Островского**

Многие пьесы А.Н. Островского начинаются с рассуждения о деньгах. Например, в первом же явлении комедии «Волки и овцы» подрядчик, маляр, сторож, староста, крестьяне и мастеровые пытаются взыскать с хозяйки имения плату за произведенные работы. Разумеется, безуспешно. В пьесе «Последняя жертва» в разговоре Глафиры Фирсовны и Михевны деньги – главная тема. Глафира Фирсовна для того и явилась, чтобы разузнать поподробнее о Дульчине – что он за человек, богат ли, сколько проживает, и сколько денег вкладывает Юлия в своего приятеля.

Первая фраза в пьесе «Таланты и поклонники» – тоже про деньги. Начинается пьеса с того, что мать главной героини Домна Пантелеевна говорит кому-то в окно: «Зайди денька через три-четыре; после бенефиста, все тебе отдадим!» И дальше продолжает: «Что долгу, что долгу! Туда рубль, сюда два. А каков еще сбор будет, кто ж его знает!»¹.

То, что деньги занимают значительное место в жизни, это понятно. Так было во времена Островского, так происходит и сейчас. Несколько лет назад абитуриенты сценарного факультета во ВГИКе писали традиционные для поступления литературные этюды на заданные темы. На этот раз преподаватель поступил очень просто: он взял в качестве предложенных тем названия некоторых пьес А.Н. Островского, и оказалось, что одни только названия с пугающей точностью отражают остроту нашего времени. Эти названия всем знакомы: «Бедность не порок», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Свои люди – сочтемся!», «Доходное место» и, наконец, «Бешеные деньги».

При взгляде на эти названия поневоле в голове возникает некий сюжет, составленный только из них в определенной последовательности, где прослеживается имущественное развитие от бедности, которая, действительно, не порок, через доходное место до бешеных денег. То, что Островский современен, – это не новость. Вся классика современна. Нам интересно другое: вне сопоставления времен посмотреть, какое место занимают деньги в русской жизни. Не в бытовой ее части, где все понятно, а в части бытийной, онтологической. Нет ли в отношении к деньгам со стороны персонажей А.Н. Островского, которые представляют собой череду типов, разнообразных по сословным и иным признакам, какого-то особенного взгляда в смысле судьбоносной роли финансов? Проще говоря, деньги – зло или что-то другое в метафизических ощущениях русского человека?

Тема денег представлена в пьесах А.Н. Островского подробно и разнохарактерно. Она играет значительную роль в формировании драматического сюжета. Очень часто деньги являются, по существу, двигателем сюжетных перипетий. Денежные потоки, выражаясь языком современных финансистов, проходят в пьесах Островского через многие руки, воздействуя по-разному на жизнь персонажей. Роль денег в сюжете включает в себя несколько аспектов. В принципе, можно составить некий условный реестр взаимоотношений между деньгами и людьми, населяющими пьесы драматурга.

Деньги как основа мироустройства

Это капитал, нажитый честным трудом, – как основа самоуважения, как фундамент семейной крепости. Если эта основа начинает разрушаться, мир рушится. Большов, герой пьесы «Свои люди – сочтемся!», все отдает дочке с зятем: «Бери все, только нас со старухой корми, да кредиторам заплати копеек по десяти²».

Но тут случается такое: кредиторы затребовали не десять, а двадцать пять копеек. Не отдашь – сядешь в яму. Дочь с зятем отказывают в ссуде. «Ох, дочка, – говорит Большов. – ведь меня сорок лет в городе все знают. Сорок лет все в пояс кланялись»³. Дело тут даже не в деньгах. Говорил же Большов: «Свое добро сам нажил. Кому хочу, тому и даю»⁴. Драма Большова в том, что треснуло и развалилось то, на чем держалось его самостояние, уважение общества, трепетное отношение к собственной купеческой чести, вера в устойчивость семейных основ. Теперь ему что в яму, что в петлю – одинаково.

Деньги как фантом

Пьеса «Бешеные деньги». Главная героиня Лидия разговаривает с матерью. Оказывается, они разорены. Лидия говорит, что мать могла бы ее пожалеть и не рассказывать о разорении. «Но все равно ведь после ты узнала бы,» – отвечает мать. Лидия: «Да зачем же мне и после узнавать? (*Почти со слезами*). Ведь вы найдете средства выйти из этого положения, ведь непременно найдете, так оставаться нельзя» И дальше: «Зачем же вы мне-то рассказываете о том, чего я знать не должна?»⁵

Это одна сторона отношения к деньгам, в основе которого лежит ощущение, что они есть и будут всегда, и неважно, откуда они берутся. Состояние – это явление таинственное и одновременно вполне осязаемое, в виде платьев, карет, квартир, театральных лож и прекрасных видов на замужество. Но есть и другая сторона этого фантома. Бешеные деньги вообще явление фантомное само по себе. Как их измерить? В каких величинах? А может быть, их нет вовсе, как нет их у двух развеселых персонажей Кучумова и Телятева из той же пьесы? Бешеные деньги, якобы им принадлежащие, не более чем эфирные создания, сочиненные ими и подкрепленные людской молвой.

Л и д и я. Где же ваши деньги? Я знаю, что вы их давали мужу взаймы.

Т е л я т е в. Ну что ж из этого? Разве мне чужих-то жалко?

Л и д и я. А своих у вас нет?

Т е л я т е в. Я уж и не помню, когда они были. Я вчера узнал, что я должен тысяч до трехсот⁶.

Выясняется, что все это богатство – чужое. За все не плачено ни копейки. А деньгами, как говорит другой персонаж, Васильков, взято у ростовщиков видимо-невидимо. Деньги как будто есть, а на самом деле их нет. И отношение к яме, долговой тюрьме – такое же легкое (это вам не Большевы!): «Продержат месяца два в яме, пока не надоест кормовые платить. Ну, а там и выпустят⁷». Есть еще особое отношение к деньгам в некоторой части русской публики с особой склонностью к артистической игре в быту и в сфере денежных отношений. Они существовали всегда, существуют и сейчас. Они обаятельны и милы.

