

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

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2016

**А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Сборник статей

Кострома
2017

УДК 8Р1
ББК 83.3Р
Щ469

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

Щельковские чтения 2016. А.Н. Островский
Щ469 и театральная культура конца XVIII – первой половины XIX века : сборник статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома : Авантитул, 2017. – 320 с.
ISBN 978-5-98342-196-7

Сборник открывается статьями, в которых исследуется своеобразие драматургии В. Озерова, его влияние на дальнейшее развитие драмы, в том числе – на пьесы А.Н. Островского. Помимо сугубо театрально-драматического аспекта, рассматриваются вопросы поэтики, лингвистики пьес драматурга. В качестве Приложения публикуются статьи, написанные на основе докладов для конференции 2013 года, посвященной 190-летию со дня рождения А.Н. Островского.

Сборник предназначен для исследователей творчества А.Н. Островского, а также для тех, кто интересуется историей русской культуры.

ББК 83.3Р

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

© И.А. Едошина, составление,
научная редакция, 2017

© Музей-заповедник «Щельково», 2017

© Авантитул, 2017

ISBN 978-5-98342-196-7



Фиг. Г. Милорад

Рисованная Лопат

ВЪ ЧЕТЫРЕ РУКИ (31+41)
1880

A QUATRE MAINS

200-ЛЕТНЮ ДНЯ ПАМЯТИ
ВЛАДИСЛАВА ОЗЕРОВА



*Не признает Императорский театр меня
серьезным деятелем, так должен обратиться
назад... к Озерову, Сумарокову, потому что ...
во главе театра и репертуара должен стоять кто-
нибудь из творцов народной сцены, кто-нибудь из
больших мастеров...*

Александр Островский

Л.В. Чернец
cherli65@yandex.ru

ПЬЕСЫ В.А. ОЗЕРОВА В ОЦЕНКАХ ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ И В СВЕТЕ ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ ДРАМЫ

Аннотация. В статье подчеркивается лирическое начало в трагедиях В.А. Озерова, вызвавших в 1800–1820-е годы восторги сентименталистов и романтиков, но одновременно резкую критику приверженцев классицизма; анализируется полемика между П.А. Вяземским и А.С. Пушкиным об Озере. Автор статьи считает, что психологизм монологов в пьесах Озерова, при ослаблении внешнего действия, предвосхищает стиль «новой драмы» конца XIX века. Также утверждается, что в свете современной жанровой типологии «Димитрия Донского» следует отнести к героической драме, а не к трагедии.

Ключевые слова: литературное направление, психологизм, лиризм, историзм, трагедия, драма как жанр.

L.V. Chernets
cherli65@yandex.ru

V.A. Ozerov's plays estimated by his contemporaries and according the drama's further development

Annotation. The author emphasizes the lyric tendency in V.A. Ozerov's plays. Ozerov's characteristic was admired by the sentimentalists and the romantics but not by the classicists in 1800-1820 years. The polemic between P.A. Vyazemski and A.S. Pushkin is analyzing. The author considers the psychology of the monologs in his plays prepared the style of the «new drama» in the XIX century's end when the dramatic action was week. Also the Author thinks the play «Dimitry Donskoy» is really the heroic drama but not the tragedy according the contemporary genres typology.

Key words: V.A. Ozerov, literary trend, psychology, lyric, historical method, tragedy, drama as literary genre

Широко известны строки из «Евгения Онегина»: «...Там Озеров невольны дани / Народных слез, рукоплесканий / С младой Семеновой делил...» (гл. первая, строфа XVIII).

Владислав Александрович Озеров (1769–1816) – автор трагедий «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал» (1806), «Димитрий Донской» (1807), с триумфом шедших на сцене Петербургского театра в 1800-е годы и остававшихся в репертуаре до 1850-х годов. Менее удачной была судьба ранней пьесы «Ярополк и Олег» (1798) и совсем печальной – последней трагедии «Поликсена» (1809), которую автор считал лучшим своим произведением (состоялось всего два спектакля). В цитируемой строфе Пушкин ставит Озерова в один ряд с Д.И. Фонвизиным («сатиры смелым властелином»), «переимчивым» Я.Б. Княжнинным, П.А. Катениным, воскресившим «Корнеля гений величавый» (имелся в виду перевод «Сида»), «колким» А.А. Шаховским [22, с. 17–18]. Названы вершины в истории двух драматических жанров – трагедии и комедии – второй половины XVIII–начала XIX века.

Однако «волшебный край» русского театра создавался совсем не в ходе мирного соревнования талантов: это было время острой борьбы направлений и школ, проявлявшейся и в личных отношениях драматургов. Характерен у Пушкина эпитет «колкий» в применении к А.А. Шаховскому, пародирующему стиль Н.М. Карамзина (в комедии «Новый Стерн», 1804), а позднее – В.А. Жуковского (в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды», 1815). Сама организация «Арзамаса» («Арзамасского общества безвестных людей») в 1815 году была ответом на эту комедию, арзамасцы называли автора *Шутовским*.

Законодатели «Беседы любителей русского слова» (1811–1818) А.С. Шишков и Г.Р. Державин резко отрицательно относились к трагедиям Владислава Озерова.

Державин «наградил» автора «Эдипа в Афинах» и «Фингала» в ироничном благодарственном послании (в ответ на посвящение ему первой из этих трагедий) «из кле-на венцом», а не из лавра [8, с. 124]. Шишков считал, что Димитрий Донской из одноименной трагедии «не герой, собирающий князей для защиты отечества, но Селадон или Дон-Кихот» [12, с. 407]. На эту пьесу писались пародии: «Митюха Валдайский» (1810) П.Н. Семенова, «Прелеста», приписываемая Н.Ф. Остолопову, автору «Словаря древней и новой поэзии» (1821) [28; с. 45–88, 43–44].

Правда, оба пересмешника продолжали традицию «ироикомиических» сочинений, не имеющих целью осмеять оригинал. Семенов в предисловии даже подчеркивал, что в своей «безделке» совсем не хотел «унизить превосходного “Дмитрия Донского”, произведения славнейшего нашего любимца Мельпомены» [28, с. 770]. Но не лукавил ли он?

Арзамасцы, напротив, Озерова превозносили. К.Н. Батюшков в басне «Пастух и Соловей» (1807) писал, что кваканье «лягушек» (т.е. «беседчиков») не может заглушить песен «нашего Эврипида» и «Орфея» [3, с. 47]. В том же ключе – отклик анонима на смерть Озерова в 1817 году: «Умолк наш Озеров, / Луч славы Россиян, / Умолк певец Фингала, Поликсены. / Рыдайте, невские Камени! / Ликуй, Аристофан!» [18, с. 51]. Под Аристофаном подразумевался Шаховской: это другое, наряду с Шутовским, прозвище Шаховского, данное ему арзамасцами [1, с. 242–244]. В 1800–1810-е годы имя Озерова было символом (со знаком плюс или минус) и для архаистов, и для новаторов.

Но после распада «Арзамаса» (1818) среди новаторов наблюдается расхождение в оценках его творчества. Если Асмодей (П.А. Вяземский) и особенно Ахилл (Батюшков) по-прежнему любили его сочинения, то Сверчок

(Пушкин) быстро терял интерес к Озерову, хотя еще в 1815 году (стихотворение «Городок») сближал его с Расином: «Здесь Озеров с Расином, / Руссо и Карамзин, / С Мольером – исполином / Фонвизин и Княжнин» [22, с. 278].

Для посмертного издания сочинений Озерова (1817) Вяземский написал критико-биографическое введение, в котором назвал его «преобразователем русской трагедии» и сравнил его заслуги «с заслугами Карамзина, образователя прозаического языка»; оба писателя «оставили между собою и предшественниками великое расстояние» [21, с. 215]. Эта статья включалась и в переиздания сочинений Озерова. Пушкин же к Озерову явно охладевал. В «Моих замечаниях о русском театре» (1819) он объяснял сценический успех трагедий Озерова игрой Екатерины Семеновой: «Она украсила несовершенные творения несчастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины» [24, с. 250]. Отсюда, по мнению Ю.М. Лотмана, выражение «невольны дани» в строках «Евгения Онегина» [14, с. 147].

В том же 1823 году, когда Пушкин работал над первой главой «Онегина», он писал Вяземскому (6 февраля): «У нас нет театра, опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом – и то неточным и заржавым; впрочем, где он не следовал жеманным правилам французского театра? Знаю, за что полагаешь его поэтом романтическим: за мечтательный монолог Фингала – *нет! песням никогда надгробным я не внемлю*, но вся трагедия написана по всем правилам парнасского православия; а романтический трагик принимает за правило одно вдохновение – признайся: все это одно упрямство» [25, с. 61]. А в 1925 году в заметках Пушкина «О народности в литературе» трагедия «Димитрий Донской» упомянута в качестве отрицательного примера: «Что есть народного в *Ксении*, рассуждающей шестистопными

ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?» [24, с. 267].

Но наиболее полно и конкретно отношение Пушкина к Озерову высказано в его заметках на полях вышеупомянутой статьи Вяземского об Озерове, которая должна была войти в очередное, пятое издание сочинений драматурга (вышло в 1828 году). Как считает Л.Н. Майков, эти заметки «набросаны не ранее 1826 года, когда Пушкин впервые увиделся с Вяземским по возвращении из ссылки, и не позже первых месяцев 1828 года, когда была закончена перепечатка статьи Вяземского» [15, с. 6]. По просьбе друга Пушкин прочел его статью с карандашом в руках и нашел ее слабой. Помимо заметок на полях, после текста статьи написал: «Озерова я не люблю не от зависти (сего гнусного чувства, как говорят), но из любви к искусству. Ты сам признаешься, что слог его не хорош – а я не вижу в нем ни тени драматического искусства. Слава Озерова уже вянет – а лет через 10, – при появлении истинной критики, совсем исчезнет» [21, с. 242]. Но Вяземский думал иначе. Текст статьи остался неизменным и в издании 1828 года (пятом), вышедшим после ознакомления Пушкина со статьей Вяземского, но в конце появилось (очевидно, по просьбе автора) издательское примечание: «каковы бы ни были теперь мнения автора о драматической поэзии, его замечания драгоценны, как первые движения чувствительности, свежие цветы, принесенные им на могилу поэта» [4, с. 101].

В 1937 году заметки Пушкина на полях статьи Вяземского были опубликованы в журнале «Красная новь» Н.В. Богословским, сопроводившим их своей статьей, где безоговорочно поддержал все суждения Пушкина [4, с. 98–104]. При этом публикатор и комментатор не отметил, что у Вяземского тоже были единомышленники, что он выражал *не только* свой взгляд на творчество драматурга.

Восторженным поклонником таланта Озерова был А.А. Бестужев. В статье «Взгляд на новую и старую словесность в России» («Полярная звезда», 1823), завершая свой обзор «старой» литературы, он писал: «Наконец, на поприще трагическом, Озеров далеко оставил за собою своих предшественников. Им обладали чувства глубокие и воображение пламенное – творцы великих людей или могущих поэтов. Из пяти трагедий, им написанных, "Эдип" берет безусловное первенство над прочими истинною выразительностью характеров и благородством разговора. "Фингал" одушевлен оссиановскою поэзиею; "Донской" изобилует счастливыми стихами, игрою страстей, народностию и картинами; но характер героя унижен. Прозаизмы редки в Озерове, и александрийские его стихи звучны и важны» [9, с. 91]. Далее, рассматривая «новую» словесность (последние пятнадцать лет), критик снова вспоминает Озерова: «у нас не существует народной трагедии и, кроме Озерова, не было трагиков; но и тот, покорствуя временности, заковал своего гения в академические формы и в рифмованные стихи» [9, с. 97]. В осуждении «академических форм» Бестужев близок к Пушкину, в оценке характера Димитрия Донского – к Шишкову, но его общая оценка пьес Озерова – высокая.

В.А. Жуковский в «Конспекте по истории русской литературы» (1826–начало 1827) также видел в Озерове истинного трагика, сожалея о «французской форме» его пьес: «Он написал несколько трагедий. Форма в них французская. Язык не отличается ни изяществом, ни чистотой. Но много силы в выражении, много правды в изображении чувства. Несколько поистине трагических сцен. Несколько хорошо задуманных и выдержанных характеров» [11, с. 320].

В 1876 году, подготавливая к печати свою давнишнюю статью об Озерове (для полного собрания своих сочинений), Вяземский сделал к ней обширную «приписку»,

где размышлял о своих разногласиях с Пушкиным. Он писал: «Пушкин Озерова не любил, и он часто бывал источником наших живых и горячих споров. Оба мы были неуступчивы и несколько заносчивы. Я еще более, нежели Пушкин. Он не признавал в Озере никакого дарования. Я, может быть, дарования его преувеличивал. Со временем, вероятно, мы сошлись бы на полудороге» [7, с. 55].

Если отвлечься от вопроса о степени «дарования» Озерова, принципиальное значение имели разногласия по трем пунктам. Это, во-первых, вопрос о *направлении*, к которому можно отнести Озерова. «Более всего Пушкин не прощал мне сказанного мною, – вспоминал Вяземский, – “что трагедии Озерова уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому *романтическому*”. Пушкин никак не хотел признать его романтиком» [7, с. 56]. Теперь, спустя полвека, Вяземский склонен сойтись с Пушкиным «на полудороге». Он замечает, что «значение *романтизма* не было вполне и положительно определено» ни в 1817 году (когда писалась статья); «не определено оно и ныне». «Под заголовком романтизма может приютиться каждая художественная литературная *новизна*, новые приемы, новые воззрения, протест против обычаев, узаконений, авторитета, всего того, что входило в уложение так называемого классицизма, если обнажить его от всех исторических, философических умозрений» [7, с. 56].

Во-вторых, спорными оставались *историзм* и *народность* пьес. Пушкин не находил у Озерова ни того, ни другого («Что есть народного в *Ксении...*»). В своей статье об Озере Вяземский, отмечая свободу обращения драматурга с историческими фактами, считал ее обычным приемом драматургов, обращающихся к истории. Появление вымышленной нижегородской княжны в «Димитрии Донском» его не смутило: «Озеров, представивший

Димитрия любовником Ксении в день битвы Донской, когда он в истории является уже супругом великой княгини Евдокии, пользовался свободой, законною принадлежностью искусства», – писал Вяземский в 1817 году [21, с. 234]. Смutilo его другое: характер Димитрия в пьесе Озерова, не вполне соответствующий идеалу героя. В целом, отношение Вяземского в 1817 году к характеру Донского в пьесе было двойственным. С одной стороны, Озеров, «увлеченный романическим воображением, нанес преступную руку на самый исторический характер Димитрия и унизил героя, чтобы возвысить любовника»; герой «напоминает нам не великого князя Московского, но более полуденного рыцаря средних веков» [21, с. 234–235]. Вяземский подчеркивает, что в речах соратников Димитрия и самой Ксении звучит «решительный приговор осуждения поступкам Димитрия, законным во всякое другое время, но преступным в день боя, когда отечество, требуя жертвы его страсти и обиженного самолюбия, ожидает от него своего освобождения» [21, с. 235]. С другой стороны, в «слабостях» героя Вяземский видел проявление «искусства трагика, который, будучи как бы в распре с самим собою, попеременно водит Димитрия от стыда к торжеству, невольно привязывает нас к его участи» [21, с. 234–235].

Так писал Вяземский в молодости. Сличая его статью с «припиской», появившейся в первом томе его сочинений, вышедшем в 1878 году, можно видеть, что он на склоне лет приближается к Пушкину в понимании задач *исторической* драматургии. «Изображение Дмитрия Донского, – отмечает он в приписке, – не могло удовлетворить понятиям живописца, который начертал образ Бориса Годунова и образ Дмитрия Самозванца. Сочетание верности историка с вымыслом поэта, может быть, и тогда теплилось и молча созревало в нем» [7, с. 56].

В-третьих, и это, по-видимому, главное, что разделяло в 1820-е годы друзей, – Пушкин не видел в Озере *драматического* таланта. Он не находил в «Фингале» драматизма, судя по вопросу на полях статьи: «Что есть общего между однообразием Оссиановских поэм и трагедией, которая заимствует у них единый слог – ?» [21, с. 215]. Не нашел Пушкин в «Фингале» истинного трагизма: против слов Вяземского о том, что образ Старна «начертан сильными красками и кистью решительно трагической», Пушкин написал: «кистью решительно не трагической» [21, с. 233]. В «приписке», однако, вопрос о таланте не обсуждается: Вяземский, видимо, по-прежнему находил в Озере и драматизм, и трагизм. Старая любовь не ржавеет.

Спор о направлении, в которое органично вписался бы Озеров, был продолжен. Под лозунгом романтизма, как заметил Вяземский *a posteriori*, выступали очень разные писатели: и романтики, и сентименталисты. О смутном понимании романтизма в Западной Европе и в России в первой трети XIX века напишет в 1904 году А.Н. Веселовский: «Англичане, например, говорят о своем романтизме XVIII века с Греем, Томсоном, Юнгом, балладами Перси и робким обновлением Шекспира. Таким образом можно дойти и до Руссо, у нас не только до Карамзина и Озерова (кн. Вяземский), но и до Державина-романтика (Марлинский); орудия термином романтизма на столь широких пространствах, мы никогда не уловим частностей эволюции, изучение которой требует менее растяжимых формул» [6, с. 18].

Согласно А.Е. Махову, мысль Веселовского «о Жуковском как “завершителе”-сентименталисте (а не “начинателе”-романтике) ...проведена в (его. – Л.Ч.) книге с железной последовательностью». Однако в дальнейшем поддержана эта мысль не была, вероятно,

потому что (как не без иронии предполагает исследователь) «статус романтизма в подразумеваемой (но не эксплицируемой) научной иерархии явлений выше, чем статус сентиментализма» [17, с. 4]. Современные историки литературы обычно относят Карамзина к сентиментализму, а Жуковского к особому виду романтизма – например, к «созерцательному», по определению Е.А. Маймина [16, с. 44]. Веселовский также отметил, что русская народная жизнь осталась в поэзии Жуковского «почти нетронутой» [6, с. 19], в отличие от творчества Пушкина, П.А. Катенина и др. Вопрос о *национальном* своеобразии литературы, не сводимом к «местному колориту», глубоко волновал романтиков.

В постановках трагедий Озерова, во многом благодаря роскошным декорациям, пленял именно северный колорит, в духе песен Оссиана. Страсти же героев были, как говорится, общечеловеческими (как и в трагедиях классицизма), но с сильным налетом чувствительности, мечтательности – словом, сентиментальности; внешнее действие было ослабленным. Если сопоставлять монологи героев и в особенности героинь Озерова (это Предслава, Антигона, Моина, Ксения, Поликсена) с традицией жанра, то более всего им соответствует психологический самоанализ влюбленных героев в трагедиях его предшественников («Синав и Трувор» А.П. Сумарокова, «Освобожденная Москва» М.М.Хераскова и др.) Эти монологи, уединенные или обращенные (в сценах с наперсниками или наперсницами), нетрудно, вычленив из текста, превратить в лирические стихотворения. Тем легче «перевод» в элегию монологов из трагедий Озерова, слог которого гораздо легче и лиричнее. Приведу один пример – монолог Моины, обращенный к Фингалу (из первого действия трагедии «Фингал», развивающей оссиановские мотивы):

Как часто с берегов или с высоких гор
 Я в море синее свой простираю взор!
 Там каждый вал вдали мне пеною своею
 Казался парусом, надеждою моею,
 Но, тяжело опустясь к глубокому песку,
 По сердцу разливал мне мрачную тоску.
 Как часто в тёмну ночь, печальна и уныла,
 Обманывать себя я к морю приходила,
 Внимая шуму волн, биющихся о брег,
 Мечтала слышать в нём твой быстрый в море бег
 [20, с. 199].