Деньги как элемент увлекательной игры

Не будем слишком далеко углубляться в современность, но вспомним хотя бы одного литературного героя, а другого реально существующего. Они прямые потомки Телятева и Кучумова. Первый – Остап Бендер, второй – Сергей Мавроди, фигура вроде бы зловецкая, но на самом деле какая-то полуанекдотическая.

В эту систему обращения денег в сугубо игровой сфере входит и Дульчин, герой «Последней жертвы». Но есть некоторая разница между двумя игровыми позициями – позицией Телятева с Кучумовым и позицией Дульчина. У персонажей «Бешеных денег» деньги являются чем-то вроде игры с обществом, в том, как живут в сугубо материальном смысле Телятев и Кучумов, есть что-то ребяческое. А может быть, это веселая игровая наглость! Есть такие игроки, которым все трын-трава. Иное дело – Дульчин, у которого страсть к игре – болезнь.

Она разрушительна, поэтому деньги для игры, добытые какими угодно путями, несут лишь одно несчастье. В первую очередь, Юлии, да и самому Дульчину.

Деньги как инструмент власти и двигатель интриг

Пьеса «Волки и овцы» и одна из ее героинь – Мурзавецкая. Известно, что в основу сюжета положена история некоей баронессы, которая ушла в монастырь, стала игуменьей и под святейшими покровами устраивала всякого рода преступные авантюры с подделкой векселей, подложными заемными письмами и т.д. Понятно, что А.Н. Островский не мог сделать духовное лицо персонажем своей комедии. Что осталось в Мурзавецкой от баронессы? Ханжество. Вот разговор Мурзавецкой с Купавиной: «Что это ты мне даешь?» – «Деньги», – отвечает Купавина. «Да я и братья-то за них не люблю. Как-то гадко мне в руках-то держать эту мерзость ... нечего мне об них и руки марать⁸».

Этот мотив ханжеского отталкивания от денег есть и в другой пьесе, «Последняя жертва», где в разных разговорах рядом с этим понятием возникает другое, более высокое – душа. «Тебе только, видно, деньги нужны. А душу ты ни во что считаешь. А ты души ищи, а не денег» – это Глафира Фирсовна говорит Дульчину. На что Дульчин ей отвечает: «И я человек понимающий, Глафира Фирсовна: я знаю, что душа дороже денег⁹».

Так то оно так, но, в конечном счете, что видно из дальнейших событий, представленных в пьесе, «душа – хорошо, а деньги – лучше». Но вернемся к Мурзавецкой из «Волков и овец». А.Н. Островский превратил криминальную историю, произошедшую в действительности, в искрометную комедию, где интриги следуют одна за другой и где деньги перелетают из рук в руки на манер какого-то удивительного циркового фокуса. Интриги, затеянные Мурзавецкой, понятны в своем разрушительном намерении: власть всегда стремится к разрушению. Это главный источник ее утверждения.

Но есть и другие интриги, помельче, но также имеющие денежную основу: Глафире нужно срочно окрутить старого холостяка Лыняева, что ей, в конечном счете, вполне удастся. Интрига, затеянная Мурзавецкой, сталкивается с расчетами другого, более сильного соперника. Беркутов спокойно разбивает все построения Мурзавецкой, преследуя свою цель, в основе которой лежат свои виды на имение Купавиной: построить винокуренный завод и наивыгоднейшим образом использовать купавинский лес, вблизи которого, как он знает, должна пройти железная дорога. Беркутов – фигура многосложная. Он пишет письма самого возвышенного вида, наполненные поэтическими красотами. «Какая пошлость¹⁰», – говорит Купавина. Она права. Но тут через некоторое время появляется он – спокойный, трезво смотрящий на жизнь делец. Влюблена ли Купавина в Беркутова, увлекает ли она его хоть немного, есть ли у Глафиры чувство к Лыняеву или ею движет одно лишь желание выйти замуж, а Лыняев – искренне ли он подпадает под чары Глафиры? По-настоящему понять это трудно. Любовь в пьесах Островского занимает значительное место. Но в пьесе «Волки и овцы» она то ли присутствует, то ли ее вовсе нет. Похоже, что последнее вернее.

Деньги как благодеяние

У Островского они напрямую связаны с любовью. Вот, например, пьеса «Лес». Не будь в руках Несчастливцева денег, которые он неожиданно получил от своей тетушки, разве состоялось бы семейное счастье Аксюши и Петра? Или другая история – «Бедность – не порок». Любим Торцов, пьяница, скоморох, забулдыга, гонит прочь из дома богатея Коршунова, когда-то его ограбившего. И если бы не те пропавшие деньги, то вряд ли Митя и Любовь Гордеевна получили бы родительское благословение на брак – уж больно подействовал этот скандал на отца.

Деньги как естественный продукт устойчивого быта

Снова обратимся к пьесе «Волки и овцы» и к одной из ее героинь Купавиной. Для нее деньги – нормальная часть существования, деньги есть и, по ее ощущениям, будут всегда. Их не жалко. Их легко отдать. Обмануть Купавину не составляет труда. Она легко отдает мнимый долг, придуманный Мурзавецкой. При этом она оставляет впечатление человека весьма разумного, кроме одной части ее существования – денежного.

Другая героиня, живущая в той же добродушной манере, – Гурмыжская (комедия «Лес»). Обладание богатством, выраженном в любом виде, будь то деньги, имение, лес, для нее естественно и нескончаемо. Таких людей легко обмануть, что и проделывает прощелыга-купец Восмибратов. Она вечно забывает шкатулку, набитую деньгами, и, судя по всему, значительными. Что будет с ней после замужества? И как распорядится ее имуществом прыткий молодой человек Буланов? Большой вопрос.

Можно дальше перечислять круговращения денег в природе пьес, написанных Островским. Скажем, деньги как основа честного трудового предпринимательства. Пример тут – Васильков из пьесы «Бешеные деньги». Может быть, это одна из самых интересных фигур, написанных Островским. Человек дела, трезвого расчета, здравого ума, обладающий недюжинной деловой энергией – некое подобие американца в русском обличии. Некоторые его реплики, может быть, резковатые для русского уха, смущают. Вот пример. Лидия: «Я умираю». Васильков: «В таком случае нужен или доктор или священник; я ни то, ни другое¹¹». И это разговор с женщиной, которую он любил! При всех его достоинствах в нем есть некая отстраненная холодность. Трудно сказать, как относился к нему сам Островский. Вообще Островский, по моему мнению, не выводил на сцену отрицательных типов. Вот даже у зятя с дочкой, предавших Большова, тоже был свой резон, мелочный, но все же...

Но вот чего, кажется, нет в пьесах Островского, так вот этого: деньги как проклятие, деньги как зло. Судя по всему ни мольеровский «Скупой», ни пушкинский «Скупой рыцарь» у Островского никак не мог получиться. Но разве что Флор Федулыч Прибытков из «Последней жертвы», терпеливо поджидавший Юлию в свои сети и, наконец, добившийся ее. Но и тут все может быть не так. Например, в спектакле Юрия Еремина, идущем на сцене МХТ им. А.П. Чехова, Флор Федулыч в исполнении Олега Табакова – вовсе не паук, а настоящий спаситель.

У самого Островского отношение к деньгам было простое. Вот он пишет письмо своему другу Федору Алексеевичу Бурдину: «Сколько бы дирекция мне ни заплатила за “Доброго барина”, я возьму, а с Савиной – ни копейки: я не имею обыкновения брать с артистов, а тем более с артисток»¹². Тот же Бурдин в другом письме как-то с жаром развивал Островскому проект совместного театрального мероприятия, очень выгодного, и вдруг Островский ему ответил: «Тому, что ты пишешь об “очень выгодном деле”, я, извини меня, не очень верю, честные и благородные предприятия никогда очень выгодными не бывают. Работать без отдыха и собирать за свою работу гроши – вот это наше дело»¹³. И поэтому Васильков из «Бешеных денег», с его расчерченным бюджетом, выглядит, возможно, в глазах Островского не очень перспективной фигурой для развития русского дела.

Примечания

¹ *Островский А.Н.* Избранные пьесы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 2. С. 499.

² *Островский А.Н.* Избранные пьесы: В 2 . М.: Художественная литература, 1972. Т. 1. С. 55.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ *Островский А.Н.* Избранные пьесы: В 2 т. Т.2. С.28–29.

⁶ Там же. С. 75.

⁷ Там же.

⁸ *Островский А.Н.* Избранные пьесы: В 2 т. Т. 2. С. 352–353.

⁹ *Островский А.Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1987. С. 279.

¹⁰ *Островский А.Н.* Избранные пьесы: В 2 т. Т. 2. С. 370.

¹¹ Там же. С. 81.

¹² *Островский А.Н.* О литературе и театре. М.: Современник, 1986. С. 284.

¹³ *Лакшин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1982. С. 447.

С.Т. ЛАПШИНА

**Кунгурские реалии и
пьеса А.Н. Островского
«Гроза»**

Островский ни в Перми, ни в Кунгуре не был. Город Калинов в пьесе «Гроза» – вымышленный топоним, любой российский город в те годы мог позиционировать себя так же, поскольку многие черты купеческой жизни являлись общими для всей России. Мы попробуем доказать, что городом Калиновым мог быть Кунгур. Существует же версия, что город Юрятин в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» – это Пермь¹.

«Любое значительное художественное произведение является носителем социальной памяти людей определенной эпохи и воссоздает культурно-исторический тип человека. И очень часто современным читателям, школьникам, трудно понять поступки героев отдаленных эпох, трудно представить их»². А если «погрузиться» в ту социальную среду, которую воссоздал писатель, взяв на вооружение краеведческие изыскания? Колоритная патриархальная купеческая жизнь – это то, на чем стоит история Кунгура. Попытаемся воссоздать облик

старинного города (с купеческим и мещанским сословием) середины XIX века, сопоставить краеведческие страницы, воспоминания «гостей поневоле» с текстом пьесы «Гроза», найти места, соотнести реальных жителей Кунгура с персонажами Островского.

Читая текст, рисуем себе небольшой городок К. с купеческими лавками на главной улице, со старой церквушкой, в которую ходят молиться благочестивые прихожане, с общественным садом над рекой, где по праздникам чинно гуляют обыватели, со старушками на лавочках возле тесовых ворот, за которыми надрывно, с остервенением лают цепные собаки. А в домах – полутьма, затхлый дух купеческих комнат. И за глухо запертыми дверями бушует самодурство, упоенное неограниченным своеволием, властью над зависимыми и младшими. Молодая девушка «здесь что вышла замуж, что схоронили»³.

Вместе с Кулигиным любимы красотой пейзажа, открывающегося с высокого берега реки Волги, слушаем, как он поет: «Среди долины ровныя, на гладкой высоте// Цветет, растет высокий дуб в могучей красоте»⁴. А ведь автором текста этой песни является уральский поэт Алексей Федорович Мерзляков (1778 – 1830). Он не только поэт, но еще «переводчик, профессор русской словесности Московского университета. Родился он тоже в семье купца в г. Долматове Пермской губернии (сейчас Курганская область)»⁵.

Что сообщает нам о городе К. автор? Ограничимся пока констатацией фактов: «Общественный сад на высоком берегу Волги. За Волгой сельский вид»⁶.

К у л и г и н: Вот какой, сударь, у нас городишко! Бульвар сделали, а не гуляют. Гуляют только по праздникам, что один вид делают, что гуляют, а сами ходят туда наряды показывать. ... Бедным гулять, сударь, некогда, спят-то всего часа три в сутки. А богатые-то что делают? Ну что бы, кажется, им не гулять, не дышать свежим воздухом? Так нет⁷.

Общественный сад в Кунгуре, по данным О.А. Реновой, был и располагался не за Волгой, а за Сылвой. Назывался Мининским – по улице, на которой находился. Город сдавал территорию сада в аренду приезжающим труппам актеров. Во время гастролей артисты должны были содержать сад в чистоте. Работал буфет, и вход был платный.

К у л и г и н. Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие! В мещанстве, сударь, вы ничего, кроме грубости да бедности нагольной, не увидите. И никогда нам, сударь, не выбиться из этой норы! ... А у кого деньги, сударь, тот старается бедного закабалить... А между собой-то, сударь, как живут! Торговлю друг у друга подрывают, и не столько из корысти, сколько из зависти. Враждуют друг на друга ... Судятся-судятся здесь, да в губернию поедут...»