Эти стихи в 1807 году знал наизусть весь театральный Петербург.

Ведущими жанрами русского сентиментализма стали элегия и баллада. В драматургии же сентиментализм наиболее ярко выразился именно в пьесах Озерова, использующего, по словам Жуковского, «французскую форму», как и предшествующие русские трагедии, обычно в пяти актах, соблюдающие правило «трех единств». Педантичное следование этому правилу подчас приводило к курьезам. Так, в трагедии М.М. Хераскова «Освобожденная Москва» (1798), где в основе сюжета – освобождение русской столицы от польских интервентов, драматург (отмечает комментатор В.Д. Рак) «объединил в рамках одних суток события нескольких месяцев» [27, с. 706].

Можно считать признанным промежуточное положение трагедий Озерова между классицизмом (по устаревшей терминологии, «псевдоклассицизмом») и романтизмом. «Он уже не настоящий псевдоклассик, но еще далек от неоклассицизма и романтизма», – писал В.В. Сиповский в учебном пособии для гимназий в 1913 году [29, с. 250]. «Драматургия Озерова, в особенности его чувствительные монологи, – одно из значительных явлений карамзинского направления в русской литературе», – отмечает Н.Н. Зубков на исходе XX века [13, с. 100]. Согласно Ю.В. Стеннику, «новое слово

в жанре трагедии было сказано драматургом, принадлежавшим к литературному лагерю сентименталистов, – В.А. Озеровым» [30, с. 124].

Но именно благодаря своему *промежуточному, пограничному* положению пьесы Озерова вызывают особый интерес у историков и теоретиков драмы. Начиная с «Хорева» (1749) Сумарокова и до «Деборы, или Торжества веры» (1811) Шаховского, русскими драматургами было создано, согласно составленному Ю.В. Стенником «Хронологическому указателю русских трагедий XVIII – начала XIX в.», шестьдесят пять трагедий [30, с. 163–168]. Сложился четкий канон, которому не в полной мере соответствовали трагедии Озерова. И дело даже не в отступлениях от пресловутых «трех единств» или правила пяти актов, но в общей *эмоциональной тональности*. Сильное воздействие его пьес на зрителей определялось прежде всего *лиризмом, часто окрашенным в трагические тона*. Собственно действие сводится к немногим поступкам персонажей и занимает очень мало сценического времени, важно *преддействие, рефлексия* героев, выбор ими линии поведения в той или иной ситуации.

В соответствии с традицией, установившейся во французской и русской трагедиях, события излагались либо в повествовательном монологе («Сид» П. Корнеля, «Тамира и Селим» М.В. Ломоносова, «Димитрий Донской», где о Куликовской битве рассказывает Боярин), либо происходили на сцене в считанные минуты. В русских трагедиях (в отличие от французских) убийства и самоубийства обычно происходили на самой сцене и сопровождались ремарками: «Заколелся» («Хорев» А.П. Сумарокова); «Ударяет себя в грудь и, издыхая, падающий в руки стражей» («Димитрий Самозванец» Сумарокова); «Поспешно выбегает с обнаженным кинжалом» («Подложный Смердий» А.А. Ржевского);

«Заколается» («Вадим Новгородский» Я.Б. Княжнина); «Хочет заколоть ее и видит входящего Рюрика» («Рюрик» А.А. Плавильщикова) [27; с. 70, 158, 253, 619].

Аналогичные, причем очень краткие, сцены есть и у Озерова. Но в речах его героев, предшествующих кульминации действия, у него наблюдается явное преобладание *медитации* над повествованием. Психологический интерес монологам сообщала *трагическая* или *драматическая* ситуация, мучительная для действующих лиц. Наиболее освоенной (хотя не единственной) в литературе была внутренняя борьба героя, переживающего конфликт между любовью и долгом. Как писал Н. Буало:

Любовь, томимую сознанием вины,
Представить слабостью вы зрителям должны.
Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен,
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил... [5, с. 80]

Такая любовь, в разнообразии ее вариаций, в трагедиях классицизма становится, можно сказать, знаком жанра. В русской литературе «по традиции, восходившей к Сумарокову, основу сюжета трагедии составляет насильственное разлучение влюбленных» [30, с. 121]. Поскольку мифологический или исторический материал, положенный в основу сюжета, далеко не всегда заключал в себе любовную тему, драматург ее вводил в пьесу, часто прибегая к вымыслу (как было отмечено выше). Так и поступил Озеров, не найдя в «Истории Российского государства, сочиненной Иваном Стриттером» [Штриттером] (СПб., 1801, ч. 2), ничего интересного по части любви. Стремление создать пьесу, трогающую сердца зрителей несчастной любовью, часто достигалась введением вымышленной сюжетной линии, требующей лирической аранжировки, которая именно у Озерова достигает особой выразительности. Допускались, конечно, им и другие неточности, например, в описании битвы

в «Димитрии Донском»: в поединке с Челубеем участвовал не Димитрий, как в пьесе, «а инок Пересвет; причем оба погибли» [30, с. 162]. Вся пьеса проникнута аллюзиями на современные политические события.

В 1847 году И.С. Тургенев в рецензии на трагедию Н.В. Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» указывает на различие между «исторической хроникой» и «трагедией», где автор «имеет право, для большего торжества истины, жертвовать фактами, внешней вероятностью»; при этом критик цитирует «Гамбургскую драматургию» Г.Э. Лессинга, отдающего приоритет характерам над сюжетом [31, с. 251]. Вводя в состав персонажей «Димитрия Донского» княжну Ксению с наперсницей и, соответственно, любовный треугольник: Димитрий – Ксения – Тверской, Озеров следовал устойчивой традиции. Согласно комментарию Ю.В. Стенника, в «Синаве и Труворе» (1750) Сумарокова «вся коллизия, связанная с любовью двух братьев к дочери Гостомысла Ильмене, как и факт княжения Синава в Новгороде, вымышлены автором» [26, с. 694]; в трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» (1750), по словам Г.Н. Моисеевой, «сюжетная коллизия, связанная с линией “багдадского царевича“ Селима и его любви к “крымской царевне“ Тамире, вымышлена» [26, с. 698]. Подобных примеров много.

Такая жанровая привилегия оспаривается Пушкиным, а позднее Н.А. Полевым. В рецензии на трагедию Н.В. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834), своим заглавием напоминающую о «Димитрии Донском» (этими словами Боярин начинает свой рассказ о сражении), критик вменил в вину автору введение в исторический сюжет вымышленной любовной интриги – прием, казалось бы, узаконенный в трагедии. Полевой иронизирует и над прецедентами такого рода: «Трагедия Хераскова (“Освобожденная Москва”. – Л.Ч.) держалась вся на нелепой, вымышленной любви сестры

Пожарского к сыну польского гетмана. Минин, Пожарский, Трубецкой являлись только, чтобы говорить монологи; другие лица приходили толковать без толку; народ собирался кричать “ура” и петь хор при конце трагедии. Крюковской основал свою трагедию (“Пожарский”. – Л.Ч.) на умысле Заруцкого, который захватывает жену и сына Пожарского. Борьба героя с самим собою, борьба, состоящая в том – чем пожертвовать – отечеством или женою и сыном? Вот все, в чем заключалась драма Крюковского» [26, с. 269]. В свете дальнейшего развития литературы, ее сближения с исторической наукой подобные вымыслы и вставки воспринимаются как признак «детства», незрелости *художественно-исторических жанров*.

Что же касается *лиризации* драмы, то переключение внимания с внешних событий на *ментальные*, на интроспекцию героев, к концу XIX века становится, напротив, ведущей тенденцией, оцениваемой теоретиками драмы как *новое слово*. Подобное впечатление в 1800-е годы производили на публику трагедии Озерова.

Что бы сказали строгие судьи Озерова, приверженцы классицизма, о ранних пьесах Мориса Метерлинка («Принцесса Мален», 1889; «Слепые», 1890; «Там, внутри», 1894» и др.), почти лишенных внешнего действия? Как бы они отнеслись к апологии «неподвижного» театра, восходящего, по мнению Метерлинка, к Эсхилу? В своем трактате «Сокровище смиренных» (1896) Метерлинк противопоставляет напряженному внешнему действию, исключительным событиям действие *внутреннее*, «каждодневную трагедию, которая гораздо более реальна и глубока и ближе касается нашего истинного существа, чем трагедии больших событий» [19, с. 68]. «Наши трагики, – с иронией пишет он далее, – ...занимают нас таким же родом приключений, которые забавляли варваров, столь привычных к покушениям, убийствам и изменам, между тем как наша жизнь большею

частью проходит вдали от крови, криков и шпаг; и человеческие слезы стали молчаливы, невидимы и почти духовны» [19, с. 69].

«Новая драма», при всем разнообразии творческих индивидуальностей авторов (М. Метерлинк, Г. Гауптман, А.П. Чехов), была сосредоточена именно на изображении «устойчивых конфликтных состояний» [32, с. 148], что вело к ослаблению внешнего действия. Причина страданий героев не сводится к злой воле неких антагонистов (само это «амплуа» становится мало востребованным); тем безысходнее их муки. Иначе говоря, трагизм наполнялся новым содержанием, не требующим напряженных перипетий, и пьесы редко назывались *трагедиями*. В русской же драме XVIII – начала XIX века можно констатировать другой терминологический парадокс: в целом ряде произведений, названных трагедиями, *не хватает именно трагизма*, что нередко проявляется в благополучных развязках, где наказывается только «порок» (у Озерова в трех из пяти пьес положительные герои не погибают). Многие «трагедии» классицизма, включая «Димитрия Донского», по своей эмоциональной доминанте не трагичны.

Сопоставляя трагедии французского и русского классицизма, Ю.В. Стенник отмечает, что при внешнем сходстве это очень разные произведения, чему главная причина – стадиальные различия национальных культур. «Россия не переживала эпохи духовного раскрепощения человеческой личности в тех масштабах и формах, в которых это происходило в Европе. Активное восприятие культурного опыта Запада начинается в России в тот момент, когда в европейской общественной мысли зарождаются идеалы Просвещения», и в русском общественном сознании «только в служении государству личность обретала возможность самоутверждения» [30, с. 39-40].

В трагедиях русского классицизма положительные персонажи близки к героям эпических поэм, и их действия – пример «служения государству» не только на поле боя. Герой, по словам Изведа из трагедии «Ярополк и Олег», должен быть «кротким в счастье, в несчастье быть твердым / И, случай мстить имев, явиться милосердым» [20, с. 78]. Таковы в изображении Озерова, развивающего тираноборческую тему, Олег, Тезей, Фингал, Агамемнон. Таков и Димитрий, доказывающий князю Тверскому и всему сонму князей, что не только из-за любви к Ксении он препятствует «насильному» браку:

Так, верьте, что хотя б я Ксении не знал,
 В ней счастья моего хотя б не полагал,
 То честь, для храбрых душ источник чувств обильный,
 Внушила б мне союз остановить насильный
 И, к избавлению от горестей и мук,
 Исхитить Ксению из ненавистных рук.
 Для сильных на земле долг первый, знаменитый
 Невинных охранять и слабых быть защитой
 [20, с. 262].

Конечно, в этой тираде виден не столько русский князь XIV века, сколько писатель начала XIX века, развивающий идеи своего учителя Я.Б. Княжнина – автора «Вадима Новгородского», где есть слова, быстро ставшие крылатыми: «Самодержавие повсюду бед содетель, / Вредит и самую чистейшу добродетель» [27, с. 564]. Не дух исторического исследования водил рукой Озерова: в его трагедиях зритель находил отзвук современных идей. Особенно зрители рукоплескали сентенциям, применимым к войне с Наполеоном: «Беды платить врагам настало нынче время!», «Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный!...», «Рука Всевышнего отечество спасла» [20, с. 231, 234, 285]. Завершает «Димитрия Донского» обращение главного героя к Богу:

Как прах земной, сотри врагов кичливу выю,
Чтоб с трепетом сказать иноплеменник мог:
«Языки, ведайте: велик российский Бог!» [20, с. 294].

Как и в некоторых других русских пьесах, названных трагедиями («Тамира и Селим» Ломоносова, «Освобожденная Москва» Хераскова), в «Димитрии Донском» доминирует не трагический, а *героический* пафос.

Эволюция русской трагедии – один из примеров, подчеркивающих разные задачи, стоящие перед описанием жанра в синхронии и в диахронии, в рамках одной национальной литературы или при сравнении двух и более литератур. Закрепившиеся обозначения, используемые автором и его современниками: трагедия, комедия, драма – неизбежно служат отправной точкой при изучении литературных жанров. Но ведь одни и те же номинации в истории литературы нередко обозначают разные явления, и необходимо различать жанр как элемент жанровой системы *определенного периода* национальной литературы и *типологическое* изучение жанров, позволяющее увидеть, за разнообразием их «имен», литературную традицию и ее обновление, устойчивые и переменные признаки жанра [см. 33, с. 7–11; 34, с. 64–78].

На Западе драма как жанр под разными названиями («средний», «серьезный» драматический жанр, «мещанская трагедия», «слезная комедия» и др.), благодаря теоретическим работам Д. Дидро, П. Бомарше, Г.Э. Лессинга, вводится в классификацию пьес в 1850–1860-е годы. Однако это не значит, что пьес «среднего» жанра не было раньше, что они не скрывались «под маской» трагедии или комедии. Не случайно Дидро обращается с благодарственным словом к Теренцию, в груди которого «более спокойная и нежная муза» [10, с. 533], по сравнению с музой Аристофана и Мольера, чьи комедии вызывают взрывы смеха.

Список литературы

1. «Арзамас». Сборник: В 2 кн. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1994. – 606 с.
2. «Арзамас». Сборник: В 2 кн. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1994. – 639 с.
3. *Батюшков К.Н.* Нечто о поэте и поэзии. М.: Современник, 1985. – 408 с.
4. *Богословский Н.* Спор Пушкина с Вяземским об Озере // Красная новь. 1937. № 1. С. 98–104.
5. *Буало Н.* Поэтическое искусство. М.: Гослитиздат, 1957. – 231 с.
6. *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.: INTRADA, 1999. – 447 с.
7. *Вяземский П.А.* О жизни и сочинениях В.А. Озерова // Вяземский П.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. Пб.: С.Д. Шереметев, 1878. С. 24–60.
8. *Гордин М.А.* Владислав Озеров. СПб.: Искусство, 1991. – 208 с.
9. Декабристы. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1991. – 491 с.
10. *Дидро Д.* Похвальное слово Теренцию // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 529–537.
11. *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. – 431 с.
12. *Зорин А.Л.* Озеров Владислав Александрович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4: М–П // Гл. ред. П.А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия; Фанит, 1999. С. 405–408.
13. *Зубков Н.Н.* Озеров, Владислав Александрович // Русские писатели. XIX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Часть 2: М–Я / Под ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1996. С. 98–100.
14. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. – 426 с.
15. *Майков Л.* Князь Вяземский и Пушкин об Озере (по материалам Остафьевского архива) // СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1897. – 19 с.
16. *Маймин Е.А.* О русском романтизме. Русская философская поэзия. Лев Толстой: путь писателя. Воспоминания. Переписка. Псков: Псковская областная типография, 2015. – 904 с.

17. *Махов А.Е.* Последний труд А.Н. Веселовского // Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.: INTRADA, 1999. С. 3–9.

18. *Медведева И.Н.* Владислав Озеров // Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1960. С. 5–72.

19. *Метерлинк М.* Сокровище смиренных // Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. 2. Пг.: Издательство товарищества А.Ф. Маркс, 1915. С. 25–102.

20. *Озеров В.А.* Трагедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1960. – 448 с.

21. *Пушкин А.С.* <Записки на полях статьи П.А. Вяземского «О жизни и сочинениях В.А. Озерова» > // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 16. М.: Воскресенье, 1966. С. 213–242. Там же напечатан текст цитируемой статьи П.А. Вяземского, включавшийся без изменений и дополнений в издания сочинений Озерова по 1827 год включительно (СПб., 1816–17; 1816–19; 1823–24; 1827).

22. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1: Стихотворения. 1814–1822. М.: Гослитиздат, 1959. – 643 с.

23. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4: Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: Гослитиздат, 1960. – 598 с.

24. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6: Критика и публицистика. М.: Гослитиздат, 1962. – 590 с.

25. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9: Письма. 1815–1830. М.: Гослитиздат, 1962. – 495 с.

26. *Полевой Н.А., Полевой Кс.А.* Литературная критика. Статьи и рецензии. 1825–1842. Л.: Художественная литература, 1990. – 592 с.

27. Русская литература. Век XVIII. Трагедия. М.: Художественная литература, 1991. – 719 с.

28. Русская театральная пародия XIX–начала XX века. М.: Искусство, 1976. – 831 с.

29. *Сиповский В.В.* История русской словесности. Часть 2 (История русской литературы с эпохи Петра В. до Пушкина). Изд. 5-е. СПб.: Башмаков Я. и К°, 1913. – 332 с.

30. *Стенник Ю.В.* Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л.: Наука, 1982. – 168 с.

31. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1978. – 576 с.

32. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Издательство Московского университета, 1986. – 261 с.

33. *Чернец Л.В.* К теории литературных жанров // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты их изучения. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 7 –15.

34. *Шеффнер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? / Пер. с фр. М.: Едиториал УРОСС, 2010. – 192 с.

УДК 792.2 : 882-21

И.А. Едошина
tettixgreek@yandex.ru

О ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРИРОДЕ КОМЕДИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Аннотация. В статье анализируется специфика театральной природы комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», выявляется роль каждого персонажа, дается новое прочтение роли Крутицкого и общего смысла комедии. Определяется функция включения цитат из трагедий В. Озерова.

Ключевые слова: амплуа, персонаж, театральность, воля, цитирование, комедия, трагедия.

I.A. Yedosbina
tettixgreek@yandex.ru

About the theatrical nature of the comedy of A.N. Ostrovsky «Even a wise man stumbles»

Annotation. In article the specifics of the theatrical nature of the comedy of A.N. Ostrovsky «Even a wise man stumbles» are analyzed, the role of each character comes to light, new reading of a role of Krutitsky and general sense of the comedy is given. Function of inclusion of quotes from tragedies by V. Ozerov is defined.

Keywords: role, character, theatricality, will, citing, comedy, tragedy.

Комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты» впервые была поставлена на сцене Александринского театра 1 ноября 1868 года, а 6 ноября состоялась премьера в Малом театре. Почти одновременно в «Отечественных записках» (№ 11) появилась печатная версия. «Мудрец» особого сочувствия в критиках не вызвал. Отдавая дань таланту автора, они упрекали Островского во вторичности (А.С. Суворин), в неумелом построении (М.П. Федоров, Евг. Утин), в отсутствии «правды характеров» (Д.В. Аверкиев). Между тем, Островский, работая в Щелыкове над «Мудрецом», признавался в письме к Ф.А. Бурдину: «Сюжет так серьезен, что торопиться никак нельзя» [19, с. 289]. Однако «Мудрец» был написан фактически за месяц, правда, с большим энтузиазмом и творческим вдохновением.