<...>У всех давно ворота, сударь, заперты и собаки спущены. Вы думаете – они дело делают либо Богу молятся? Нет, сударь. И не от воров они запираются, а чтоб люди не видали, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят. И что слез льется за этими запорами невидимых и неслышимых. ... И что, сударь, за этими замками разврату темного да пьянства. И все шито да крыто...»⁸

Найти параллели между г. К. и Кунгуром нетрудно. Вас.Ив. Немирович-Данченко, приехав в Кунгур, сообщает: «Я подошел к окну. Городок выглядывает очень кокетливо, хотя между чистенькими, щеголеватыми домами здешнего купечества кое-где напоказ выставляется гнилая рвань мещанского убожества. <...> Красивые дома, где ни во дворе, ни в окнах не видать ни души... Сады с густой листвой своих лип и кленов, – все это подходит прямо к крутому берегу Сылвы, по которому сползают вниз по крутому берегу маленькие, покривившиеся домики кунгурской бедноты»⁹.

В пьесе о Диком Борис и Кудряш говорят: «Он прежде наломается над нами, наругается всячески, как его душе угодно, а кончит все-таки тем, что не даст ничего или так, какую-нибудь малость. Да еще станет рассказывать, что из милости дал, что и этого бы не следовало...»; «У него уж такое заведение. У нас никто и пикнуть не смей о жалованье, изругает на чем свет стоит. Ты, говорит, почем знаешь, что я на уме держу? Нешто ты мою душу можешь знать! А может, я приду в такое расположение, что тебе пять тысяч дам»¹⁰. Кулигину Дикой заявил: «...ты червяк. Захочу – помилую, захочу – раздавлю».¹¹

О кунгурских лавочниках рассказывает и Немирович-Данченко: «Вон толстый купец тащит за ухо через улицу своего приказчика; тот смиренно следует за ним и даже не делает попытки освободиться. (Собеседник комментирует. – С.Л.) Сейчас казнить будут... Чем ни пошло по морде. Палка – палкой, веник – веником. У них это просто. Оттого ими и приказчики всегда довольны. У других – выгонят, а этот оставит – служи... И еще раз поймают, и еще раз сами из своих рук накажут»¹².

Обратимся к еще одному свидетельству. Купец-чаеоторговец, путешественник – был даже в Египте! – Н.М. Чукмалдин через Кунгур ехал в Белогорский монастырь. Его впечатления читаем на страницах «Екатеринбургской недели» (за 1896 год): «...едва ли еще есть в России уездный город, в котором ярче и рельефнее была выражена религиозная, трудовая и торговая сторона местного населения... Кунгур с 20-ю тысячами жителей имеет чуть ли не 20 церквей, до такой степени богатых и украшенных, каких едва ли где встретишь в другом уездном городе. И в том же Кунгуре нет и помин о местном театре. Там зачастую в купеческих домах в 9 часов вечера ворота заперты на замок. Жизнь в Кунгуре течет с преобладающим направлением религиозной и семейной стороны, едва ли где повторяющейся»¹³.

В Кунгуре «купец – первый человек. Мещане еще издали снимают перед ним шапку»¹⁴. «Кунгур – по преимуществу купеческий город. Все тут живут тем, что даст купец. Он дает тон городу, он первый и в городской, и в земской управе. В клубе чиновники перед ним млеют, в соборе батюшка о его благодеяниях произносит краткие слова. Мещане смотрят ему в глаза и еще издали снимают шапки», – вторит Чукмалдин.

У Островского в Калинове снимает шапку перед Диким, «значительным лицом в городе, купцом», Кулигин. Савел Прокофьевич – на равных с городничим. Кулигин рассказывает Борису, что «мужички» на Дикого и к городничему ходят жаловаться: «ни одного из них путем не разочтет». А Савел Прокофьевич, мол, как-то потрепал городничего по плечу: «Стоит ли, Ваше высокоблагородие, нам с вами об таких пустяках разговаривать. Много у меня в год-то народу перебивает; вы-то поймите: недоплачу я им по какой-нибудь копейке на человека, а у меня из этого тысячи составляются. Так оно мне и хорошо»¹⁵. Сам Дикой не то хвалится, не то жалуется Кабанихе, что однажды он мужичонку, который дрова возил и за деньгами пришел, «так изругал, что лучше требовать нельзя, чуть не прибил»¹⁶.

Общеизвестно, что деятельность купцов не ограничивалась торговлей. Они совершали откупные и кредитные операции, выполняли разного рода подрядные договоры, содержали трактирные заведения (винные откупы числились за крупным купечеством). Помимо собственно трактиров, существовали подворья, гостиницы, «ресторации» и буфеты, постоялые дворы и харчевни (для самого бедного люда). Заниматься подрядами мог далеко не каждый. Чтобы заключить с казной договор на поставку в казенные «магазинны» (оптовые склады), равно как и получить заказ на строительство казарм, складов, больниц, мостов и дорог, нужно было

выиграть торги. Кроме того, требовалось поручительство трех лиц или «благонадежный залог». Подрядчики развозили товары государственной монополии: вино, соль; для армии – продукты, фураж, обмундирование, поставляли лошадей. Владельцы речных судов заключали транспортные подряды на доставку товаров и арестантов¹⁷.

В пользу Кунгура весомым аргументом можно считать судьбу Бориса. После возвращения Тихона с ярмарки и признания Катерины жизнь племянника Дикого изменилась кардинально. Кабанов на вопрос Кулигина о Борисе Григорьиче отвечает: «А его, подлеца, в Тяхту, к китайцам. Дядя к знакомому купцу какому-то посылает туда на контору. На 3 года его туды»¹⁸. Тяхта – это Кяхта, в XIX веке – крупный центр торговли.

Дикого и Бориса можно идентифицировать с кунгурскими купцами-чаоторговцами А.С. Губкиным и М.И. Грибушиным. Они первыми в городе начали менять кожаные изделия, решив завозить дорогой необычный товар – китайский чай из Кяхты в Кунгур, а потом и на ярмарки России. А.С. Губкин во второй половине XIX века организовал доставку чая морем через Одессу в Москву¹⁹. «Михаил Грибушин начал свою трудовую деятельность у Кунгурского купца-чаоторговца А.С. Губкина. Через 3 года службы будущего предпринимателя отправили в далекий забайкальский город Кяхта, где он прожил пять лет»²⁰. Грибушина можно считать прототипом Бориса в пьесе «Гроза».