Пьеса писалась для бенефиса Бурдина, сыгравшего роль Мамаева. Как заметил Суворин, «г. Бурдин (Мамаев) внес в свою роль всю добросовестность, с которой он относится к вещам, даже мало-мальски выдающимся» [22, с. 256]. *Добросовестный* Бурдин не отличался особым актерским даром, но был искренне предан Островскому, чего тот не мог не ценить. Вряд ли «серьезность сюжета» могла быть связана с Мамаевым, написанным под и для Бурдина.

Конечно, может возникнуть вопрос, для чего все эти рассуждения, когда главное действующее лицо в «Мудреце» – Глумов? Но роль Глумова на петербургской сцене в премьерном спектакле Островский отдал дебютанту Н.В. Самойлову (Самойлов 2-й) по просьбе отца актера В.В. Самойлова, которого поддержал Бурдин. В Малом театре эту роль сыграл Н.Е. Вильде, из дворян, обладавший красивой внешностью, получивший хорошее образование, но роли неровно игравший – или беспристрастно, или «нарочно» [17, с. 431]. Амплуа Вильде – актер-любовник, хотя Островский видел в нем

резонера [16, с. 172]. В эпоху актерского театра роли резонеров традиционно считались наименее интересными [24]. В пьесе есть упоминание, что Глумов хорош собой, белокурый красавец, и умен. Напомню, что при Московском Артистическом кружке Вильде возглавлял театр, на сцене которого ставились среди прочего и входившие в моду оперетты. Вильде вложил все свое состояние в деятельность кружка и театра, но оказался в долгах [14, с. 117]. Как видим, некоторые черты Глумова драматург явно позаимствовал у Вильде: внешность, финансовые проблемы, попытка их разрешить с помощью игры. Театральный налет легко обнаруживается в Глумове. Он с самого начала признается в своих помыслах, для достижения поставленной цели всякий раз надевая ту или иную маску. Он искренен с матерью (она ему под стать), с собой (в дневнике) и со зрителем.

Тут-то самое время вспомнить, кто из действующих лиц «разгадал» Глумова. Таковых трое. Первым догадался о неискренности Глумова Крутицкий, догадался всего лишь из одного разговора с ним. Далее следуют Голутвин, собравший компромат на Глумова, и Мамаева, укравшая дневник Глумова. Этим двоим (в отличие от Крутицкого) понадобились «приспособления» для понимания существа Глумова. Но первым будет именно Крутицкий, «старик, очень важный господин».

На премьерных спектаклях эту роль играл в Петербурге – П.В. Васильев (Васильев 2-й), родной брат любимого актера Островского Сергея Васильева, рано ушедшего из жизни. На сцене П.В. Васильев сменил другого любимого актера Островского – Мартынова. Игра Васильева 2-го отличалась органичностью, способствовала успеху пьес. В Москве Крутицкого сыграл С.В. Шумский, «актер без ампула», игравший, по признанию Островского «совершенно моим тоном» [13, с. 86], но не годящийся на трагические роли [16, с. 172]¹.

Обоих актеров Островский относил к тем, кто украшает современную ему сцену [12, с. 36]. При сравнении этих актеров с теми, кто исполнял роль Глумова, понимаешь, что Крутицкого играли актеры, обладавшие более широкими возможностями. Назначение актеров в спектакли на столичных сценах всегда согласовывалось с Островским, значит, зачем-то драматургу было нужно, чтобы Крутицкого играли именно Васильев 2-й и Шумский. Обратимся к эпизодам в пьесе, где присутствует Крутицкий.

Впервые Крутицкий появляется в паре с Мамаевым. В этой пьесе Островский не указывает возраста персонажей, поэтому попробуем сориентироваться на прототип Крутицкого, каковым был Закревский Арсений Андреевич (1786–1865) [7], граф, генерал от инфантерии, генерал-адъютант (1813), сенатор (1826). В 1823 году – финляндский генерал-губернатор. Сохранил этот пост и после назначения министром внутренних дел (1828–1831). В качестве министра проявил присущие ему ум, политическую независимость и сердечное благородство, а «русская литература и наука должны помянуть его словом благодарности: он усладил жизнь несчастного Баратынского в Финляндии (где поэт служил шесть лет. – *И.Е.*), и он же сочувствовал и содействовал знаменитой Археографической экспедиции П.М. Строева» [1, с. 193]. Именно граф Закревский был озабочен открытием народных библиотек в губерниях, видя в библиотеках источник для просвещения [1, с. 193]. Генерал-губернатор Москвы, член Государственного Совета (1848–1859), граф Закревский, участник войны 1812 года, был человеком энергичным и находчивым, сыгравшим значительную роль в русской истории [см.: 21].

Из биографии Закревского известно, что именно на посту генерал-губернатора Москвы в возрасте 65 лет он решил заняться исправлением нравов.

На шестидесятилетний возраст Крутицкого укажет в своем дневнике Глумов [11, с. 76]. Закревский отчетливо видел, в какую катастрофу втягивают страну люди «передовых взглядов». Конечно, Крутицкий – не копия графа Закревского, но и не пародия. Весьма скептически (вслед за «передовыми» современниками Закревского и в традициях общепринятого при советской власти отношения к правящим кругам в дореволюционной России) настроенный к нему Лакшин вынужден признать, что Крутицкий – «идеолог консервативного кружка, его мыслитель и философ» [7, с. 204]. Пусть даже в негативной оценке, но – «мыслитель и философ». Кстати, не лишен философичности и Мамаев, что видно по его знаменитой (обычно, увы, играемой подчеркнуто водевильно) фразе, обращенной к Крутицкому: «Да, мы куда-то идем, куда-то ведут нас; но ни мы не знаем куда, ни те, которые ведут нас. И чем всё это кончится?» [11, с. 21]. Не знай, что слова эти написаны Островским, можно перепутать с С. Беккетом («В ожидании Годо») или Э. Ионеско («Лысая певичка»), а то и вовсе – с Ф. Кафкой («Замок»), где в блужданиях человека по лабиринтам бытия открывается их бессмысленность. Островский еще верит в обретение смысла.

Хочу обратить внимание на провокативное содержание приведенного высказывания, подчеркнутое вопросом. Получается, что Мамаев не доверяет правительству, Государю – ведь именно они всех «куда-то» и ведут. Но никаких иных свидетельств далее не последует, потому в словах Мамаева, скорее, прочитывается поставленный Ф. Шеллингом вопрос о сущности воли: «как человек принимает решение следовать злу или добру, еще полностью окутано мраком» [26, с. 128]. С философскими идеями Шеллинга был хорошо знаком М.П. Погодин, состоявший с ним в переписке², а также Ап. Григорьев, видевший в Шеллинге своего учителя [4, с. 132]³.

В письмах к М.П. Погодину Ап. Григорьев часто обращается к работам Шеллинга, особенно позднего. В частности, он пишет М.П. Погодину 26 августа 1859 года: «Шеллингизм (старый и новый, он ведь все – один) проникал меня глубже и глубже – бессистемный и беспредельный, ибо он – жизнь, а не теория» [20, с. 218]. Будучи тесно связанным с обоими, Островский не мог пропустить столь значимой фигуры, как Шеллинг с его утверждениями о двойственной природе человека, о его способности действовать только в соответствии с законами собственной сущности.

Потому в философическом вопросе Мамаева Крутицкий справедливо не видит ничего дурного. Его возмущает другое – тяга к реформам ради самих реформ. И попадает, что называется, в яблочко: в России всегда все реформы ничего хорошего не приносили, кроме несчастий. Что-то изменялось в лучшую сторону позднее, потом, когда эти самые реформы как-то обрастали и умягчались самой жизнью. Но реформа в России изначально всегда – «одним концом по барину, другим – по мужику». Крутицкий находит яркий образ российских реформ – *перевернутая вверх ногами вся мебель*, словно предчувствуя грядущий кровавый переворот, изготовленный по этому образному лекалу.

Мамаев не глуп, конечно, в своем существе, он хочет научить людей жить правильно, в соответствии с доходами – вот и осматривает квартиры. Вслушайтесь в его слова Глузову: «А зачем же нанимали, коли не по средствам? Кто вас неволил? Что вас, за ворот, что ли, тянули, в шею толкали? Нанимай, нанимай! А вот теперь, чай, в долгишках запутались? На цугундер тянут? Да уж, конечно, конечно. Из большой-то квартиры да придется в одной комнатке жить...» [11, с. 14]. Разве не то же самое говорят нам сегодня власти? Живите по средствам, не можете платить за квартиру, переезжайте туда, за что

можете платить. «В долгишках запутались», так мы у вас квартиру-то отберем. И мотив цугундера никто не отменил. Или вот. Мамаев рассказывает: «Гимназист недавно бежит чуть не бегом из гимназии; я его, понятное дело, остановил и хотел ему, знаете, в шутку поучение прочесть: “в гимназию-то, мол, тихо идешь, а из гимназии домой бегом, а надо, милый, наоборот”. Другой бы еще поблагодарил, что для него, щенка, солидная особа среди улицы останавливается, да еще ручку бы поцеловал: а он что ж!» [11, с. 14–15]. Для сравнения. Профессор С.П. Шевырев во время своей поездки 1847 года попадает в Александров и по дороге в уездное училище начинает экзаменовывать его ученика: «Мальчик изумлял меня своей сметливостью, проворством, знаниями, хотя и смешал в ответах Ревекку с Сарой. После оказалось, что он совсем не из лучших учеников училища, что нередко ленится, а между тем и он мог служить хорошим аттестатом для всей школы» [25, с. 49]. По существу, речь идет об одном и том же, но разница заключается в форме изложения мысли: наставительно-агрессивный тон Мамаева, чувство собственного превосходства обесмысливают содержание его слов.

Но есть еще один аспект в личности Мамаева, который тоже связан с поиском квартиры. Напомню его слова: «... я статский советник, ... жена моя... любит жить открыто. Нужна гостиная, да не одна» [11, с. 13]. Он ищет квартиру, в которой его жизнь переменилась бы, стала другой, явно лучшей. К поискам квартиры прибавляется обход лавок с едой [11, с. 11], чтобы дом был «полная чаша». Это та же самая победа формы над содержанием, только уже внутри самого Мамаева, в его отношениях с собственным «я». О том, что жена Мамаева дама довольно ветреная, свидетельствует не только его знаменитое предложение Глумову за ней поухаживать [11, с. 33–34], но и ранее сказанные слова Курчаева

об увлечении Мамаевой Глумовым: «В театре видела, все глаза проглядела, шею было свернула. Все у меня спрашивала: кто такой?» [11, с. 11]. Дальнейшие события покажут, что Мамаев все правильно про свою жену думает, Глумов явно не первый и не последний. Обратной стороной нестроений собственной семейной жизни становится «поучение» других, как следует жить. Теоретик с отрицательным жизненным опытом – вот что такое Мамаев.

В сравнении с Мамаевым у Крутицкого больше забот об устройстве общества. Он пишет прожекты и трактаты, мечтает повлиять на молодежь средствами искусства. Глумов приходит к нему не домой, а в приемную, что свидетельствует о пребывании Крутицкого на службе, потому к нему обращаются «Ваше Превосходительство», по табелю о рангах это III–IV класс. Граф Закревский на должности генерал-губернатора Москвы был одиннадцать лет, то есть до 76 лет. На самом деле, старик и очень большой чин, черты которого обнаруживаются и в Крутицком. Потому даже Мамаев, «богатый барин», держит себя с ним весьма учтиво и немногословно.

Глумов занимался правкой Прожекта-трактата о реформах и чиновных рангах, написанных Крутицким старым слогом. Замечу, что посвящены эти работы проблемам чрезвычайно острым, не утратившим значения по сегодняшний день. Старый слог и есть свидетельство нестареющих проблем. Разве что-то изменилось по сравнению с воспроизводимым Крутицким сложившимся в России чиновным ранжированием с соответствующими зарплатами? [11, с. 54]. Крутицкий потому и обращается к Глумову, что ему нужно услышать современное мнение об этой традиции. И что он слышит? – Полный восторг. Крутицкий сомневается, Глумов – нет.

Глумов так старается угодить Крутицкому, что явно переигрывает, признаваясь себе: «Я, кажется, в разговоре с ним пересолил немного» [11, с. 60]. Это «пересолил»

улавливает и Крутицкий: «Он льстив и, как будто, немного подленек; ну, да оперится, так это, может быть, пройдет. Если это подлость в душе, так нехорошо, а если только в манерах, так большой беды нет; с деньгами и с чинами постепенно исчезает. Родители, должно быть, были бедные... ну, вот и въелось» [11, с. 57]. Крутицкий еще убежден, что если подлость в душе у человека, то это плохо. Глумову даже мысль о душе в голову не приходит. Вот и получается, что в Крутицком гораздо больше человечности и ума, чем в Глумове. Потому именно Крутицкий определит дальнейшее развитие конфликта, сыграв в нем ключевую роль: он сообщит Мамаевой о предстоящей женитьбе Глумова. В целом сцена с Мамаевой построена Островским в высшей степени изобретательно.

Мамаева и Крутицкий соглашаются, что молодежь пошла не та, «хуже стариков», но ее можно изменить... средствами театра. Крутицкий утверждает: «Никакой поэзии нет, никаких благородных чувств. Я думаю, это оттого, что на театре трагедий не дают. Возобновить бы Озерова, вот молодежь-то и набралась этих деликатных тонких чувств. Да еще давать трагедии через день. Ну и Сумарокова тоже. ... Для дворян трагедии Озерова, для простого народа продажу сбитня дозволить. Мы, бывало, все трагедии наизусть знали, а нынче скромно! Они и по книге-то прочесть не умеют. Вот оттого в нас и рыцарство было, и честность, а теперь одни деньги» [11, с. 57–58]. Позиция Крутицкого словно родилась из письма В.А. Озерова к А.Н. Оленину от 25 марта 1809 года: «... последователи старого слога, старого Сумароковского вкуса, выдающие себя с своим школярским учением сорокалетней давности за судей всех сочинителей!» [18, с. 142] Но Островский смещает акценты, отдавая приоритет Озерову (в библиотеке драматурга имелся номер «Русского Архива» с публикацией названных писем

[2, с. 221]), заменяя сорокалетнюю давность на пятидесятилетнюю в словах Мамаевой. Новая цифра появилась, конечно, не случайно: в год написания «Мудреца» ровно пятьдесят лет тому назад умер Владислав Озеров, создатель оригинальной русской трагедии. У него нет однозначно положительных и однозначно отрицательных персонажей, как в классицистической трагедии, но и нет сентименталистских вздохов и слез, Озеров ищет в каждом персонаже человека в его двойственности, в его противоречивости, в его своеобразной встрече с самим собой, окрашивая эту встречу в трагические интонации. При этом Озеров обладает даром создавать образы мощными эпическими мазками, сродни Гомеру или Данте. В качестве примера приведу монолог Старна в храме перед Оденом:

О древне божество обширных стран полнощных,
Надежда страждущих и сила, крепость мощных,
Оден, которого невидимой рукой
Природа держится и круг вращает свой!
Ты, воля коего быстрее ветров горных
И месть мрачнее бурь, висящих в тучах черных,
На коих возлегла Тоскара грустна тень,
Яви свой ярый гнев в торжественный сей день!
Помощником мне будь к погибели Фингала,
Которого рука кумир твой потрясала,
Которого мечом мой сын погиб в бою,
Чей хитрый взгляд прельстил дочь слабую мою
И чрез кого я стал без чад моих, без чести,
С одною грустию, с одним желаньем мести,
На старости моей в печальном сиротстве!
Мой враг перед тобой явится в торжестве;
Нашли на дух боязнь, на мысль недоуменье,
Предзнаменующи могущего паденье!
Чтоб он, как лютый зверь, страшилище лесов,
Гонимый ловчими, преследован от псов,
В расставленную сеть стремился торопливый,
И веселился б Старн добычею счастливой!

Внесу тогда, Оден, я в капище твое
Его булатный меч, огромное копьё,
И щит, и шлем, крылом орлиным осененный,
И весь доспех его, чтобы вещал вселенной
Из рода в поздний род, от века в дальний век,
Сколь слаб перед тобой сильнейший человек!
Мечтам не знать себе в величестве примера,
Он пал, и три шага... его жилищу мера [8, с. 201–202].

Молитва Старна полна и печали, и воззваний к боже-
ству, и гнева, и радости, а завершается этот богатейший
спектр человеческих чувств мыслью неожиданной, но ка-
сающейся каждого: «Он пал, и три шага... его жилищу
мера». Такова участь человека, кем бы он ни был. Траге-
дии Озерова – это своеобразные притчи на сцене челове-
ческого бытия. Таких трагедий в истории русской драма-
тургии ни до него, ни после него никто более не написал.

Мысль об утрате трагедии и как следствии
исчезновении ампула трагика не раз будет появляться
в пьесах Островского (например, «Лес») и в его
размышлениях о театре (например, «Докладная записка
об авторских правах драматических писателей»).
Островский сохраняет и обличительные интонации
письма Озерова в адрес последователей «старого слога»,
только изменяет их смысл: то, что подвергает критике
Озеров, то утверждает Крутицкий, прибегая в качестве
аргумента к имени... Озерова!

Обращение Крутицкого к Озерову о многом говорит в
самом персонаже: он знает и любит театр, драматургию,
он – вполне образованный человек, обладающий к
тому же жизненным опытом. В его словах нет ничего
комического (как утверждает Н.Д. Кочеткова [6, с. 202]),
в них – горькая констатация современного состояния
умов, которое мог бы исправить театр. Здесь Крутицкий
выступает как alter ego самого драматурга, его мысли
совпадают с размышлениями Островского, который

видел в театре национальную школу искусств, как для актеров, так и для зрителей, ибо все изящное возвышает и облагораживает душу [13, с. 90; 15, с. 129]. Но ничто не облагораживает душу так, как трагедия, последним автором которой был Владислав Озеров (1769–1816). И вот здесь я сделаю небольшое отступление.

Судьба Озерова мистическим образом совпала с избранным им трагическим жанром. Любовь к театру родилась в нем раз и навсегда во время учебы в Сухопутном шляхетском корпусе, «рыцарской академии», как именовали ее современники. В Шляхетском корпусе театр был в чести – ставились спектакли, писались пьесы. Но Озерову обратиться напрямую к творческой деятельности не позволяли стесненные материальные обстоятельства. По этой причине он с 1789 года по 1808 год состоял на чиновной службе, занимаясь творчеством на досуге. Сначала он писал стихи, вызванные к жизни тайной любовью к той, которая не могла разделить его чувств. Как заметил П.А. Вяземский, «для нее он жил ... почти все лета своей молодости, с нею питался восторгами платонической страсти, словно предчувствуя счастье, но не был счастлив, ибо любезная ему женщина была замужняя и добродетельная» [3, с. 132–133]. Эта любовь сразу вписывает Озерова в один ряд с Данте и Петраркой, задавая высокую планку жизни, наполняя слово искренностью переживаний скрываемых чувств. Подобно «италианским поэтам» (как говорили во времена драматурга), Озеров в творчестве находил разрешение конфликтов. В трагедии «Ярополк» (1798) в финале Предслава и Олег обретают искомый союз, а Ярополк, творивший им препятствия, раскаивается в своих поступках. В «Эдипе в Афинах» (1804) наказываются богами Креон, а Эдип с Антигоной и Полиником получают прощение. Но так бывает не всегда, в поздних трагедиях герои погибают, но их смерть остается в памяти, делая

финал открытым. В «Фингале» (1805) гибнут Старн и его дочь Моина, возлюбленная Фингала, который и сам пытается покончить с собой, но его останавливает Уллин, напоминая о долге перед государством. В трагедии «Поликсена» (1808–1809) смерть Поликсены не приносит ожидаемой радости, рождая финальные слова Нестора:

Какой постигнет ум богов советы чудны!
Жестоки были мы иль были правосудны?
Среди тщеты сует, среди страстей борьбы
Мы бродим по земле игралищем судьбы.
Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится;
Счастливее того, кто к жизни не родится [9, с. 356].