Что еще роднит два города: Кунгур и К.? Есть в тексте драматурга несколько параллелей-подсказок. Феклуша льстит Кабанихе, говоря, «оттого у вас тишина в городе, что многие люди (вот хоть бы вас взять) добродетелями, как цветами, украшаются»²¹. Благодетелями в Кунгуре считались почти все купцы.

Купцы редко писали мемуары. Бытовая культура купечества остается мало исследованной из-за ограниченности документального материала. В XIX веке купеческие семьи чаще насчитывали от двух до десяти человек. Во главе семьи обычно стояли отцы или матери-вдовы, число братских семей было невелико. Нередко в купеческих семьях воспитывались осиротевшие племянники, а также «приемыши», «подкидыши», «найденныши». Браки чаще всего заключались с людьми своего круга. Подавляющее большинство купеческих семей довольствовалось тесным кругом простой семейной жизни. У многих жены умирали во время родов, да и младенцы выживали редко. Главы семейств отправлялись на ярмарки, кутили, иногда не возвращались домой. Например, кунгурский купец А.П. Чуватов умер «от паралича сердца» на ярмарке в Ирбите²². Овдовев, купчиха становилась главой семьи и капитала, она получала независимость и свободу волеизъявления. «Купецкие женки» чаще всего торговали галантереей, бакалейными и колониальными (чай, сахар, табак) товарами.

Если говорить о прототипах, то Кабаниху можно соотнести с Антониной Ивановной Грибушиной. После смерти мужа вдова взяла дело в свои руки, переехала в Пермь, не раздробила капитала, отделив сыновей, а организовала торговый дом «Грибушин и наследники», увеличив доход во много раз. Сегодня Уральское отделение РАН располагается в бело-голубом особняке Грибушиной, известном, с легкой руки Б. Пастернака, как «дом с фигурами».

Подытоживая изыскания по страницам краеведческих материалов и воспоминаний «гостей поневоле», можно соотнести среднестатистический город К. в пьесе Островского «Гроза» с Кунгуром, что делает текст пьесы более понятным и близким школьникам-кунгуриякам.

Примечания

¹ *Ваксман С.* Путеводитель по Юрятину. Пермь: Книжный мир, 2005. С. 17.

² *Филина О.В.* Литературно-культуроведческое краеведение в процессе изучения драмы А. Островского «Гроза» // Грибушинские чтения 2007. Кунгур, 2007. С. 235.

³ *Островский А.Н.* Гроза // Островский А.Н. Пьесы. М.: Художественная литература, 1982. С. 121.

⁴ Там же. С. 91.

⁵ Родное Прикамье. Учебная хрестоматия по литературному краеведению для 5–6 кл. / автор-сост. Д.А. Красноперов. Пермь: Книжный мир, 2003. С. 241–242.

⁶ *Островский А.Н.* Гроза. С. 91.

⁷ Там же. С. 121.

⁸ Там же. С. 96, 121.

⁹ *Немирович-Данченко В.И.* Кама и Урал. СПб.: Издание П.П. Сойкина, Книжный магазин, Невский, 96. С. 22; Кама и Урал. Сборник краеведческих материалов / сост. С.Т. Лапшина. Кунгур, 2004. С. 249.

¹⁰ *Островский А.Н.* Гроза. С. 94–95.

¹¹ Там же. С. 132.

¹² См. сноску 9.

¹³ Цит. по книге: *Лапшина С.Т.* Кунгур в воспоминаниях «гостей поневоле» / Грибушинские чтения 2004. Кунгур, 2004. С. 120–123.

¹⁴ См. сноску 9.

¹⁵ *Островский А.Н.* Гроза. С. 96.

¹⁶ Там же. С. 119.

¹⁷ *Лапшина С.Т.* Кунгур как место ссылки. [Электронный ресурс] // Ураловед // Кунгур. Пермь, 2009. – URL: [http://uraloved.ru/istoriya/ssilnie-v-kungure. http://uraloved.ru/istoriya/kungurskaya-turma] – 10.08.2015

¹⁸ *Островский А.Н.* Гроза. С.139

¹⁹ *Ренева О.А.* Пути-дороги кунгурских чаоторговцев // Грибушинские чтения 2007. Кунгур, 2007. С. 18–23.

²⁰ *Мушкалов С.М.* Грибушины. Пермской губернии династия. Пермь: ООО «Раритет-Пермь», 2007. С. 15.

²¹ *Островский А.Н.* Гроза. С. 117.

²² *Ренева О.А.* Хроники старых домов. Кунгур, 2007. С. 129, 178.



ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ «ЩЕЛЫКОВО»



*Великолепное Шельково: вот мне привят...
Я не знаю меры той радости, друзья мои, какую
почувствовал бы я, если бы увидел вас в этих
обетованных местах..*

Александр Островский

Е.Н. СУХАРЕВА

Иллюстрации к пьесам А.Н. Островского



**Обложка альбома
«Темное царство»**

В коллекции «Изобразительное искусство» Музея-заповедника «Щельково» хранится альбом «Темное царство» с иллюстрациями к пьесам А.Н. Островского, выпущенный еженедельным художественно-юмористическим журналом «Стрекоза» в 1881 году. Альбом состоит из титульного листа, предисловия и пятнадцати листов иллюстраций. Все картины с автографами художников, в декоративных рамках. Рисунки исполнены постоянными художниками журнала «Стрекоза»:

Богдановым Николаем Антоновичем (1840–1898), Лебедевым Александром Игнатьевичем (1830–1898), Малышевым Михаилом Егоровичем (1852–1912), Шпаком Виктором Сильвестровичем (1847–1884) и Порфирьевым Василием Ивановичем (1853–после 1909).

Альбом был передан в дар Музею «Щельково» в 1967 году Государственным музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Иллюстрации альбома – постоянные участники выставок, посвященных творчеству драматурга.

К публикуемым в сборнике иллюстрациям сопроводительную статью из этого альбома. Автор статьи – Василевский Ипполит-Петр Фердинандович (1849–после 1918) – фельетонист, редактор «Стрекозы» в 1875–1905 годы. Писал под псевдонимом Буква.