Пророческие слова эти отозвались в судьбе Озерова: он не получил от государства пенсии за выслугу лет, покинув службу по собственной воле; не получил от дирекции театров обещанных денег за последнюю свою трагедию «Поликсена», хотя она шла на сцене. В итоге оказался в самом бедственном положении в принадлежащей ему небольшой усадьбе Красный Яр в Казанской губернии. Отсутствие средств к существованию усугублялось одиночеством и чувством полной обреченности своей судьбы. Добровольно приняв забвение, он писал и сжигал написанное, а разум его все более и более погружался во тьму. Последние шесть лет своей недолгой жизни Озеров провел в имении отца, где на сорок седьмом году умер и был там же похоронен. Могила утрачена, в 1983 году поставлен новый памятный знак. Пока оставляю вопрос о внутренней связи драматургии Островского с трагедиями Озерова и вернусь к событиям в «Мудреце» – к сцене Крутицкого и Мамаевой.

Выдвинув тезис о деньгах как приоритете современной ему жизни, Крутицкий цитирует финальные слова Фингала из одноименной трагедии Озерова. Эти слова Фингал произносит в трагическую минуту своей жизни:

он потерял любимую, и всё утратило смысл. Фингал решает расстаться с жизнью: «Мне ждаться ли, чтоб судьба прервала дней течение, / Когда к страданию даны мне грустные дни? Прерву» [11, с. 58]. Фингал выступает здесь как образец рыцарства и честности, отсутствие которых в современном обществе сокрушает Крутицкого. Прочитав строки из Озерова, он пытается обнаружить в Мамаевой те же чувства, отсюда его вопрос: «Помните?» Но Мамаевой эти слова ничего не говорят, свое незнание она оправдывает разницей в возрасте: «...чай, этому лет пятьдесят, не больше, так как же мне не помнить». Между тем, Крутицкий видит в ней «ровесницу», под этим словом он имеет в виду, конечно, не возраст, а общность взглядов, которых он не обнаруживает. Потому решает наказать Мамаеву, а заодно и Глумова, выполняя задачу исправления нравов. Крутицкий начинает плести интригу, вбрасывая тему «прекрасного молодого человека», на которую Мамаева легко откликается.

Мотив «вы его балуете» Крутицкий сопровождает цитатой из «Поликсены» Озерова: «О боги! Не прошу от вас речей искусства, / Но дайте ныне мне язык души и чувства!» [11, с. 58]. Это слова Кассандры, стремящейся найти средства воздействия на Агамемнона, дабы пресечь гибель Поликсены. Обращу внимание на то, что Кассандра обладала пророческим даром – так же пророчески Крутицкий пытается воздействовать на Мамаеву, но тщетно. Тогда он пускает главный козырь – мотив женитьбы Глумова – и не ошибается. Мамаева не в силах справиться со своими чувствами. Крутицкий торжествует и цитирует финал из того же монолога Кассандры: «О мать, слезный ток коль можно осуши; А ты, сестра, умерь уныние души!» [11, с. 58]. Увы, «сестра» не в состоянии этого сделать. Мамаева требует назвать имя невесты, и Крутицкий не скрывает имени вместе с «ценой вопроса» в «двести

тысяч приданого». Эти двести тысяч должны смягчить удар, который наносит ей Крутицкий своим известием. Но Мамаева уже ничего не может и не хочет слышать, ее оскорбленное женское самолюбие прорывается в дважды повторенном утверждении «не может быть». В ответ Крутицкий цитирует вновь Озерова, но уже слова Михаила Бренского, оруженосца великого князя Московского Димитрия: «При вести таковой задумчив пребываешь, / Вздыханья тяжкие в груди своей скрываешь, / И горесть мрачная в чертах твоих видна» [11, с. 58]. Бренский предупреждает Димитрия о тяжелых последствиях его увлечения Ксенией, явившейся к ним в стан. Если бы Мамаева знала содержание, она бы поняла смысл предупреждений Крутицкого и, возможно, вела бы себя иначе. Но она Озерова не читала, увы.

И тогда Крутицкий разворачивается в полную силу, подробно рисуя перед Мамаевой добродетели Глумова, его интерес не к деньгам, а к самой невесте, сообщая о своем согласии быть посаженным отцом на свадьбе, завершая словами все того же Бренского: «Когда Россиянин решится слово дать, / То без стыда ему не может изменять» [11, с. 59]. Он словно пригвозждает Мамаеву, которая только и может в ответ воскликнуть «ой!» и сослаться на мнимую мигрень. Конечно, Крутицкий не верит ей и добывает очередными словами Бренского: «Ты знаешь, что союз сей верен до того...» [11, с. 59] Мамаева обрывает Крутицкого, а жаль, далее следуют весьма важные мысли: «Ты знаешь, что союз сей верен до того, / Что князь Тверской во стан невесту ожидает, / Где Ксении отец для дочери желает / Пред взорами татар воздвигнуть брачный храм» [10, с. 243]. В произнесенных словах из трагедии Озерова утверждается неизбежность будущего союза. Но Мамаевой хватило уже и услышанного, она прощается, никак не реагируя на слова Крутицкого о ее вполне здоровом внешнем виде, которые он сопровождает

последней цитатой из Озерова, где Димитрий хочет разоблачить перед Тверским неверность Ксении: «Чтоб при сопернице (у Озерова “сопернике”. – *И.Е.*) в измене обличить / И ревностью “ее” (у Озерова его. – *И.Е.*) веселье отравить (у Озерова “помрачить”. – *И.Е.*)» [11, с. 59; 10, с. 244]. Изменения в тексте вполне согласуются с той задачей, которую решает Крутицкий, сталкивая Мамаеву и Глумова. Он весьма преуспевает в интриге, удивленно при этом задавая вопрос: «Что ее кольнуло?» [11, с. 59]. Вопрос этот вовсе не праздный, если попытаться понять причины его появления.

Напомню, Мамаева приходит к Крутицкому, сходу предлагая ему «с молодыми дамами полюбезничать». Мамаева, замужняя дама, чистая вертихвостка, всегда готовая к любовным интрижкам. Крутицкий, как выяснилось из его общения с Турусиной, тоже не прочь поразвлечься, кокетливо говоря «был конь, да уездился!» Столь вальяжное общение Крутицкого и Мамаевой свидетельствует, что либо какая-то интрижка между ними когда-то, давно, была, либо они что-то знают о любовных увлечениях друг друга. Мамаева приходит к Крутицкому сразу после Глумова, скорее всего с целью что-нибудь узнать о своем новом увлечении. Потому затевает разговор о молодежи, которая теперь хуже стариков. Мамаева полагает, что таким образом льстит Крутицкому, который подхватывает ее мысль, погружаясь в уже известные нам рассуждения о роли трагедий Озерова, шире – театра, в воспитании молодежи. Напоминание Мамаевой о разнице в возрасте вводит тему Глумова и цитирование Озерова, которое имеет еще и любовную подоплеку. Оскорбленный намеком на возраст Крутицкий заставляет Мамаеву переживать и наносит ей безжалостный удар. Крутицкий – мастер перевоплощений, он легко переходит от собственных слов к цитированию Озерова, мастерски выявляет

наиболее чувствительные точки в разговоре с Мамаевой, ускользя от прямых оценок во все то же цитирование, понятное знающим и темное для профанов. Когда он цитирует Озерова, то является мудрым человеком, когда говорит от себя, то становится простаком. (Кстати, такова природа актерской игры, зрители видят не актеров как живых людей, а их роли, сквозь которые воспринимают актеров и в жизни). Крутицкий так виртуозно перевоплощается, что Мамаева этого не замечает, раздражаясь цитированием не понятных ей текстов. Блистательно сыграв мизансцену, Крутицкий направляет вопрос «что ее кольнуло?», конечно же, не себе, а с невинностью простака – зрителям, приглашая их понять, а что же кольнуло-то, что?

Хотелось бы обратить внимание еще на один нюанс в цитировании Озерова: начав цитатами из «Фингала» и «Поликсены», он переходит к цитатам из трагедии, посвященной (пусть и мифологизированным) событиям из русской истории – «Димитрий Донской». Так частная жизнь вписывается и поверяется событиями государственными, не напрямую, конечно, опосредованно – через обращение к театру. История складывается не только из череды известных событий, но еще из неприметной частной жизни. В подкройном рукаве женской одежды XV века ничуть не меньше гуманизма, чем в комментариях, например, Марсилио Фичино к «Пиру» Платона (1469) или в идеологии Реформации.

Будучи хорошо знаком с законами театра, Крутицкий легко распознает каждого из своих собеседников: Турусиной рекомендует не быть ханжой и проверять документы у тех, «что из неведомых-то стран приходят» [11, с. 42]; он легко угадывает назначение лесты со стороны Глумова и даже подыгрывает ему, полагая найти в нем нужного человека – «с умом и с сердцем малый» [11, с. 57]; в сцене разоблачения Глумова

именно Крутицкому принадлежит его характеристика, данная еще до чтения дневника, – «Да, Глумов может далеко пойти» [11, с. 74]. Глумов ошибается, когда обвиняет Крутицкого в том, что без дневника тот принял его за честного человека. Ничего такого нигде Крутицкий не говорил, потому в ответ и произносит свое «но». Именно Крутицкий настоятельно предложит Глумову покинуть собравшееся общество и признается, что «в нем сразу заметил...» Это многоточие о многом говорит, это своеобразная прелюдия к итоговым словам Крутицкого: «А ведь он все-таки, господа, что ни говори, деловой человек. Наказать его надо; но, я полагаю, через несколько времени его опять можно приласкать» [11, с. 79]. Крутицкий угадал в Глумове инструмент для воздействия на общество, который следует наполнить правильными мыслями. Глумов, как и Крутицкий, хороший актер, он легко может входить в любое общество, обладает аналитическими способностями. Глумов – единственный, кто хоть как-то может быть сопоставим с Крутицким. С ним первым Глумов и заговаривает, явившись в общество «из честных людей».

Так что не Глумов, а именно Крутицкий является главным действующим лицом в комедии «На всякого мудреца довольно простоты», он единственный из всех, кто играл свой собственный спектакль от начала до конца.

Все остальные персонажи каждый в меру своих способностей тоже играют роли. Глафира Климовна Глумова, мать Егора Дмитрича, на вторых ролях подыгрывает сыну: то пишет письма, то встречается с нужными людьми. В последний раз она появляется во второй сцене четвертого действия. Сам Глумов играет почти всегда, он умело использует нужные маски, подкрепляя роль точно подобранными словами. Глумов – игрок по природе, что подчеркивается дневниковыми записями. Когда Глумов называет дневник «Записки

подлеца, им самим написанные», то в этом названии прочитывается еще не потерянная совсем человеческая личность, еще могущая критически оценить самой себя. Не это ли качество угадал в нем Крутицкий? Играет роль наставника Мамаев. Его жена не только его обманывает как мужа, но еще способна на воровство. Она отомстит Глумову, сделав его персонажем сотворенного ею спектакля, даже не догадываясь, кто на самом деле его режиссер. Голутвин играет роли то журналиста, то вымогателя, будучи творчески абсолютно бессилён. Турусина играет роль набожной дамы, ее племянница – послушной родственницы. Манефа играет роль предсказательницы. Ничего и никого не играет только гусар Егор Васильич Курчаев, будучи простаком по природе. Эти два Егора (Глумов и Курчаев) в пьесе – отдельная тема, замечу только, что они отражаются друг в друге, как в зеркале.

Кажется, это единственная пьеса Островского, где все играют какие-то роли, демонстрируя (не хуже испанцев) искрометную природу комедии. Островский усложняет прием «театр в театре», используя трагедии Озерова, заставляя действующих лиц играть, помимо собственной, еще и другие роли. Это одна из самых театральных пьес Островского, дающая возможность актерам в полной мере проявить себя на сцене. Наконец, финал комедии можно назвать театральным воплощением мысли Шеллинга: «Человек действует здесь так, как он действовал от века и уже в начале творения. Его действие не *становится*, так же, как и он не *становится* в качестве нравственного существа, но по своей природе есть вечно» [26, с. 133]. Потому действующие лица в пьесах Островского никогда не развиваются, никогда не меняются, они являются уже готовыми, сложившимися героями и персонажами. Вечно только «действие».

Примечания

¹ Позднее Островский даст иные характеристики Шумскому, увидев в его интригах и холопстве прямое ученичество у М.С. Щепкина [17, с. 424].

² См. об этом у Н.П. Барсукова в «Жизни и трудах М.П. Погодина», особенно в 1–3 книгах.

³ В связи с этой статьей К.Ю. Зубков утверждает: «В поздних статьях Григорьев, явно преувеличивая, называл немецкого философа своим учителем» [5, с. 21]. Конечно, К.Ю. Зубкову виднее. Но о сущностной связи своих размышлений с философией Шеллинга Ап. Григорьев пишет (кроме названной К.Ю. Зубковым статьи), например, еще в статьях «О правде и искренности в искусстве» (1856, несколько раз перепечатывалась позднее Н.Н. Страховым), «Парадоксы органической критики (Письма к Ф.М. Достоевскому)» (1864, отдельным изданием напечатано Н.Н. Страховым). Тема эта практически не изучена, статья В.В. Тихомирова, на которую там же в примечаниях ссылается К.Ю. Зубков – «о шеллингианстве Островского см.», никакого отношения к собственно философии Шеллинга не имеет. Более того, Шеллинг представлен в интерпретации Н.Я. Берковского [5, с. 9]. А о книге Р. Виттакера «Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864)» (СПб., 2000), где проблеме Шеллинга и Ап. Григорьева отведено неполные три, но весьма содержательные страницы, В.В. Тихомиров даже не упоминает.

Список литературы

1. Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина: В 22 книгах. Книга 3. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1890. – 375 с.
2. Библиотека А.Н. Островского (описание) // Отв. ред. и автор вступ. статьи А.Н. Степанов; сост. Ф.В. Ильина, К.Ф. Ванягина, А.Н. Бруханский. Л.: Библиотека АН СССР, 1963. – 283 с.
3. Вяземский П.А. О жизни и сочинениях Озерова // Сочинения Озерова, ч. 3. СПб., 1828. С. 129–154.
4. Григорьев А.А. Несколько слов о законах и терминах органической критики // Григорьев А.А. Эстетика и критика / Вступ. статья, сост. и примеч. А.И. Журавлевой. М.: Искусство, 1980. С. 117–133.
5. Зубков К.Ю. «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Эстетика. Поэтика. Полемика. М.: Биосфера, 2012. – 212 с.

6. *Кочеткова Н.Д.* Трагедия и сентиментальная драма начала XIX в. // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века / Редколлегия: Ю.К. Герасимов, Л.М. Лотман (отв. ред.), Ф.Я. Прийма. Л.: Наука, 1982. С. 181–220.

7. *Лакшин В.Я.* «Мудрецы» Островского – в истории и на сцене // Лакшин В.Я. Театральное эхо / Сост. С.Н. Кайдаш-Лакшина. М.: Время, 2013. С. 216–222.

8. *Озеров В.А.* Фингал // Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. И.Н. Медведевой. Л.: Советский писатель, 1960. С. 185–226.

9. *Озеров В.А.* Поликсена // Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. И.Н. Медведевой. Л.: Советский писатель, 1960. С. 295–356.

10. *Озеров В.А.* Димитрий Донской // Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. И.Н. Медведевой. Л.: Советский писатель, 1960. С. 227–294.

11. *Островский А.Н.* На всякого мудреца довольно простоты // 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, 1873–1980. Т. 3. С. 7–79.

12. *Островский А.Н.* Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России // 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, 1873–1980. Т. 10. С. 35–45.

13. *Островский А.Н.* [Докладная записка об авторских правах драматических писателей] // 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, 1873–1980. Т. 10. С. 83–99.

14. *Островский А.Н.* Клубные сцены, частные театры и любительские спектакли // 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, 1873–1980. Т. 10. С. 114–126.

15. *Островский А.Н.* Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // 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, 1873–1980. Т. 10. С. 126–143.

16. *Островский А.Н.* Причины упадка драматического театра в Москве // 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, 1873–1980. Т. 10. С. 156–197.

17. *Островский А.Н.* Дневники. 1885 // 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, 1873–1980. Т. 10. С. 422–431.

18. Письма В.А. Озерова к А.Н. Оленину. Автор вступ. заметки и публ. П.И. Бартенев // Русский Архив. 1869. Ч. 1. М.: Типография Грачева и К., 1869. Стлб. 124–151.

19. Письмо А.Н. Островского к Ф.А. Бурдину // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Письма / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1873–1980. С. 289–290.

20. Письмо Ап. Григорьева к М.П. Погодину // Григорьев А.А. Письма / Изд. подгот. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 1999. С. 217–225.

21. Сборник материалов российско-итальянской научно-практической конференции «Исторический портрет графа Арсения Андреевича Закревского (1786–1865) в зеркале времени», 18–19 марта, 2014 год, г. Флоренция, Италия / Сост. О.Г. Почекина; ред. Т.А. Тарханова, О.Д. Казацкая, О.Г. Почекина. Подольск: ФМПО, 2014. – 98 с.

22. *Суворин А.С.* «На всякого мудреца довольно простоты», комедия г. Островского // Суворин А.С. Театральные очерки (1866 – 1876 гг.) / Предисл. Н.Н. Юрьина. СПб.: Изд-во Суворина, 1914. С. 239–257.

23. *Тихомиров В.В.* Романтические истоки эстетической позиции А.Н. Островского // Щелыковские чтения 2002. Проблемы эстетики и поэтики творчества А.Н. Островского / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. С. 6–15.

24. *Шабалина Т.* Резонер-http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/REZONER.html (дата обращения 5 сентября 2016)

25. *Шевырев С.П.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни в 1847 году. М.: Индрик, 2009. – 368 с.

26. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. Пер. с нем. А.В. Михайлова // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. / Сост., ред. А.В. Гулыга; примеч. М.И. Левиной и А.В. Михайлова. М.: Мысль, 1989. Т. 2. С. 86–158.



Рис. F. Makowski

Photographie original

ПОЛИТИКИ (25 • 32 ±)
ГАЛЕРЕЯ ТРЕТЯКОВА 1884

LES POLITIQUEURS
GALERIE TRÉTIAKOW

К БИОГРАФИИ А.Н. ОСТРОВЕКОГО



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

Александр Островский

С.Н. Кайдаш-Лакшина
lakshin1@yandex.ru

ЗАГАДКА СМЕРТИ ОСТРОВСКОГО

Аннотация. В статье впервые публикуется письмо в газету «Русские ведомости» профессора А.А. Остроумова, лечившего драматурга, где он сообщает этот диагноз после его смерти. В статье есть и архивная находка, позволившая определить дату рождения приятеля Островского – С.М. Минорского, опекавшего его в последние дни в Москве перед поездкой в Щелыково, приведшей его к смерти. Автор анализирует непонятные, неизвестные нам обстоятельства, почему Островский нарушает запрет Остроумова покидать Москву и срочно выезжает в Щелыково. В статье приведен никем не исследованный, хотя и давно опубликованный отрывок из дневника жены Островского.

Ключевые слова: диагноз, болезнь, смерть, Москва, Щелыково, семья.

S.N. Kaidash-Lakshina
lakshin1@yandex.ru

Riddle of the death of Ostrovsky

Annotation. In the article is for the first time published letter of professor A.A. Ostroumov treating doctor of the playwright sent to «Russkiye Vedomosti» where he reports this diagnosis after his death. In the article there is also an archival find which has allowed to define date of birth of the friend Ostrovsky of S.M. Minorsky sponsoring him in recent days in Moscow before the trip to Shchelykovo which has led him to death. The author analyzes circumstances unclear, unknown to us why Ostrovsky breaks Ostroumov's ban to leave Moscow and urgently leaves in Shchelykovo. The fragment investigated by nobody, though long ago published from the diary of the wife of Ostrovsky is given in article.

Keywords: diagnosis, disease, death, Moscow, Shchelykovo, family.

В этом году исполнилось 130 лет со дня смерти Александра Николаевича 14 (2) июня 1886 года. Обстоятельства ее до сих пор остаются непроясненными.

Через несколько дней после кончины Островского в газете «Русские ведомости» было опубликовано письмо известного московского профессора Алексея Александровича Остроумова, который лечил драматурга. Вот его текст:

К РЕДАКТОРУ «РУССКИХ ВЕДОМОСТЕЙ»

М<илостивый> Г<осударь>. В Московских Ведомостях напечатано, что А.Н. Островский по определению проф. Остроумова страдал болезнью солнечного сплетения в соединении с ревматическими болями. Сообщенные сведения неверны. Я неоднократно наблюдал А.Н. Островского и находил у него хроническое поражение кровеносных сосудов (атероматозное перерождение) и увеличение сердца. В связи с этим он страдал уже несколько лет припадками удушья (Asthma cardiacum); особенно усилились эти припадки в последнее время и вероятно были причиной его смерти.

Примите и пр. ПРОФ. А. ОСТРОУМОВ
[Русские ведомости. 1886. № 159].

Почему-то текст заключения проф. Остроумова оставался до сих пор неизвестным, хотя было известно о его публикации 13 июня [1, с. 190].

Алексей Александрович Остроумов (1844–1908) был профессором терапевтической клиники Московского университета и известным московским врачом. (Впоследствии в его клинике лежал А.П. Чехов, куда приходил навещать его Л.Н. Толстой). Островского Остроумов смотрел последний раз 21 мая 1886 года [1, с. 187]. Накануне тот перенес сильный сердечный припадок, связанный с объяснениями с сыном Михаилом: он объявил отцу, что «обязан» жениться на дочери В.Н. Кашперова. У Островского начался сильный сердечный припадок.

Жена Мария Васильевна с четырьмя детьми уехала 17 мая в Щельково. Положение Островского было тяжелым. Он заболел еще зимой. 25 января 1886 года он писал А.Д. Мысовской: «Я простудился на репетиции “Воеводы” и расхворался; у меня страшный катар и постоянное удушье: залиты легкие, я не сплю ночи и каждую минуту боюсь задохнуться» [3; с. 458, 459]. Однако драматург не оставляет работы.

1 января 1886 года он был назначен заведующим репертуарной частью Московских Императорских театров и с его феноменальной добросовестностью приступил к выполнению обязанностей, не давая себе поблажки. Как заведующий репертуарной частью Императорских театров Островский ведал Большим и Малым театрами, был определен начальником театрального училища.

4 февраля Островский опять пишет Мысовской: «Я думал отдохнуть постом; но не пришлось, – теперь работы едва ли не более, чем в сезон. Заключение новых контрактов, испытания оперным певцам и певицам, желающим дебютировать, и драматическим артистам, которые нахлынули со всех сторон, – кроме того, преобразование школы, где о всякой мелочи надо писать многословные проекты, – все это не дает мне ни на минуту успокоиться и собраться с мыслями» [3, с. 460].

Казенная квартира для него должна была быть готова только к осени, и несмотря на нездоровье Островского, перед отъездом в Щельково Марьи Васильевны их квартира была освобождена (чтобы не платить летом), все вещи (книги, мебель) отправлены на театральный склад, а сам драматург переехал в гостиницу «Дрезден» на Тверском бульваре. Управляющим гостиницы был Сергей Михайлович Минорский, давний приятель А.Н. Островского. Следы его отыскивались в метрической церковной книге храма святого Николая в Воробине, где отмечено его рождение 27 апреля 1847 года и крещение.

В записи названы его родители: «Живущий в доме Надворного советника и Кавалера Николая Феодоровича Островского, служащий столоначальником в Московской Синодальной Типографии Михаил Феодоров Минорский и Законная жена его Надежда Александрова. Оба православного вероисповедания» [2, л. 83]. Семья жила в доме отца Островского, и драматург знал всех давным-давно. Минорский понимал тяжелое состояние драматурга и старался ему помочь. Непонятно только, почему этого не поняла Марья Васильевна.

19 мая 1886 года Островский пишет Марье Васильевне в Щелыково через день после ее отъезда: «Здоровье мое очень расстроилось, в субботу и вчера я не ел ничего и обе ночи не спал, так и не раздевался, начались боли рук и дурноты, вчера посылали за Добровым, он прописал лекарство. Он нашел очень сильное расстройство всей нервной системы. В среду приедет ко мне Остроумов. Ты обо мне не беспокойся, мне только поустроить дела и поуспокоиться, и я опять окрепну. Только бы ты была здорова и покойна. Твоя болезнь и истерики губительнее всего действуют на мое бедное, любящее, но уж разбитое сердце. Минорский ухаживает за мной, как нянька» [3, с. 483].

20 мая Островский перенес сильный сердечный приступ. 21 мая Островского осмотрел профессор А.А. Остроумов и решительно запретил ему покидать Москву. 24 мая с 10 часов утра до 4-х часов дня у Островского был сильный сердечный приступ, который он переносил стоя, чтобы не задохнуться. С 3-х часов дня при нем находились сыновья Михаил и Сергей и врач С.В. Добров, а также С.М. Минорский [1, с. 187].

25 мая Островский написал последнее в своей жизни письмо к жене, где подробно объяснил ей все слова и советы Остроумова: «Милая Маша, ты не пугайся, если я несколько замедлю приездом. Дело в том, что

мне надо хорошенько поправить здоровье, без этого мне трудно будет перенести дорогу, да и Остроумов требует. У меня возвратились прежние боли рук и груди ... У меня в среду был Остроумов, исследовал меня и говорит, что болезнь моя произошла от разных тревог, волнений и потрясений... Все это, вместе соединясь, составляет болезнь очень мучительную и требующую серьезного лечения... Но, главное, мне нужно полнейшее спокойствие и тишина, – малейшее волнение или раздражение могут произвести мучительный припадок. Значит, мне нужно укрепиться, чтобы не сделалось припадка... Ты будь покойна и жди телеграммы, чем дольше я пробуду в Москве, тем крепче приеду в Щелыково» [3; с. 485, 486]. С.М. Минорский в этот день возил Островского в экипаже на Воробьевы горы, подышать воздухом, и ему стало легче [1, с. 188].

Далее события пошли по непонятному сценарию, и еще ни один биограф Островского не сумел объяснить произошедшей в нем перемены. Он попытался вновь вызвать Остроумова, но тот не приехал, и 28 мая драматург в сопровождении сыновей Михаила и Сергея, Н.А. Кропачева, И.И. Шанина и студента-медика В.Ф. Подпалого добрался до вокзала. Вместе с сыном Михаилом и Шаниным он без телеграммы уехал в Щелыково. Телеграмму Островский послал из Кинешмы не жене, а Минорскому: «Доехали благополучно. Мне лучше» [3, с. 486]. В Щелыкове его не ждали, лошадей не выслали, и под дождем и ветром приехавшие с трудом добрались до дома. Взойдя на крыльцо, Островский расплакался. Через три дня, 2 июня в Духов день, на следующий после Троицы, Островский скончался, сидя за своим письменным столом.

Что же произошло? Островский явно хотел по требованию профессора Остроумова остаться в Москве, хотя условия были не лучшие, он оказался в гостинице. Несомненно, что была причина, по которой Островский

сорвался из Москвы, и она нам неизвестна. Письмо? Приехавший человек? Неясно, но причина была, и она осталась нам неизвестной. Если было письмо, то оно, конечно, уничтожено. Было какое-то сообщение, его встревожившее?

Похороны были драматическими, Марья Васильевна лежала в долгом обмороке и на них не присутствовала. Зачем Островский так внезапно и быстро примчался в Щельково, хотя ему следовало оставаться в Москве и исполнять предписания профессора Остроумова? Может быть, тогда он остался бы в живых... Сохранилась копия отрывков из дневника Марьи Васильевны. В записи 1 февраля 1900 года она пишет: «Не стало моей бесценной дочери Любви... Женская добродетель и честь – эта добродетель и есть семья. Радость забывается, а печаль никогда. Моя радость после смерти мужа была такой, как молния – блеснет для того, чтобы возвестить опять к грозе. ...Я уже начала приближаться к старости, и отчасти это кажется мне странным. Я привыкла быть молодой» [4, с. 514]. Смерть дочери, смерть мужа — и слова о своей молодости... Странная запись. Интересно было бы прочитать весь дневник, но где он? Видимо, пропал так же, как и письма драматурга к брату Михаилу?

Однако причины экстренного приезда Островского в Щельково остаются неизвестными. Он приехал, чтобы умереть.

Список литературы

1. *Кайдаш-Лакшина С.Н.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. Статьи. М.: Лазурь, 2013. – 240 с.

2. «Метрическая книга, данная из Московской Духовной консистории, Ивановского сорока, в Николаевскую, что в Воробине церковь, для записи родившихся, браком сочетавшихся и умерших на тысяча восемьсот сорок седьмого года. Часть Первая, о родившихся». – ЦИАМ. Ф. 203. Оп.745. Ед. хр. 421. Л. 83. Через два года в 1849 году при рождении дочери Надежды М.Ф. Минорский назван еще и Губернским Секретарем. – Там же. Ед. хр. 443. Л. 954–955.

3. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 12 // Под ред. Г.И. Владыкина, И.И. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1980. – 631 с.

4. *Ревякин А.И.* Дневник М.В. Островской // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Т. 88. Кн. 2. М.: Наука, 1974. С. 514–515.

УДК 882-21: 8.09

Л.А. Чернова
schelykovogold@mail.ru

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАНЯТИЯ И ИНТЕРЕСЫ РОДСТВЕННОГО ОКРУЖЕНИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается литературная деятельность членов семьи А.Н. Островского и его родственного окружения. Автор утверждает, что увлечению драматурга литературой способствовало его ближайшее окружение. В свою очередь, под влиянием личности А.Н. Островского формировались литературные интересы многих представителей рода Островских.

Ключевые слова: родственное окружение, литературная деятельность, критика, библиофильство, мемуаристика.

L.A. Chernova
schelykovogold@mail.ru

Literary occupations and interests of related environment of A.N. Ostrovsky

Annotation. In the article is considered literary activity of members of the family of A.N. Ostrovsky and his related environment. The author claims that hobby of the playwright for literature was promoted by his immediate environment. In turn, under the influence of A.N. Ostrovsky's identity the literary interests of many representatives of the Ostrovsky family were formed.

Keywords: related environment, literary activity, criticism, hobby for books, memoirs.

Среди родственного окружения драматурга немало лиц, в той или иной степени имевших отношение к литературе. Одни занимались литературной деятельностью профессионально, для других литература являлась увлечением, третьи имели к ней косвенное отношение, являясь сотрудниками библиотек либо владельцами частных книжных собраний, четвертые служили популяризации творческого наследия А.Н. Островского.

Особняком стоят старшие представители рода Островских, сформировавшие в некоторой степени интерес драматурга к литературе.

Можно предположить, что своим литературным дарованием драматург был отчасти обязан своему деду, священнику Благовещенской церкви города Костромы Федору Ивановичу Островскому. По свидетельству современников, это был широко образованный человек, в его доме была собрана богатая библиотека. Ф.И. Островский славился своими глубокими и убедительными проповедями, в Костромской духовной семинарии, которую он окончил, долгое время хранилась тетрадь с записями его проповедей в качестве образца для семинаристов.

Николай Федорович Островский, отец драматурга, не одобрявший, как известно, его литературных занятий, возможно, сам того не подозревая, также способствовал выбору сыном профессии. Во время учебы в Костромской духовной семинарии, а затем в Московской Духовной академии он писал стихи, отличался особой склонностью к словесности. В Академии в те годы преподавались такие предметы, как эстетика, теория словесности и история всеобщей литературы.

В автобиографической заметке А.Н. Островский пишет, что он «благодаря большой библиотеке своего отца, который с самого начала журналистики в России выписывал все появлявшиеся периодические издания и приобретал все сколько-нибудь выходящие из ряду книги, ... весьма

рано ознакомился с русской литературой и почувствовал склонность к авторству» [цит. по: 10, с. 30]. Анализ состава московской и щелыковской библиотек А.Н. Островского подтверждает это высказывание и позволяет судить о Н.Ф. Островском как о широко образованном, начитанном человеке. Среди изданий конца XVIII–первой трети XIX века – журналы «Библиотека для чтения», «Московский Вестник», «Сын Отечества», «Отечественные Записки», «Полярная Звезда», «Альманах любителей словесности», полное собрание сочинений М.В. Ломоносова, произведения В.А. Озерова, Н.В. Кукольника, А. Коцебу и многие другие [см. 2]. Не исключено, что какие-то из перечисленных книг могли быть приобретены у букиниста самим драматургом, однако принимая во внимание личность Н.Ф. Островского и время издания книг, можно утверждать, что большая их часть – из библиотеки отца драматурга.

Родственник Н.Ф. Островского – Н.П. Гиляров-Платонов отзывался о нем как о человеке «с академическим образованием и замечательным умом» и вспоминал, что «Николай Федорович ... внимательно следил за литературой» [3, с. 278], снабжал семью Гиляровых книгами и журналами. Бывший свидетелем разговоров Николая Федоровича с его шурином А.П. Гиляровым, мемуарист обозначает темы их бесед: «Рассуждали о современных проповедниках, о современной литературе, о цензурной истории с письмом Чаадаева в “Телескопе” и об “Истории ересей” Руднева... о путешествии наследника и статье Погодина по этому поводу. То были свежие новости, и они передавались с жизнью, которой недостает печатным рассказам» [3, с. 278]. В последней фразе можно увидеть оценку такого качества отца драматурга, как умение живо, интересно рассказывать.

Сохранившиеся в архивах документы, составленные Н.Ф. Островским (духовное завещание, многочисленные обращения в различные инстанции), говорят не только о

том, что он был грамотным юристом, но и свидетельствуют о владении словом. Может быть, именно эта способность отца к составлению обстоятельных документов подсказала драматургу характер одного из персонажей в комедии «Доходное место» – Досужева, сочинявшего для купцов написанные витиеватым языком пространные прошения.

Письмо Николая Островского к своему товарищу по учебе в семинарии и МДА, будущему известному богослову и философу, ректору МДА Феодору Голубинскому написано живо и остроумно. Вспоминая о матери прот. Ф. Голубинского, которая останавливалась у него на ночлег и, по-видимому, похвалила его гостеприимство, отец драматурга пишет: «Почтеннейшая Ваша матушка, верно, была не очень хороших мыслей или вообще о Москве, а может быть и частно об нас; иначе что можно найти хорошего в простом, хотя и искреннем приеме, и то не более, как на ночлег, притом земляков и вместе почтенного товарища? Теперь Вы будете много пред нами виноваты, если не доставите нам случая оправдать похвальное слово может быть и матушки Вашей, а может быть и Ваше. Ибо незаслуженная похвала ничем не легче также незаслуженной хулы» [цит. по: 12, с. 456].

Даром проповедника, образной речью и ярким пером отличался брат Н.Ф. Островского и дядя драматурга Павел Федорович Островский. Являясь священником и ключарем Костромского Успенского кафедрального собора, он имел доступ к архиву и библиотеке, хранившимся в соборе. В результате появился ряд сочинений, представляющих историческое описание некоторых храмов и монастырей Костромы, повествование о святынях Костромского края [см. 22, с. 232]. В Костромских губернских ведомостях публиковались его некрологи и жизнеописания священнослужителей. Прот. Павлом Островским было также составлено «Описание библиотеки Костромского Успенского собора». Книга

П.Ф. Островского «Исторические записки о Костроме и ее святыне...» имелась в составе как московской, так и щелыковской библиотек драматурга. В свою очередь, А.Н. Островский дарил «уважаемому дядюшке» издания своих произведений, например, драматическую хронику «Козьма Захарьич Минин, Сухорук».

Своими знаниями из области этнографии и истории костромского края щедро делился с А.Н. Островским его дальний родственник, брат жены П.Ф. Островского – Павел Иванович Андроников, владелец типографии в Костроме, книгоиздатель и редактор костромских газет. Многочисленные его публикации посвящены костромской народной песне, описанию свадебных обрядов, празднованию Масленицы в Костроме и т.п. П.И. Андроников консультировал драматурга во время Литературной экспедиции 1857 года. В РГАЛИ хранятся присланные им драматургу рукописи: сборник слов Костромской губернии, записи обычаев, нравов, свадебных обрядов [см. 20]. Эти материалы были использованы Островским в его пьесах, в первую очередь, при написании «Воеводы». Очевидно, по просьбе драматурга Андроников исполнял обязанности агента Общества русских драматических писателей в Костроме.

После смерти матери драматурга его воспитанием занималась сестра отца – Татьяна Федоровна Островская, бывшая замужем за священником Новодевичьего монастыря Александром Петровичем Гиляровым. Как уже было сказано, отец драматурга снабжал семью Гиляровых литературой. Он повлиял в некоторой степени на формирование личности младшего брата А.П. Гилярова, публициста, издателя и философа Н.П. Гилярова-Платонова.

Н.П. Гиляров-Платонов был преподавателем Московской Духовной академии, управляющим Московской синодальной типографией и цензором Московского цензурного комитета. На многих изданиях в библиотеке А.Н. Островского стоит цензурное разрешение под его именем.

Достоверно известно, что Островский общался с другим представителем рода Гиляровых, своим двоюродным братом Федором Александровичем Гиляровым. В музее хранятся шахматы, подаренные некогда Федору Гилярову драматургом. Их могло связывать не только родство, но и общность интересов. Ф.А. Гиляров был преподавателем русского языка, издателем, писателем, автором книг «Этимология русского языка», «Этимология церковно-славянского языка», «Русская хрестоматия для низших классов гимназий», «Исторические и поэтические сказания о Русской земле в хронологическом порядке событий» и других.