«Темное царство» А.Н. Островского



Иллюстрация к пьесе
А.Н. Островского
«Горячее сердце»

Поворачивая листы этого альбома, вы последовательно встретитесь почти со всеми главными, общезнакомыми и наиболее характерными типами и героями того обособленного, косного, самобытного, не податливого для культуры общественного круга, жизнь которого очень картинно назвал Добролюбов «Темным царством».

А.Н. Островский первый исследовал угрюмые дебри Замоскворечья, подобно тому как Левингстон первый добрался до затерянных и никому неведомых источников Нила. Открытия, сделанные главою нашей современной драматургии по той стороне Москвы-реки, превзошли его самые смелые ожидания: Островский нашел для пера своего неисчерпаемые залежи богатого, нетронутого материала, для русского театра – огромный репертуар любимых и очень популярных, почти не расстающихся со сценичными подмостками пьес, а для русского общества – совсем новый мирок, вскрытый и истолкованный с первоклассным талантом, с редкою художественною правдою, с неисчерпаемыми красотами живого, разговорного языка и с удивительною полнотою по части образцов-типов.

Талант Островского более аналитический, чем творческий. Просто и смело хозяйничает драматург в самых сокровенных тайниках душевных русского человека среднего и низшего социальных наслоений, воспроизводя с одинаковым искусством и тонкостью как порывистые проявления сильных и крупных страстей, так и повседневное течение или развитие мелкотравчатых, будничных вожделений, страстишек, недостатков, привычек, дюжинных натур, копеечных идеалов и ничтожных вспышек. Поэт при этом согревает и окрыляет работу аналитика, а искренний, глубоко-сердечный гуманист вдохновляет в нее бессмертную мораль о сочувствии и любви к униженному и оскорбленному ближнему, о роковых причинах человеческих падений, о проклятом замкнутом круге житейских безысходностей, о высоком трагизме чувств бьющихся, как пойманная птица в клетке, и о холодном ужасе невежества, питаемого и поддерживаемого мраком среды, лютою стию нравов, самодурством характеров и насилием поступков.

Далее, художественною правдою Островского обусловливается необыкновенный успех его произведений. Очень многие из них почти классичны, с точки зрения сценической критики. Они захватывают жизнь на лету и, сделав собственные обобщения, прямо переносят ее на театральные подмостки. Островский превосходно знает сцену. Техника его, это движение, естественность, разнообразие, чудесная помесь комизма с драмою, мастерство внутренней склейки, правдивость колорита и тщательная вырисовка лиц. Рядом с этим – новизна сюжетов, осторожная мера в эффектах и полное отсутствие мелодраматических шаблонов. Пьесы Островского импонируют достоинством и благородством своей художественной правды.

Затем язык Островского – язык первостепенного дарования. У Пушкина и Гоголя были свои формы; у

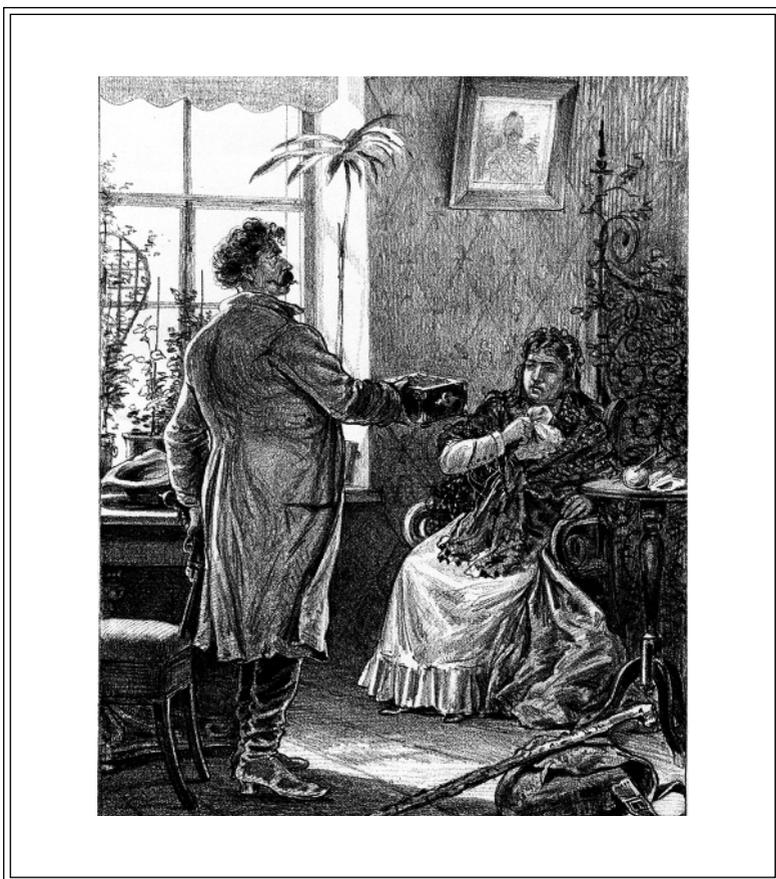
Щедрина есть свой язык и у Островского – тоже свой. Это – восхитительный язык жизни, взошедший на сцену. Он донельзя богат, пластичен и выразителен. Он – язык корней, в смысле своего народного склада, самобытный и образный. Ухо наслаждается, когда льется меткая, картинная, поговорочными блестками играющая и строго бытовая речь Островского. Островский научил русских драматургов, как нужно писать по-русски, и обогатил своим языком не одну страницу ученических хрестоматий.

Наконец, полнота и гармония творчества выражается у Островского длинной галереей типов. Последние, конечно, не одинакового достоинства. И у Островского попадаются вводные, бледноватые, контурно, наскоро зачерченные персонажи. Но драматург последовательно и добросовестно исчерпал и представил все население Замоскворечья. Богачи-миллионеры, мелкие чиновники, хозяйка, приказчики, купчихи, купеческие дочери, свахи, приживалки, прихвостни, прислуга, деяги, разные аферисты, проходимцы, всевозможные типичные завсегдаки купеческого круга – вся эта пестрая, разнородная, разнолетняя и разнохарактерная толпа бесподобно рябит у Островского, ряби, как увидит, и в нашем альбоме.