Что касается родных и единокровных братьев и сестер драматурга, которых у него было семь, то наиболее тесно с миром литературы было связано четверо из них. Сестра драматурга Надежда Николаевна Островская, родившаяся от второго брака Н.Ф. Островского, занималась литературой профессионально [см. 9, с. 92-93; 22, с. 220]. Педагог, общественный деятель в области детского и женского образования, автор учебных пособий («Азбука по звуковому методу Н. Островской» и др.) – она начала свою литературную деятельность в возрасте около сорока лет. Во всяком случае, именно в это время она начинает публиковать свои произведения в журнале «Детский отдых», возможно, по рекомендации А.Н. Островского. В 1884 году появилось первое отдельное издание – повесть «Антоша Субботин и его семья». Эта книга значится в списке московской библиотеки драматурга. Со второй половины 1890 годов до 1915 года вышло еще несколько отдельных изданий ее повестей и сборников рассказов. Судя по тому, что некоторые сочинения Н.Н. Островской переиздавались еще дважды, они вызывали у современных ей читателей определенный интерес. По замечанию О.Н. Купцовой, «литературное творчество Н. Островской представляет

для современного читателя скорее историческую, нежели самостоятельную художественную ценность» [9, с. 84]. Ее произведения зачастую не отличались оригинальностью сюжетов и тонкостью психологических характеристик героев. Для ее писательской манеры характерны бытописание и дидактизм, скрупулезное следование фактам. Но именно это последнее обстоятельство делает значимым творчество Н.Н. Островской для изучения истории усадьбы Щельково. Во многих ее произведениях присутствуют местные мотивы, особенно в повестях «Жизнь пережить – не поле перейти», «В деревне», «Глаша», «Антоша Субботин и его семья», «Дворянский сын Григорий Рогожин». Достаточно подробно описано и узнаваемо местоположение усадьбы, усадебных построек (бани, каменной кладовой), Красного двора, сада, огорода, рельеф местности, путь до Никольского храма вдоль реки. Встречаются местные топонимы: Лодыгино, Угольское, Николо-Бережки, Дорофеево, фамилия героя повести «Антоша Субботин...» явно навеяна названием деревни Субботино, что неподалеку от Щелькова. В повести «Жизнь пережить – не поле перейти» звучит легенда о постройке церкви, сходная с легендой о Никольском храме села Николо-Бережки, однако в ней отсутствует морская тема. А в персонажах повести «Глаша», богатой молодой помещице Варваре Петровне Измайловой и ее компаньонке, помещице-однородворке Хионии Аристарховне Колупаевой, узнаваемы жизненные обстоятельства и черты характера бывшей владелицы Щелькова Прасковьи Федоровны Кутузовой и управляющей имением при А.Н. Островском Ирины Андреевны Белеховой. В этом же произведении усадебный дом описан как «серый дом с четырьмя белыми колоннами и красной крышей» [цит. по: 9, с. 269]. Это описание, учитывая буквальное перенесение писательницей щельковских реалий на страницы произведений,

явилось одним из аргументов в пользу окраски кровли дома драматурга в красно-коричневый цвет во время реставрации 1998–1999 годов.

Младший брат драматурга и крупный государственный деятель Михаил Николаевич Островский в своей речи на юбилее А.Н. Майкова заметил, что он не принадлежит к числу литераторов, но не считает «себя чуждым литературной семье, благодаря тому месту, которое занимал в ней» [цит. по: 12, с. 225] его брат. Думается, что не только родство со знаменитым драматургом является основанием считать Михаила Островского не чужим в среде русских литераторов. В молодости М.Н. Островский писал стихи, делал переводы из Шиллера и Гете, которые, по свидетельству современников, были недурны, пробовал писать повести и поэмы, планировал работу над циклом «Письма из провинции». По словам Н.А. Островской-Татариновой, он имел способность «довольно легко выражать свои мысли и марал бумагу без конца» [цит. по: 12, с. 225]. Михаил Островский общался со многими литераторами, издателями, в его письмах упоминаются И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, И.А. Гончаров, М.Е. Салтыков-Щедрин, И.И. Панаев, А.Ф. Писемский, М.М. Стасюлевич, Е.Н. Эдельсон, Т.И. Филиппов и другие. Наиболее близок брат драматурга был к литературному критику и мемуаристу П.В. Анненкову. В письмах М.Н. Островского встречаются отзывы о художественных произведениях и упоминания о событиях в мире литературы. Из желания послужить литературе он принимает участие в деятельности литературных организаций, исполняя обязанности председателя и докладчика ревизионной комиссии Литературного фонда, участвуя в работе юбилейного Шекспировского комитета.

Но, конечно, самая большая заслуга Михаила Николаевича перед русской литературой – в постоянной поддержке А.Н. Островского. Благодаря брату драматурга

некоторые пьесы появились на свет в том виде, в котором задумал их автор, то есть, без купюр. М.Н. Островский часто выполнял поручения А.Н. Островского в Петербурге, являясь посредником между ним и издателями, редакторами журналов, цензорами, получал за брата посспектакльную плату, сообщал об успехах или неудачах постановок его пьес на петербургской сцене. Он интересуется новыми пьесами драматурга, оценивает их, иногда в очень тактичной форме делает замечания и дает советы. Моральная и материальная поддержка, оказываемая им драматургу в тяжелые периоды его жизни, сыграла свою роль в том, что драматург не оставил литературного поприща. Благодаря содействию брата Островский получил в 1884 году пенсию, а двумя годами позднее стал во главе московских императорских театров, осуществив свою давнюю мечту.

«Замечательный, но совершенно неизвестный критик», — так писатель И.Л. Леонтьев-Щеглов озаглавил некролог о брате драматурга по отцу, Петре Николаевиче Островском [см. 11]. Военный инженер по профессии, П.Н. Островский увлекался литературой, театром, обладал тонким критическим чутьем. А.Н. Островский поддерживал это увлечение брата и в 1877 году добился утверждения его редактором «Театральной газеты», которая, однако, просуществовала недолго. Позднее, вступив в должность заведующего репертуаром, драматург хлопотал о том, чтобы сделать П.Н. Островского докладчиком в репертуарном Совете. Младший брат драматурга был нередко первым читателем и критиком его пьес. Он же был и защитником А.Н. Островского от упреков в несценичности, от подхода к его творчеству с узкой бытовой меркой, говорил о хрустальной поэзии драматурга, о том, что сам по себе язык Островского стоит всяких сценичностей [см. 13, с. 252–253]. По утверждению П.Н. Островского, драматург «был трогательно внимателен» к его замечаниям [13, с. 254].

Дар критика заметили и ценили в Петре Островском и другие писатели – А.П. Чехов, А.Н. Плещеев, И.Л. Леонов-Щеглов. Так, Чехов познакомился с П.Н. Островским в конце 1887 года, вероятно, по совету Плещеева, которому чуть позднее написал: «Островский мне очень и очень понравился... Да, он годился бы в критики. Он имеет хорошее чутье, массу читал, по-видимому, очень любит литературу и оригинален» [26, с. 182]. Поговорив с П.Н. Островским о пьесе «Иванов», писатель замечает: «Я узнал цену, какую имеют для нашего брата такие люди» [26, с. 182]. Закончив «Степь», Чехов подарил Петру Островскому оттиск повести, с нетерпением ожидал его отзыва и получил письмо с подробным разбором, тонкими наблюдениями и существенными замечаниями. Начав с недостатков, на его взгляд, повести (отсутствие внутренней организации, скомканный конец, недостаточность отделки материала, однообразная конструкция фраз), брат драматурга отмечает ее достоинства (жизненность и правдивость, мастерское изображение картин природы, верность и тонкость психологических характеристик) и советует писателю не растрачиваться по мелочам, выражая надежду дожидаться «наконец, хорошего русского романа», объективно изображающего современное общество «с его чувствованием и пониманием жизни, с его верованиями, идеалами» [цит. по: 8]. Чехов охарактеризовал письмо «в высшей степени симпатичным, доброжелательным и умным», отметил владение П.Н. Островским методикой художественного анализа и выразил сожаление, что он «прячется от публики» [26, с. 210]. «Среди журнальных работников он был бы очень нелишним» [26, с. 210], – пишет Чехов Плещееву. Понимая, что Петр Островский, находившийся вне существующих журнальных партий, не может быть сотрудником какого-либо журнала, Чехов собирался предложить Островскому выпускать критические статьи отдельными брошюрами.

Пытался привлечь к критической деятельности брата драматурга и А.Н. Плещеев. В середине 1870 годов Петр Островский, по словам его брата М.Н. Островского, подвизался вместе с Плещеевым «на журналистском поприще, участвуя в “Отечественных записках” и фельетонах “Голоса”» [12, с. 262]. По совету А.Н. Плещеева, для журнала «Северный вестник» П.Н. Островский готовил статью о творчестве Глеба Успенского, но по некоторым причинам напечатать ее в журнале не удалось. Общенье П.Н. Островского и А.Н. Плещеева продолжалось почти до конца жизни поэта, посвятившего Петру Островскому стихотворение «Нам звезды кроткие сияли...», впоследствии положенное на музыку В. Калинниковым и П.И. Чайковским [см. 24].

В письмах к И.Л. Леонтьеву-Щеглову Петр Островский делится своими размышлениями о сущности драматического искусства, предъявляя к пьесе требования верности характеров, глубокой мотивировки поступков героев, неожиданности развязки, необходимости изображения героев в состоянии психологического кризиса [см. 19]. Реализовать себя брату драматурга, по мнению А.Н. Плещеева, мешали инертность и отсутствие веры в себя.

Другой брат драматурга по отцу, Андрей Николаевич Островский, юрист и банковский деятель, был крупным библиофилом, владел обширной библиотекой и занимался исследованием русской литературы XVIII столетия. Он намеревался составить обзор издательского дела в России в XVIII веке с приложением каталога, а также обзор педагогической литературы и «систем преподавания». В связи с этим он обращался к своему родственнику, П.И. Андроникову, с просьбой сообщить сведения о костромских типографиях и изданиях конца XVIII века, а также о возможности приобретения этих книг [см. 6]. Благодаря присланной публикации Андроникова о Костромской духовной семинарии, А.Н. Островский

смог пополнить список книг учебными пособиями, в ней использовавшимися. В какой мере брату драматурга удалось реализовать свой замысел, нам неизвестно. В конце жизни часть своей библиотеки (более 400 томов и брошюр) брат драматурга передает своей дочери, Марии Андреевне Островской, будущему ученому, приват-доценту Санкт-Петербургского университета, автору работ по истории, археологии и этнографии русского Севера. Тематика библиотеки была разнообразной: в письме к дочери упоминаются книги по русской истории, археологии, почвоведению, сборники Академии наук, русская и иностранная беллетристика, периодические издания [см. 7]. Среди авторов книг – В.Н. Татищев, Д.Я. Самоквасов, А.А. Спицын, В.К. Третьяковский.

По сообщению А.И. Ревякина, в библиотеке Андрея Островского были собраны все издания русских песен, наиболее редкие из них он доставлял своему брату-драматургу [см. 21, с. 103].

Фамилия жены Андрея Николаевича Островского, Натальи Александровны (урожденной Татариновой, в первом браке Грибовской), включена в дореволюционные библиографические словари русских писателей [см. 1, с. 188]. Она являлась корреспондентом «Волжского Вестника», издаваемого в Казани, оставила после себя довольно большое литературное наследие, основную часть которого составляют «Воспоминания». Многие страницы «Воспоминаний» посвящены русским писателям, их произведениям и тому резонансу, какой они вызвали среди читателей. Мемуаристка была племянницей цензора В.Н. Бекетова, в доме ее отца А.Н. Татаринова, в Симбирске и позднее в Петербурге, проходили литературные чтения, которые посещали Н.А. Добролюбов, А.Ф. Писемский, П.В. Анненков, Н.П. Огарев, историки П.Г. Редкин и К.Д. Кавелин. Бывал на них и брат драматурга М.Н. Островский. Наиболее яркие страницы

мемуаров посвящены Н.А. Добролюбову, преподававшей ей словесность в 1857, 1859–1860 годах [см. 14; 18; 25], и ее любимому писателю И.С. Тургеневу [см. 16; 17]. Любопытны воспоминания Татариновой-Островской о споре между Добролюбовым и Михаилом Островским, о несколько ироничном замечании критика по поводу того, что Михаил Николаевич «не шутя» считал своего брата «русским Шекспиром», о премьере «Грозы» в Александринском театре, об Островском-чтеце [см. 5]. Помимо особых воспоминаний о Тургеневе, Татаринова посвятила ему наибольшее количество весьма содержательных страниц в своих автобиографических мемуарах [см. 4]. Предисловие и комментарии к воспоминаниям о Тургеневе в «Тургеневском сборнике» были составлены дочерью мемуаристки – Марией Андреевной Островской. Иногда они ошибочно приписываются ее неполной тезке, старшей дочери драматурга Марии Александровне Островской-Шателен.

Мария Александровна Шателен имела степень бакалавра литературы, экзамен на получение которой держала в Париже. В 90-х годах XIX века ею переведена пьеса А.Н. Островского «Гроза» на французский язык, которая «была поставлена в одном из парижских театров и имела громадный успех в литературно образованных кругах французского общества» [15, с. 115]. Также Мария Александровна Шателен помогала тем, кто собирал биографические материалы об отце. С 1892 года дочь драматурга читает лекции по французскому языку и литературе на Высших женских Бестужевских курсах. По воспоминаниям ее мужа, Михаила Андреевича Шателена, М.А. Островская-Шателен занималась литературой до тех пор, пока не увлеклась живописью.

Старший сын Островских – Александр Александрович Островский, по свидетельству родных, был очень способным, любознательным человеком. От отца ему

передалась любовь к книгам, он много читал. Именно А.А. Островский, по сообщению внучки драматурга М.М. Шателен, составил список московской библиотеки драматурга. Недолгое время он работал в библиотеке Московского университета. К сожалению, некоторые личностные качества Александра помешали ему достичь успеха в этой области деятельности.

Другому сыну драматурга, Сергею Александровичу Островскому, довелось поработать библиотекарем в Пушкинском Доме (1925–1929). Он сохранил московскую библиотеку драматурга, которая после его смерти была передана М.М. Шателен в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. В личном архиве С.А. Островского был обнаружен список щелыковской библиотеки драматурга, благодаря которому она была восстановлена.

Мария Михайловна Шателен, дочь М.А. Островской-Шателен, писала статьи для путеводителей и сборников, а ее работа под названием «Прошлое и настоящее Щелыкова» [см. 27] свидетельствует о несомненном литературном даре. В этом плане любопытен отзыв о ее труде известного костромского краеведа и генеалога А.А. Григорова. Весной 1969 года, по прочтении рукописи Марии Михайловны, он пишет ей: «Не утерпел, бросил все свои дела и сегодня прочел Вашу статью “Прошлое и настоящее Щелыкова”. Вот мое мнение. 1. Все в ней интересно и важно. Должно быть опубликовано. 2. Статья по стилю и материалу неровная. Первая часть – тридцать страниц – читается как роман. Это увлекательная повесть о Щелыкове» [цит. по: 23, с. 352]. Рукопись труда внучки драматурга хранится в фондах музея-заповедника, а его машинописный вариант наряду с книгой А.И. Ревякина «А.Н. Островский в Щелыкове» стал «настольной книгой» для многих поколений сотрудников музея, которые черпают в ней сведения об усадьбе и рассматривают ее как своего рода руководство по многим вопросам.

Она начинается с экскурсии в историю Костромского края, затем следует описание усадьбы в разные периоды ее существования, самое большое внимание уделяется, конечно, времени владения Щелыковым драматургом. Работа написана хорошим литературным языком, но А.А. Григоров верно отметил, что она «неровная», действительно, трудно определить ее жанр: местами она напоминает исторический очерк, местами – художественное произведение, лирическое повествование сменяется документально точным описанием усадьбы, ее построек, парка. Главной задачей М.М. Шателен было – зафиксировать все, что она знала об истории усадьбы, передать свои знания, чтобы они могли послужить делу мемориализации усадьбы, которое стало главным в ее жизни. М.М. Шателен окончила Ленинградский библиотечный институт. Работая в системе Библиотеки Академии наук СССР, она очень многое сделала для восстановления библиотеки своего деда, подбирая нужные книги по сохранившимся описям.

Таким образом, многие представители родственного окружения А.Н. Островского внесли определенный вклад в русскую литературу. Одни формировали интерес будущего драматурга к словесности, другие оказывали ему разного рода помощь в творческой деятельности, третьи, очевидно, не без влияния его личности и творчества пробовали свои силы в литературе.

Список литературы

1. Библиографический словарь русских писательниц / Сост. Н.Н. Голицын. СПб., 1889. – 308 с.
2. Библиотека А.Н. Островского (Описание) / Отв. ред. А.Н. Степанов, сост.: Ф.В. Ильина, К.Ф. Ванягина, А.М. Бруханский. Л.: Библиотека Российской Академии наук, 1963. – 274 с.
3. *Гиляров-Платонов Н.П.* Из пережитого. Автобиографические воспоминания: [В 2 ч.]. Ч. 1. М.: Издание т-ва М.Г. Кувшинова, 1886. – 345 с.
4. *Громов В.А.* «Воспоминания о Тургеневе» Н.А. Островской // Тургенев и его современники. Л.: Наука, 1977. С. 190–212.

5. *Громов В.А.* Из воспоминаний Н.А. Островской // Русская литература: историко-литературный журнал. Л.: Наука, 1973. № 2. С. 138–144.

6. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (далее ГЦТМ). Ф. 13 (Личный фонд П.И. Андроникова). КП 189903, КП 189907.

7. ГЦТМ. Ф. 200 (Личный фонд А.Н. Островского). КП 320050/26.

8. Из писем современников. А.П. Чехов. Степь [Электронный ресурс]. URL: // http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/iz_pisem_sovremennikov.shtml (дата обращения 24.01.2016).

9. *Купцова О.Н.* Надежда Николаевна Островская (Жизнь и литературная деятельность) // Щельковские чтения 2000. А.Н. Островский и современная культура: сборник статей / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2001. С. 83–96.

10. *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1982. – 568 с.

11. *Леонтьев-Щеглов И.Л.* Замечательный, но совершенно неизвестный критик // Островский: Новые матерьялы. Письма. Труды и дни. Статьи / Под ред. М.Д. Беляева. Л., 1924. С. 250–252.

12. Литературное наследство: А.Н. Островский. Новые материалы и исследования / Под ред. В.Г. Базанова и др. Т. 88. Кн. 1. М.: Наука, 1974. – 640 с.

13. *Модзалевский Б.Л.* О братьях и сестрах драматурга // Островский: Новые матерьялы. Письма. Труды и дни. Статьи / Под ред. М.Д. Беляева. Л., 1924. С. 244–258.

14. Н. Татаринова о Добролюбове (Неизданные воспоминания) // Литература и марксизм. М., 1931. Кн. 3 / Вступ. статья К.И. Чуковского. С. 112–125.

15. *Орлова Г.И.* Мария Шателен (Островская). Штрихи к портрету // Ближний круг А.Н. Островского. Семья, родня, друзья: сборник статей / Сост. Г.И. Орлова; ред. Н.В. Муренин, Т.Г. Гончарова. Кострома: Костромаиздат, 2014. С. 113–119.

16. *Островская Н.А.* Из воспоминаний о Тургеневе // Волжский Вестник. Казань. 1884. № 143. 1885 г. № 5. – Цит. по: Тургеневский сборник / Под редакцией Н.К. Пиксанова. Пг.: Изд. «Огни», [1915]. С. 62–133.

17. *Островская Н.А.* Из воспоминаний о Тургеневе // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 57–96.

18. *Островская Н.А.* Мои воспоминания о Добролюбова // Волжский Вестник. Казань. 1893. № 296.
19. Письма А.Н. Островского к И.Л. Леонтьеву // Островский: Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи / Под ред. М.Д. Беляева. Л., 1924. С. 269–293.
20. РГАЛИ. Ф. 362 (Личный фонд А.Н. Островского). Оп. 1. Д. 68, 69, 74.
21. *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове / Ред. Н.С. Гродская. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: ВТО, 1978. – 304 с.
22. *Резепин П.П.* А.Н. Островский и его костромское окружение. Материалы для библиографического словаря // Щельковские чтения 2010. А.Н. Островский в контексте культуры: сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 207–234.
23. *Розанова Л.А.* Еще недочитанный А.Н. Островский в движении культуры Верхневолжья // Щельковские чтения 2003: А.Н. Островский в современном мире. Сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 325–356.
24. Слова для музыки «Нам звезды кроткие сияли» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.plescheev.lit-info.ru/plescheev/stihi/stih-188.htm> (дата обращения 03.11.2016).
25. *Татарина-Островская Н.А.* Мои воспоминания о Н.А. Добролюбова // Н.А. Добролюбов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1961. С. 263–294.
26. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1983. Т. 2. Письма. – 583 с.
27. Музей-заповедник «Щельково». Инв. № РД-608.

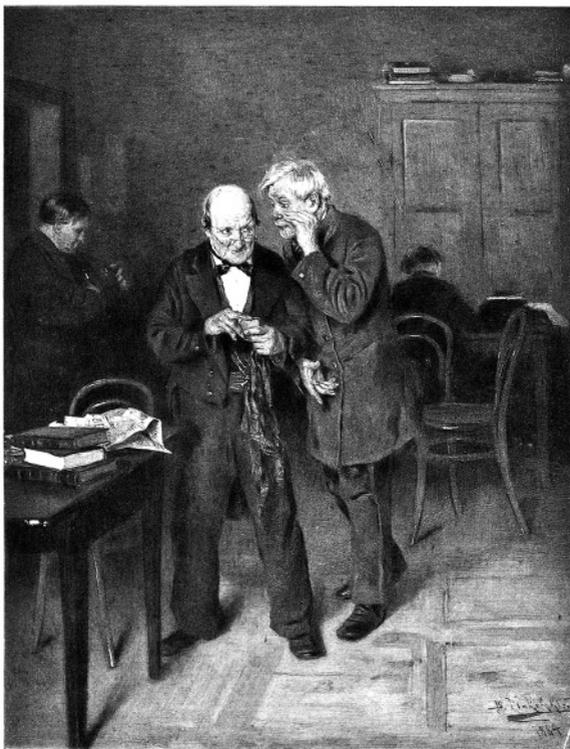




Photo. F. Mikonki

Photographie Goupil

ПЕССИМИСТЪ 1895 PESSIMISTE



Пис. F. Steiner

Photographie: Vogel

ПО СЕКРЕТУ (31·41)
ГАЛЕРЕЯ ТРЕТЬЯКОВА 1884

EN SECRET
GALERIE TRÉTIAKOW

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ



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

Александр Островский

Е.И. Трофимова
yeltrof@yandex.ru

**В.И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО О «ЧУВСТВЕ ТЕАТРА»,
«СЧАСТЛИВОЙ ЯСНОСТИ» И «ТЕАТРАЛЬНОМ
ВРЕМЕНИ» В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО**

Аннотация. В статье раскрывается отношение В.И. Немировича-Данченко к наследию А.Н. Островского. Исследуется понимание и трактовка таких эстетических понятий, как «чувство театра», «счастливая ясность» и «театральное время», которые, по мнению Немировича-Данченко, не только играли важную роль в развитии творчества великого русского драматурга, но и имели большое значение для становления театра. Автор статьи анализирует содержательную сторону этих понятий, диалектическое взаимодействие драматурга и актера, актера и публики в процессе превращения текста пьесы в театральную постановку. В итоге – вывод: «Мужественная простота, ясность... художественная честность». Вот чего требует современный зритель.

Ключевые слова: нравственный императив, чувство театра, построение образа, театральное время, счастливая ясность.

E.I. Trofimova
yeltrof@yandex.ru

**VL.I. Nemirovich-Danchenko on A.N. Ostrovsky's
terms «Feeling of theatre», «Happy clearness»
and «Theatrical time»**

Annotation. The article tells how Vladimir Nemirovich-Danchenko considered theatrical heritage of Alexandr Ostrovsky focusing on such aesthetical terms as «feeling of theatre», «happy clearness» and «theatrical time». According to Nemirovich-Danchenko these terms played a great role in creative activities of the great Russian playwright as well as in development of national theatre. The article analyses content of these terms, dialectic relations between playwright, actor and public in creative process of making performance. The result of these efforts should be – as declared Nemirovich-Danchenko – «courageous simplicity, clearness and honesty».

Keywords: moral imperative, feeling of theatre, image creating, theatrical time, happy clearness.

Отношение В.И. Немировича-Данченко к А.Н. Островскому связано не только с естественным уважением к творчеству великого русского драматурга, к его огромному вкладу в развитие отечественной культуры, но и с теми конкретными теоретическими и практическими выводами, которые сделал Владимир Иванович из его наследия.

В своей режиссерской и педагогической деятельности Немирович-Данченко неоднократно обращался к пьесам Островского. В частности, будучи преподавателем драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, он как бы «пропускает» своих учеников через творческое поле Островского. О.Л. Книппер-Чехова вспоминала: «В течение сезона [1896–1897 гг.] мы готовили с Владимиром Ивановичем “Василису Мелентьеву” Островского — целиком, уже для выпускных экзаменов. Мейерхольд играл роль Грозного и трактовал ее очень интересно» [1, с. 78].

Немирович-Данченко неоднократно предлагал включать в репертуар МХТ пьесы Островского, например, «Позднюю любовь», «Богатых невест», «Горячее сердце», «Бесприданницу». В 1910 году он ставит на этой сцене «На всякого мудреца довольно простоты» (премьера состоялась 11 марта). А «Поздняя любовь» хотя и не была поставлена в Художественном театре, но ученики Немировича-Данченко — Москвин, Книппер, Савицкая — играли ее в Филармонии [2, с. 181]. И наконец, в 1934 году была осуществлена постановка «Грозы», прошедшая 145 раз.

Отмеченные факты позволяют утверждать, что наследие Островского притягивало и волновало Немировича-Данченко на протяжении всей жизни. Не случайно в его статьях, письмах, выступлениях, беседах так часто встречаются упоминания, ссылки и примеры, связанные с именем великого драматурга. В этом отношении следует упомянуть краткую, но чрезвычайно насыщенную

мыслями о проблемах театра стенографическую запись беседы В.И. Немировича-Данченко об Островском, датированную 13 июня 1936 года [3, с. 311–313].

Его особенно волновала специфика творчества драматурга, ее отличие от собственно литературной прозы при внешне кажущейся близости. Он категорически не согласен с позицией Эмиля Золя, который не признавал некоего драматургического таланта, считая, «что всякий умный и талантливый писатель может быть драматургом» [2, с. 126]. Поэтому Немирович-Данченко подчеркивает особенность творческого дара Островского как редкое органическое соединение писательского и драматургического таланта. Такой синтез нечасто встречается в мировой культуре. Людей, сочетающих «огромный литературный талант с таким же сценическим, наперечет по всем национальностям мира» [4, с. 304]. Это сочетание Немирович-Данченко обозначает как «чувство театра» [3, с. 222] и связывает его с наличием внутреннего артистизма, а точнее, актерства, то есть способности внутренне проигрывать роль на воображаемой сцене. Островский «по-актерски чувствует звучание (в театральном резонансе) образа, темперамента, слова, ритма, в особенности сценические положения» [4, с. 305]. Это «чувство театра» помогает постигать прихотливую диалектику сцены, а подчас неподдающееся расчету взаимодействие актера, сценического антуража и зрительного зала. Все это органично сочетается в Островском, он «художественным чутьем оценивает силу неожиданностей, тех неожиданностей, которые сначала могут казаться театральными *deus ex machina* (бог из машины. – *Е.Т.*), а на самом деле необходимы» [4, с. 305].

Рассматривая триаду драматург-актер-театр, Немирович-Данченко приходит к выводу, что именно органическая связь этих элементов, их взаимопроникновение и взаимодействие формируют то трудноуловимое, но очевидно существующее чувство театра, без которого последний

будет лишен подлинной жизни. Немирович-Данченко также подчеркивал, что Малый театр сформировал Островского-драматурга, развил и сберег самые лучшие качества его языка и стиля. Там еще при жизни Островского было создан целый ряд важнейших его сценических образов и сохранена традиция их исполнения. «Отсюда получился так называемый “стиль Островского”. Но это не Островский-писатель, а Островский в Малом театре. Этот стиль стараются сохранить опять-таки известным подражанием, преемственностью традиции» [4, с. 454].

Намечая основные направления изучения творчества Островского, пути нового прочтения его пьес на отечественной сцене, Немирович-Данченко выделяет в его драматургии прежде всего нравственный императив. Именно идея добра, облагораживания жизни, совершенствования нравственных начал лежит в основе его пьес. Поэтому в условиях уже новой жизни и становления нового театра следует понимать, что возвращая Островского на русскую (теперь – советскую) сцену, важно обращать внимание не на форму или драматургическую технику, а на сокрытое в этих текстах «его учение о добре и зле, его верховный мудрый глаз на грешную землю. Там, где в основу строительства жизни, как краеугольный камень, ставится *ненависть*, там Островский будет лишним» [4, с. 304]. Только такой подход может сделать постановку подлинно актуальной, где внешнее оформление или манера игры будут играть подчиненную главной идее роль. «Не важно, как формально будут играть Островского – в декорациях ли передвижников ... или в порядке конструктивизма, – если эта внешняя форма придет от глубинного понимания духа Островского» [4, с. 304]. Но, по мнению Немировича-Данченко, чрезмерное увлечение формальной стороной приводит к тому, что персонажей его пьес начинают воспринимать упрощенно, плоско, схематично, приравнивая к маскам итальянской комедии.

«Чувство театра» не является неким неподвижным, раз и навсегда сформировавшимся, метафизическим свойством. По мысли Немировича-Данченко, из чувства оно через «актерство» преобразуется в мастерство. У Островского эти черты ярко проявились уже в первых постановках, и его театральное чувствование переходит на более высокую ступень развития. Мастерство драматурга, созданные им образы великолепно помогают актерскому творчеству. «Его замечательнейший “язык” чрезвычайно выигрывает, когда произносится со сцены, потому что он характерен для каждого образа в отдельности» [4, с. 305]. Не случайно Немировичем-Данченко обращается внимание на язык пьес Островского, в котором воплощены как идеологические, так и эстетические стороны мастерства. Они оказали мощное и разностороннее воздействие на современную ему театральную культуру России. «Актерский мир в течение десятков лет и в своем быту говорил языком Островского – до такой степени сливалась личная актерская психика со сценическим восприятием (его) образов» [4, с. 305].

«Чувство театра» включает в себя также и тонкое понимание театрального времени, его особую прерывистость или, выражаясь современным языком физики, квантовый характер. Немирович-Данченко понимает, что для великого драматурга время является одним из важнейших средств художественного построения пьесы, модулирования ее смыслового и эмоционального содержания. Он видит, что Островскому в хронологии важна не абсолютная, физическая, а инструментальная сторона: его не смущает несоответствие действительно времени театральному. В стремлении сделать действие более динамичным, более сценичным он осознанно идет на нарушение реальной хронологии, и «не боится кажущихся неестественными театральными скачков. У него в первом действии “На всякого мудреца довольно

простоты” Курчаев, уйдя со сцены, возвращается минут через пятнадцать-двадцать, а рассказывает, что он уже побывал и у Мамаева, и в Сокольниках у Турусиной; словом, что потребовало бы в действительности по крайней мере часа полтора» [4, с. 305]. Драматург не останавливается и перед сокращением психологических интервалов. Хотя Немирович-Данченко не детализирует этот тезис, но, вероятно, речь идет о динамике развития характеров, об удалении неоправданных затяжек в отношениях между действующими лицами.

Он также выделяет еще одну сторону творческого метода Островского: художественную идеализацию образов. Имеется в виду не подгонка образов к неким совершенным моделям (как это делалось в эстетике классицизма), а более выпуклое и целостное выражение их нравственного содержания. Реальные прототипы людей под пером драматурга превращаются в органические элементы художественного произведения, коим является пьеса. Это значит, «что Дикой, Хлынов, Рисположенские, Брусковы, Коршуновы, Чугунов и вся эта галерея отвратительных людей возбуждают в Островском хотя бы примирение с ними. Его глубоко враждебное отношение к таким образам не может подлежать ни малейшему сомнению. Но как художественные создания они носят в себе те же черты пленительности, как и самые положительные лица» [4, с. 306]. Итак, в построении отрицательного образа драматург должен стремиться к его максимальному художественному совершенству, что делает возможным через игру актера оказать сильнейшее воздействие на зрителя. И театр для Островского является синтезом литературного текста, актера, овеещающего этот текст, и публики, претворяющей игру актера в собственные эмоции, которые, в свою очередь, воздействуют на исполнителя, помогая ярче и точнее выписывать характер образа [6, с. 161, 162]. Вот как Немирович-Данченко

описывает диалектику театрального смеха, который ему представляется одним из важнейших инструментов драматургии: «Недавно один из наших критиков оспаривал мысль Островского, что пьеса без театра безжизненна, что, мол, чтением пьесы можно вполне заменить театр. Как это неверно! И как особенно прав Островский, когда дело касается комедии, и особенно русской комедии! Ничто так мощно и крепко не вскрывает глубоко заложенную в пьесе *правду*, как театральный *смех*. Самый опытный режиссер, самый опытный комедийный актер не может при чтении пьесы точно наметить, где публика будет смеяться. Актеры только на публике начинают нащупывать места, возбуждающие смех. И очень часто это бывает ошеломляюще неожиданно. И что самое важное – эта неожиданность вдруг вскрывает истинное, правильное отношение к положениям пьесы и к ее образам. В этом еще далеко не исследованное свойство природы театра» [5, с. 127].

Внимательно и заинтересованно прочитывая высказывания, раздумья Немировича-Данченко, приходишь к выводу, что «чувство театра» – не случайное эмоциональное сочетание слов, а осмысленное понятие в выстроенной им режиссерской философии. Подтверждением этому является не только многократное употребление им этого термина, но и стремление расшифровать, осмыслить, углубить его содержание, сделать инструментом изучения сценической теории и практики.

Он немало рассуждал по этому вопросу. Например, в статье «Тайна сценического обаяния Гоголя» [4, с. 273–279] для него по-прежнему остается открытым вопрос, чем возбуждается «гениальное чувство сцены», «вдохновенное чувство театра», художественное творчество: идеей ли, сочувственной болью, усмешкой ли над пороком, или красотой и оригинальностью формы, ее новизной? На страницах, посвященных Чехову,

он связывает этот термин с проблемами реформы, перестройки театра, поисков новых путей его развития. «Надо перестроить всю его жизнь, убрать всю казенщину, начиная с управляющих чиновников, увлечь общностью интересов все художественные силы до самых маленьких, переменить в корне весь порядок репетиций, приготовления пьес, самой публику подчинить нужному нам режиму, взять ее незаметно для нее самой в железные руки» [4, с. 182].

Немирович-Данченко прекрасно понимал интуитивную, иррациональную природу искусства, где внутреннее чувство, наитие художника важнее формальных правил и логических конструкций. Режиссер, актер, сценограф должны всегда чувствовать ущербность «головного» подхода к творчеству. Более того, он видел в театральном служении религиозный, богоискательский аспект и недаром сравнивал режиссера с пророком, ищущим Бога. Однако и помнил, что всегда есть опасность подмены этой миссии, потери особого творческого вдохновения («чувства театра»), превращения пророка в жреца. «Утрачивая душевное или духовное чутье пророка, жрец приемлет только то, что согласно с установленным им ритуалом» [2, с. 124]. Это строки из письма К.С. Станиславскому от 10 ноября 1914 года. Кстати, именно такое возвышенное понимание сверхзадачи искусства театра стало одним из пунктов разногласий Немировича-Данченко и Станиславского. «Иногда, — пишет Немирович-Данченко, — меня берет такое подозрение, что становится жутко: точно Вы совершенно не признаете специально сценического дара в актере. Известное выражение “актер божией милостью” Вы как бы находите вздорной выдумкой, пышным, пустым звуком» [4, с. 547].

Многочисленные отсылки к Островскому, вдумчивое отношение к его наследию позволяют более точно представить собственную «систему» Немировича-Данченко.

Если для Станиславского более предпочтителен режиссерский тип театра, где превалирует один-единственный демиург, воплощающий свою трактовку пьесы и образов, то Немирович-Данченко склонен к более тонкой организации постановочного процесса. Для него более важна диалектика понимания и чувствования театра, живущая, пульсирующая и взаимодействующая связь драматурга, режиссера, актера и зрительного зала.

Рассматривая драматургию Островского как выдающийся пример выражения «чувства театра», Немирович-Данченко обращает внимание на такое качество, как «счастливая ясность», помогающая сценической реакции актера [4, с. 305]. Это предельное приближение или даже совпадение текста написанного и произносимого на подмостках его эквивалента позволяет с максимальной силой передавать зрителю содержание пьесы, что высоко ценил Немирович-Данченко. Более того, даже в изменившихся с 1917 года условиях существования театра он придавал драматургической (счастливой!) ясности особое значение. В частности, в своей беседе о театре и актере советского времени он указал на утрату этого качества как на одну из причин снижения уровня отечественной драматургии. «Немало режиссеров, – говорил он, – долгие годы под прикрытием политических лозунгов и внешней чисто трюковой выразительности давали пустые, неубедительные спектакли. Хотелось бы, чтобы режиссеры глубоко прониклись сознанием, что шарлатанство, так присущее людям искусств, даже в самом шикарном смысле этого слова, часто вызывающее взрывы аплодисментов, оскорбительно для серьезно настроенного советского зрителя, обманывает его доверчивость. Мужественная простота, ясность – можно и так сказать – *художественная честность* – вот по чему изголодался современный зритель» [4, с. 400].

Список литературы

1. *Книппер-Чехова О.Л.* Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. Ч. 1. М.: Искусство, 1972. – 448 с.
2. *Немирович-Данченко В.И.* Избранные письма: В 2 т. Т. 1 (1879–1909) / Сост., вступ. статья В. Я. Виленкина, коммент. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьевой, Л. М. Фрейдкиной. М.: Искусство, 1979. – 608 с.
3. *Немирович-Данченко В.И.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877–1942 / Сост., вступ. статья, коммент. Л. М. Фрейдкиной. М.: ВТО, 1980. – 375 с.
4. *Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра / Коммент. М.Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. – 575 с.
5. *Немирович-Данченко В.И.* Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма / Сост., ред., примеч. В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1952. – 442 с.
6. *Трофимова Е.И.* Немирович-Данченко Владимир Иванович // Московская энциклопедия «Лица Москвы». Т. 1. Кн. 3 М–Р. М.: Московские энциклопедии, 2010. – 639 с.

УДК 792.03(09): 882-2

В.А. Антонова
shusham@yandex.ru

А.Н. ОСТРОВСКИЙ СЕГОДНЯ (сцена, экран, современные трактовки)

Аннотация. В статье автор анализирует феномен частого обращения к пьесам А.Н. Островского со стороны современной сценической практики, определяет новые тенденции в раскрытии идейных основ его драматургии. Обобщая свои наблюдения, автор приходит к выводу, что интерес к произведениям драматурга вызван поисками национальной идентификации.

Ключевые слова: актуальность, традиция, новаторство, образ, время.

V.A. Antonova
shusham@yandex.ru

A.N. Ostrovsky today (stage, screen, modern interpretation)

Annotation. In the article the author analyzes the phenomenon of frequent addressing to Ostrovsky's plays by contemporary stage practice, sets new trends in disclosure of ideological foundations of his drama. Summing up her observations, the author concludes that the interest in playwright's works is attracted by search of national identity.