Рисунки нынешнего «Альбома» исполнены при участии всех постоянных художников «Стрекозы»: Н.А. Богданова, А.И. Лебедева, М.Н. Малышева, В.И. Порфирьева и В.С. Шпака.

Иллюстрированы следующие пьесы: «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Василиса Мелентьева», «Воевода», «Горячее сердце», «Гроза», «За чем пойдешь, то и найдешь», «Лес», «Не все коту масленица», «Не в свои сани не садись», «Правда – хорошо, а счастье лучше», «Свои люди – сочтемся!», «Шутники» и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Буква



IN MEMORIAM



«Кто даст главе моей воду и огам моим источник слез?» - восклицал в древности один из пророков.

Александр Островский

ПОМНИМ. СКОРБИМ



Олег Георгиевич Егоров (1957–2015) – доктор филологических наук, профессор Московского государственного гуманитарно-экономического университета, автор более 130 научных трудов, в том числе 6 книг.

Олег Георгиевич поражал всех необычайной широтой эрудиции, глубиной проникновения в интересующие проблемы, умением захватывать аудиторию слушателей.

Исследователь с большой буквы, зрелый аналитик, высокопрофессиональный литературовед и критик, он оставил значительное научное наследие.

Внешне обаятельный, располагающий к общению, отзывчивый, мудрый и веселый, он не терял оптимизма даже в те дни, когда тяжелая болезнь забирала силы и здоровье. Буквально до последних дней Олег Георгиевич продолжал работать и участвовал в научных конференциях. К сожалению, «Щелыковские чтения 2015» стали последней из них.

Мы выражаем слова соболезнования жене и близким Олега Георгиевича.

Сотрудники Музея-заповедника «Щелыково»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Антонова Валерия Александровна** – канд. искусствоведения, доцент ВГИК им. С.А. Герасимова, shusham@yandex.ru

2. **Ганцовская Нина Семеновна** – доктор филол. наук, профессор Костромского государственного университета (КГУ) им. Н.А. Некрасова, gantsovsky_n@mail.ru

3. **Дмитрук Людмила Александровна** – канд. филол. наук, старший преподаватель Института педагогики и психологии КГУ им. Н.А. Некрасова, lyudmila-dmitruk@mail.ru

4. **Егоров Олег Георгиевич** – доктор филол. наук, профессор Московского государственного гуманитарно-экономического университета, egorol@list.ru

5. **Едошина Ирина Анатольевна** – доктор культурологии, профессор кафедры истории КГУ им. Н.А. Некрасова, tettixgreek@yandex.ru

6. **Ёлшина Татьяна Алексеевна** – доктор филол. наук, профессор кафедры культурологии и филологии Костромского государственного технологического университета (КГТУ), elshina_46@mail.ru

7. **Зябликов Алексей Вячеславович** – доктор исторических наук, профессор, зав. кафедрой культурологии и филологии КГТУ, a.zyablikov@yandex.ru

8. **Кайдаш-Лакшина Светлана Николаевна** – член Союза писателей РФ, член Союза журналистов РФ, lakshin1@yandex.ru

9. **Лапшина Светлана Тимофеевна** – учитель MAOY COШ г. Кунгур Пермского края, svetlapsh@mail.ru

10. **Мартьянова Светлана Алексеевна** – канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, martyanova62@list.ru

11. **Непряхина Виктория Викторовна** – методист ГАКО.

12. **Ожимкова Валентина Владимировна** – научный сотрудник Музея-заповедника «Щелыково», schelykovogold@mail.ru

13. **Потехина Ольга Борисовна** – научный сотрудник Музея-заповедника «Щелыково», schelykovogold@mail.ru

14. **Соловьева Людмила Владиславовна** – зав. информационно-библиографическим отделом КОУНБ, luda.solovieva@yandex.ru

15. **Суворова Анастасия Владимировна** – канд. филол. наук, редактор Всероссийского научно-исследовательского института автоматизации им. Н.Л. Духова, fanteska@yandex.ru

16. **Сухарева Елена Николаевна** – зав. отделом Музея-заповедника «Щелыково», schelykovo.lit@mail.ru

17. **Торопова Виктория Николаевна** – внештатный научный сотрудник Мемориального дома-музея С.Н. Дурьлина, Лауреат литературной премии имени С.Н. Дурьлина, torvinik@rambler.ru

18. **Трофимова Елена Ивановна** – преподаватель Московского государственного университета (МГУ) им. М.В. Ломоносова, член Союза писателей г. Москвы, yeltrof@yandex.ru

19. **Тугарина Нина Семеновна** – заместитель директора Музея-заповедника «Щелыково», schelykovogold@mail.ru

20. **Цветкова Елена Вячеславовна** – канд. филол. наук, доцент КГУ им. Н.А Некрасова, elv15@list.ru

21. **Чернец Лилия Валентиновна** – доктор филол. наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, cherli65@yandex.ru

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Статья сдается в следующем виде: отдельный файл Word 97/2003/2007 в формате *. doc или *. rtf: интервал полуторный, кегль 14, шрифт Times New Roman, все поля – 2,5 см., абзацный отступ – 1 см устанавливать строго курсором по линейке, запрещение переносов, обязательно выравнивание по ширине. Без нумерации страниц. Инициалы соединяются через невидимые знаки вместо пробелов. Объем до 0,5 п.л. вместе с примечаниями и списком литературы. Фотоматериалы представляются: в тексте статьи в соответствии с логикой изложения и отдельным файлом (разрешение – не менее 300 dpi), подпись обязательна.

В левом верхнем углу – УДК, ниже через интервал в правом верхнем углу – Имя (начальная буква) Отчество (начальная буква) Фамилия, под ИОФ – эл. адрес без жирного выделения

Через два интервала по центру заглавными буквами с жирным выделением название статьи. Ниже через интервал без отступа Аннотация: общий объем 5–6 предложений, в которых содержание статьи описывается с помощью глаголов: раскрывается, исследуется, анализируется, обобщается, автор приходит к выводу/выводам или в итоге утверждается.

Через интервал ниже Ключевые слова: 5–7.

Образец:

УДК

А. А. ИВАНОВ
ivanovaa@mail.ru

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В КОМЕДИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Аннотация. В статье исследуется предметный мир в пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»: квартира, мебель, письменные принадлежности, женская сумочка, дневник, трактат, газета.

На основе анализа пьесы выявляются принадлежность и функции предметного мира в развитии действия. Автором раскрывается механизм формирования интриги с помощью обозначенных предметов. Специально анализируются предметно-личностные характеристики. В итоге утверждается, что предметный мир в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» играет ключевую роль в характеристике действующих лиц, а через них – в развитии интриги.

Ключевые слова: предметный мир, персонаж, интрига, действие, функция.

Через два интервала – те же самые и так же оформленные сведения (ИОФ, эл.адрес, название, аннотация, ключевые слова) на английском языке.

Оформление цитат: все цитаты даются в кавычках ёлочка «», если внутри цитаты есть прямая речь или другая цитата, то используются кавычки лапки “”. Строго различать дефисы и тире.

Источник цитирования дается после цитаты в квадратных скобках, в которых указывается порядковый номер по Списку литературы, далее через запятую – страница [1, с. 410]. Если несколько страниц – [1; с. 408, 409]. Если рукописный текст, то вместо страницы указывается лист [3, л. 2об].

Примечания: автоматические концевые, располагаются до Списка литературы; если есть цитирование, то оформляется так же, как в статье.

Список литературы дается в алфавитном порядке по начальной букве фамилии автора или именованию издания и нумеруется. Образцы описаний.

Статья в сборнике:

1. *Аверинцев С.С.* Заметки о европейском контексте русских споров // Аверинцев С.С. София Логос. Словарь / сост. и послесл. К. Сигов. Киев: Дух і Літера, 2001. С. 408–413.

2. *Кошелев В.А.* Герой «всепоглощающей страсти» и «панорама Москвы» // Щелыковские чтения 2010. А.Н.Островский в контексте культуры: Сб. статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 45–58.

Книга:

3. *Шалимова Н.А.* Человек в художественном мире А.Н. Островского. Учебное пособие. Ярославль: ЯГТИ, 2007. – 272 с.

Статья в газете:

4. К.Л. «Бесприданница» Островского на сцене Александринского театра // Русь. 1905. № 19. 25 января. С. 4.

Статья в журнале:

5. *Лакшин В.Я.* «Мудрецы» Островского – в истории и на сцене // Новый мир. 1969. № 12. С. 34–67.

Каждый текст из собрания сочинений описывается отдельно:

6. *Островский А.Н.* Бесприданница // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5 / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1975. С. 7–81.

Рукописные источники:

7. ГАКО. Ф.Р. 1356 (Личный фонд П.П. Перцова). Оп. 1. Д. 5. Лл. 3 Зоб.

СОДЕРЖАНИЕ

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Едошина И.А.

«Реальная метафизика» драматургии
А.Н. Островского 5

Чернец Л.В.

Мир пьес А.Н. Островского в повести
В.Я. Брюсова «Обручение Даши» 24

Торопова В.Н.

Купеческий мир в произведениях С.Н. Дурылина
и традиции А.Н. Островского 40

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО: ПОЭТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

Суворова А.В.

Женское лицо интриги у А.Н. Островского
и литературная традиция 57

Мартьянова С.А.

Тип «мещанин во дворянстве» в творчестве
Ж.-Б. Мольера и А.Н. Островского 71

Тугарина Н.С.

Тематическая структура пьесы «Воевода»
как источник развития драматургической мысли
А.Н. Островского 80

Егоров О.Г.

Традиции «купеческой» пьесы А.Н. Островского—
Н.Я. Соловьева в прозе А.П. Чехова
(«Женитьба Белугина» и «Три года») 87

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Дмитрук Л.А.

Лексика деловой сферы в пьесе А. Н. Островского
«Волки и овцы»103

Цветкова Е.В.

Топонимическое пространство в пьесе
А.Н. Островского «На бойком месте»110

Ганцовская Н.С., Непряхина В.В.

Мир крестьянских усадебных наименований
в восприятии А.Н. Островского:
век XIX и век XXI.....120

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТР

Трофимова Е.И.

«Правда везде и всегда хороша...»133

Кайдаш-Лакишина С.Н.

«Бесприданница» и «Записки»
Л.П. Никулиной-Косицкой о личной драме
А.Н. Островского143

Потехина О.Б.

Надежда Алексеевна Никулина.
Жизнь и творчество (к 170-летию со дня рождения)167

Зябликов А.В.

Из истории Костромского драматического театра
им. А.Н. Островского в 1920-е гг.....177

ИССЛЕДОВАТЕЛИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

А.Н. ОСТРОВСКОГО

Соловьева Л.В.

Исследователи творчества А.Н. Островского.
Б.В. Варнеке, И.И. Иванов, Н.П. Кашин:
библиографические очерки191

<i>Ёлишина Т.А.</i> Жребий театрального рецензента в русской провинции	215
--	-----

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

<i>Ожимкова В.В.</i> Чаепитие в пьесах А.Н. Островского.....	237
<i>Антонова В.А.</i> Деньги в драматургии А.Н. Островского	248
<i>Лапшина С.Т.</i> Кунгурские реалии и пьеса А.Н. Островского «Гроза»	256

ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ «ЩЕЛЫКОВО»

<i>Сухарева Е.Н.</i> Иллюстрации к пьесам А.Н. Островского	267
---	-----

IN MEMORIAM

Помним. Скорбим.....	273
Сведения об авторах	274
Требования к оформлению статей.....	276

Научное издание

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2015

**А.Н. ОСТРОВСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ:
КОНФЛИКТ, ФАБУЛА, ЦИТАТА, ТЕМАТИКА**

Сборник статей

Научный редактор, составитель
Едошина Ирина Анатольевна

Редактор	Г.И. Орлова
Компьютерная верстка	Т.А. Свешникова

Подбор иллюстраций
Е.Н. Сухарева

Подписано в печать: 26.08.2016

Формат 60x90/16

Уч.-изд. л. 11,2

Тираж 500 экз.

При перепечатке ссылка обязательна

Музей-заповедник «Щелыково»

Издание отпечатано
студией оперативной полиграфии «Авантитул»
156013, Кострома, пр. Мира, 51, офис 19
Тел. (4942) 55-28-62