Keywords: actuality, tradition, innovation, image, time.

Говорить о том, что Островский как никогда современен, – значит говорить банальности. Достаточно перечислить названия его пьес, чтобы понять: это все о нас. «Банкрот» – это мы. «Не все коту масленица» – тоже. «Бедность не порок» – это для нас, хотя бы в виде морального утешения. «Доходное место» – где бы его найти? «Без вины виноватые» – конечно, мы, а кто же еще? А вот «Не было ни гроша, да вдруг алтын» – это не про нас, а про кого-то другого, кто ближе всех оказался к алтыну.

Я посмотрела репертуар московских театров на начало театрального сезона. Вот что ставится: «Сердце не камень» («Et cetera»), «Таланты и поклонники» (Театр им. Маяковского), разумеется, Малый театр (спектакли «Сердце не камень», «Не все коту масленица», «День на день не приходится», «Поздняя любовь», «Последняя жертва»), «Последняя жертва» идет также в МХТ им. Чехова, а МХАТ им. Горького поставил спектакль под загадочным названием «Отелло уездного города». Кто имеется в виду, не знаю. Может, Карандышев?

Так было не всегда. Бывали времена, когда Островский как бы выпадал из поля зрения русской режиссуры и просвещенной публики, посещающей театры. Конечно, его ставили. Как же без него? Но ставили относительно

редко и в виде некоего музейного зрелища, повествующего о нравах российского прошлого.

Судите сами: ну, какие могли быть «банкроты», «бесприданницы» и «бешеные деньги» в советском обществе 1960–1970-х годов? Может быть, бешеные деньги и были, но кто о них знал, кроме ОБХСС?

Я сделала специальную выборку постановок пьес Островского, которые осуществляли ведущие режиссеры страны в 1960-е, 1970-е и в 1980-х годах. Вот что выяснилось. За этот период Георгий Товстоногов два раза выпустил «На всякого мудреца довольно простоты». Первый – в 1965 году в Польше, а последний раз в 1985 году, то есть в начале перестройки, в Национальном театре Хельсинки под многоговорящим названием «Записки подлеца, им самим написанные». В 1980 году он поставил в БДТ «Волки и овцы». Спектакли были сделаны добротно, но публику особенно не взволновали.

Ефремов – ни одного спектакля.

Эфрос – ни одного спектакля.

Любимов – в 1973 году поставил в Театре на Таганке проходной спектакль «Бенефис», быстро снятый им же самим с репертуара, и в 1992 году – «Комедиантов» (вероятнее всего, «Лес») в Национальном театре Хельсинки.

Из режиссеров следующего поколения: Кама Гинкас – ни одного спектакля. Анатолий Васильев – только «Без вины виноватые» в Венгрии, уже в конце 1990 годов.

Резкое оживление по отношению к пьесам Островского началось в конце 1980–начале 1990 годов, когда Петром Фоменко в Театре им. Вахтангова был поставлен спектакль «Без вины виноватые» и в своей мастерской в ГИТИСе, вскоре ставшей театром, – «Волки и овцы». Надо сказать, что интерес Фоменко к драматургии Островского был постоянен. Когда-то в Ленинграде, в Театре Комедии, который он недолгое время возглавлял, Фоменко поставил «Лес». И ту же пьесу, но уже много

позже, в 2000 годы, выпустил на сцене парижского «Комеди Франсез». Видевшие этот спектакль говорят, что он был замечательным.

Особенно же совпал с нервным временем перестройки «Мудрец» Марка Захарова в Ленкоме (1989).

Но надо отметить еще один давний спектакль, который имел принципиальное значение для развития отечественного театра и его современного отношения к классическому наследию А.Н. Островского. Он был сразу же запрещен после премьеры. Я имею в виду спектакль «Доходное место» в постановке Марка Захарова 1967 года. Немногие очевидцы до сих пор вспоминают поразительного, легкого, победительного Андрея Миронова в роли Жадова, стремительно проходящего по кругу мимо бесконечных канцелярских столов, его молодую горячность в защите идеалов честного служения и его боль, растерянность и явное проявление вины перед теми, кто сидел тогда в зале, за то, что вот не смог, не выдержал, сломался.

Собственно, с этого спектакля и возник новый взгляд на драматические сюжеты Островского. В сущности, это было продолжение темы краха русского идеализма, начавшейся с Чацкого и добравшейся, в конце концов, до вампиловского Зилова с его пьяными истерическими срывами. Правда, идеализм в «Утиной охоте» не ночевал, было другое – глухая, темная скука, от которой хоть волком вой!

В намерениях уловить современные постановочные тенденции я попыталась как-то распределить выделенные мною спектакли и фильмы по неким условным группам, в зависимости от того или иного режиссерского прочтения. Конечно, творчество, будучи явлением текучим, не поддается классификации, но в самом процессе театральной практики, как мне кажется, что-то такое уловить можно. Получилось несколько групп, которые в той или иной мере характеризуются некими общими чертами.

Первая. Спектакль создается в формах и направлениях академической традиции. Он ставится таким образом, что все, написанное классиком, бережно переносится на подмости. Если у Островского в ремарке расписано, где что стоит, так оно и будет стоять на сцене в самых что ни на есть достоверных видимостях. Это добротные спектакли, и легкая музейная окраска их постановочных решений никак не мешает зрительскому успеху. В первую очередь, этот успех определяется актерским исполнением. Драматургия Островского дает возможности проявить артистические таланты в полную силу. Она привлекает зрителей сочностью русской речи, красочностью быта, причудами русского национального нрава, чередой точно обозначенных характеров.

Вот один из таких спектаклей, поставленный в Малом театре, к сожалению, покойным уже Эдуардом Марцевичем – «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Островский знал все сюжетные приманки, которые могут подогреть интерес зрителя, заставив его заплакать или разразиться смехом. Он знал, где можно использовать гротеск и где заставить зрителя затаить дыхание в ожидании разрешения безвыходной для героя ситуации. Все это есть в пьесе и, соответственно, в спектакле, начиная с завлекающего названия – «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (интригующее название – одна из профессиональных хитростей драматурга). Что нам остается, как не следить за тем, в каком виде и когда этот алтын появится. Он и появляется в тот самый момент, когда Анна Тихоновна уже собрала Настю и готова отправить ее сожительницей к богатому купцу. Безотказный сюжетный поворот приходит как раз вовремя. Совершенно неожиданна и убийственна, с точки зрения возможного поворота характера в другое качество, – реплика Насти, обращенная к Баклушину: «Ну, теперь-то эти сто тысяч вы нам должны!» Кто его знает, кем еще обернется эта внезапно разбогатевшая Настя.

Честно говоря, история, рассказанная драматургом, довольно проста и не выходит за пределы комедийного бытового сюжета с обязательным добавлением лирической ноты (бедная девушка и ее такой же бедный ухажер), если бы не Михей Михеич Крутицкий, блистательно сыгранный Эдуардом Марцевичем в виде фигуры по-своему трагической, удушенной собственным патологическим скопидомством. Эта трагическая нота не мешает разрешиться сюжету самым благополучным образом. У Островского есть несколько таких комедий, которые можно назвать легкими. Это комедии нравов, но в изображении их нет разоблачительности. Есть понимание человеческих слабостей. Ставить их, кажется, одно удовольствие. Актеры купаются в замечательно прописанных ролях. Публика много смеется. Удовольствие получают все.

Вот еще один такой спектакль, поставленный в Малом театре режиссером Сергеем Женовачем – «Правда – хорошо, а счастье лучше». Он стоит как бы между двумя постановочными позициями – академической и более современной. Начать хотя бы со сценографии (художник Александр Боровский). Скупое оформление представлено длинным забором, за которым сад, простым деревянным столом и чем-то странным, развешанным поверху по всей сцене. Оказывается, это простыни, натянутые для того, чтобы яблоки, падая, не бились. Вроде бы житейская мелочь, но что-то такое возникает, какой-то неуловимый образ, ибо многое в сюжете связано с яблоками. Их носят туда-сюда, их берегут и их крадут. Все, кто видел этот спектакль, помимо всего, начинают ощущать какую-то магию, исходящую от него, какое-то волшебство. Первое, что удивляет, это поразительная естественность актерского существования на сцене. Они не играют, а живут.

У нас возникает ощущение сосуществования с персонажами пьесы в этом дворе и какое-то чувство

близкого знакомства с бабушкой (Евгения Глушенко), няней (Людмила Полякова), сыночком Барбашовым (Виктор Низовой). Во второй половине спектакля появляется еще один персонаж – отставной солдат (Василий Бочкарев), и достоверный тон повествования меняется, приобретая все более яркие, почти сказочные черты. Солдат явно фольклорного происхождения – тот сметливый умелец, которому черт не брат, способный сварить суп из топора. Каким-то удивительным образом Бочкареву удается, сохранив фольклорную яркость, наделить своего героя чертами достоверности. Тут не только вспоминаешь солдат из русских народных сказок, но и явного их потомка, дошедшего почти до наших дней – товарища Сухова. Что замечательного в этом спектакле – он пронизан любовью. То что «Правда – хорошо, а счастье лучше» – пьеса о любви, это понятно, но, кроме того, чувство любви возникает и в наших ощущениях, когда мы смотрим этот спектакль.

В этих пьесах Островского нет плохих людей. И если кого-то испортил какой-то вопрос – не квартирный, а финансовый – то это тоже ничего особенного. Вот они выходят на сцену. И кого мы тут видим? Вроде бы суровую бабушку (но как ей не быть суровой, если сын – непутевый разгильдяй), мальчишку, жаждущего заявить себя разоблачителем, вороватого приказчика, тоскующую по замужеству девушку – в спектакле Женовача. И смешного балбеса Елеся, придурочную девицу Ларису, кумушек-соседок с их матримониальными планами – в спектакле Марцевича. Словом, люди как люди.

Но есть и другая сторона человеческой природы, к которой трудно относиться с добродушием. И вот здесь начинается другой Островский – исследователь социальных коллизий общества. Наверное, это самая сильная и драматически привлекательная сторона его творчества. Недаром в разные времена, сейчас особенно, ставятся

пьесы «Лес», «Доходное место», «Бесприданница», «На всякого мудреца довольно простоты». Интересно смотреть одни и те же пьесы в разных театрах, образуются некие пары, не сходные по постановочным подходам. «Доходное место» в «Сатириконе» – и фильм Игоря Масленникова «Взятки гладки», «Лес» в МХТ им. Чехова – и экранизация Владимира Мотыля «Лес». Картина получается довольно-таки противоречивая.

Вот два спектакля в сопоставлении: «Мудрец» Марка Захарова и та же пьеса в «Табакерке» в постановке Олега Табакова.

Спектакль «Ленкома» был пронизан настроениями 1989 года, настроениями митинга с его разоблачительным возбуждением. Поэтому он был несколько похож на эстрадный дивертисмент, где политическая составляющая оказывается на поверхности, а рисунки ролей подчеркнута грубы. Глумов в исполнении Виктора Ракова – фигура устрашающая. Ясно, что он для исполнения своей цели пойдет по трупам. В финале персонажи этой истории соглашаются не исторгать Глумова из общества не только потому, что он свой, они – испугались.

В трактовке Захарова были два героя – Глумов и среда, высшим выражением которой является монументальная фигура Крутицкого в исполнении Леонида Броневского. Еще неизвестно, кто страшнее. Спектакль исполнен сарказма по отношению к лицам, его населяющим, консерваторам, либералам, взыскующим любви дамам. Кажется порой, это не Островский, а Салтыков-Щедрин.

Совершенно в ином духе была решена в 1997 году комедия о проходимце Глумове в «Табакерке» – изменилось время, изменился тон в подходах – он стал добродушным. Сюжет представлен в виде сценического подобия плутовского романа. Герой Сергея Безрукова не только не страшен, он даже вызывает симпатию тем, что так артистически пытается окрутить фигурантов этого общества.

Не получилось из-за пустяка. «Сорвалась!» – как говорит герой другой истории – Кречинский. «Не беда, вывернемся!» Так оно и выходит. «Мудрец» написан в 1868 году, а в 1870 году Островский снова выводит Глумова в «Бешеных деньгах»: в финале он женится на богатой старухе и уезжает в Париж. Для Глумова-Безрукова такой вариант в самый раз. Но не для Глумова-Ракова. Тот или живет в лондонском особняке, основательно перед этим опустошив российскую казну, или лежит в могиле, отправленный на тот свет более расторопными, чем он.

Теперь посмотрим на «Доходное место». Здесь у нас два произведения: одно – театральное, другое – кинематографическое. Речь идет о спектакле театра «Сатирикон», поставленном Константином Райкиным, и фильме «Взятки гладки» режиссера Игоря Масленникова. Сравнение этих двух явлений не является корректным. Трудно переносить драматические литературные произведения на экран – слишком разная природа. Во-первых, есть суровая ограниченность в объемах: прокатный стандарт фильма – два часа, редко – больше. Спектакль идет много дольше. Но главное затруднение вызывает речевая структура театрального действия, противоречащая кинематографической природе, где сюжет выражает себя прежде всего через движение и пластику.

Режиссер предлагает свою концепцию. Что сделал Масленников? Он сделал главным героем не Жадова. Более того, все остальные персонажи этой комедии как бы отступили в сторону, давая место другому герою – Вышнеvesкому. Это определено талантом Олега Басилашвили. Возможно. Но именно Вышнеvesкий, несмотря на свое поражение, непоколебимо стоит на своем: этот мир незыблем! И когда Жадов горячо утверждает, что наступит время, когда взятки будут названы преступлением, Вышнеvesкий подносит к его глазам кукиш: «Никогда. В России – никогда! Ни через сто, ни через пятьдесят

лет». Этой фразы нет у Островского, она придумана сценаристом Владимиром Валущким, но она гармонична в устах такого человека, которого играет Базилашвили.

Герои и персонажи Островского на подмостках «Саатирикона» переполнены повышенной нервностью. Был когда-то у Всеволода Мейерхольда спектакль по Чехову – «33 обморока». У Райкина обмороков нет, но скандалов предостаточно, хотя и не тридцать три. Спектакль сразу начинается на нервной ноте бурного выяснения отношений между Вышневым и его женой. Что видно сразу: жена – та еще дама, но беда в том, что Вышневский глубоко и страстно ее любит. Несчастье всех этих людей состоит в том, что у каждого из них есть какая-то свербящая душу червоточина, затаенное страдание. Безумная пляска Юсова в кабаке как раз и есть выплеск этой своей тайной боли в диком действии. Университетский товарищ Жадова во время разговора внезапно останавливается и молча вперяет взгляд в пространство. Что его мучает? Мается душой от того, что не понимает, отчего это Жадов его сторонится, Белогузов, которого всегда показывают на сцене прожженным подлецом? Ему-то чего не хватает? Он то и дело бросается к Жадову с мучительным вопросом: «Ну почему ты не хочешь со мной дружить? Ведь мы же уже родственники!» Бурный скандал с душераздирающими криками устраивает Жадову Полина.

В этом мире единственно здоровое существо – это мамаша двух девиц, у которой всего лишь ясная и трезвая задача – выдать дочерей замуж.

Вот что интересно: у Масленникова все говорит о том, что перед нами лицо петербургского чиновничества, по многим деталям достаточно высокого. Иная среда в спектакле Константина Райкина – мещанская. Вообще-то в этом слове ничего зазорного нет, так как несет оно двойной смысл. Первый, насколько я помню, связан

с польским словом «мяста», т.е. мещанин – это попросту горожанин. Второй смысл определен некоторыми чертами, свойственными этой части народонаселения, то есть несет в себе оттенок уничижительного отношения к этому сословию.

Когда Товстоногова перед постановкой горьковских «Мещан» спросили, о чем будет спектакль, он сказал: «О скандалах». Это верно. Скандал для мещанина – естественный и самый доходчивый способ самоутверждения. Спектакль «Сатирикона» как раз об этом. И о том, как один молодой человек оказывается втянутым из-за любви к своей жене в этот сумасшедший круговорот.

Еще одну группу сценических и экранных произведений составляют спектакли и фильмы, где в оригинальные тексты Островского внесены те или иные новшества. Это может быть по-всякому: может быть изменено время действия или привнесены какие-либо современные формальные приемы, а то и изменен жанр произведения. Если у Островского, как правило, комедия нравов, то здесь может быть комедия-буфф.

Владимир Мотыль в 1980 году снял в жанре буффонады комедию Островского «Лес». Судьба этого фильма оказалась печальной. Его тотчас же положили на полку. Сегодня это решение вызывает недоумение. Как и полагается в комедии-буфф, в фильме много беготни друг за другом, с пистолетом и без, сцен, где лезут в постель невинной девушки, как это делает Буланов, пародийных эпизодов с картинным спасением из вод несчастной, пытавшейся утопиться, Аксюши. Словом, весь набор трюков и гэгов, известных со времен немых комических фильмов. Возможность буффонных, гротесково-комических решений в оригинале существуют, но здесь они представлены в преувеличенном и несколько навязчивом виде: смех ведь тоже утомляет, если смешить беспрерывно. Это с одной стороны. А с другой – молодые

в то время актеры Борис Плотников (Несчастливцев) и Станислав Садальский (Буланов), а также заслуженная, но полная очарования и молодой энергии Людмила Целиковская (Гурмыжская) явили на экране целый каскад этюдов на заданную тему: живых, импровизационных. Их персонажи не выглядят плоскими: с обалдуя Буланова, например, в какой-то момент будто слетает все его легкомыслие и он трезво и расчетливо начинает наметать «дела». Радостная, легкая картина.

Маркс говорил о смехе, с которым человечество расстается со своим прошлым. Не знаю, как человечество, а вот Кирилл Серебренников с советским прошлым решил расстаться с помощью Островского и его пьесы «Лес», которую он поставил в МХТ им. Чехова в 2004 году. Действие пьесы перенесено, примерно, в начало 1980 годов. Гурмыжская никакая не помещица, а советская номенклатурная дама, по всей видимости, отдыхающая в каком-то пансионате или санатории. В разговоре упоминается и лес, и поместье. Впечатление о других временах создают детали: радиола на шатких ножках, солидная мебель, пионерский хор, призванный приобщать к высокому постояльцев и гостей санатория – одним словом, перед нами комедия прощания с Советским Союзом. Режиссер насытил спектакль красноречивыми намеками. Траурный венок, по забывчивости принесенный двумя районными дамами на свадебное торжество, советская сберегательная книжка Гурмыжской в руках Несчастливцева – скоро эти денежки обратятся в пыль. Восьмибратов, размахивающий пистолетом – понятно, куда он с этим пистолетом вскоре придет, вероятнее всего, в крутые авторитеты. И, наконец, «Беловежская пуца». Мы-то уж знаем, что это не просто песня.

Можно ли согласиться с таким сценическим решением? Я думаю – да. Хотя бы потому, что текст оригинала сохранен, образ лесной уездной глуши остался, только

заменен другой глушью – стоячей недвижимостью времени, чей покой нарушают как провозвестники другого мира и других отношений два бродячих актера. Определенной удачей в этом спектакле видится сцена их встречи. Посудите сами, ну как пешком в 70–80-е годы XX века тащиться через всю Россию из Вологды в Керчь? Есть же электрички! Вот они и едут, с остановками в вокзальных буфетах, где за разговорами на столике прибавляется все больше и больше пивных кружек.

Все эти новшества, которые Серебренников внес в текст пьесы, выглядят куда как скромными по сравнению с более поздними постановками.

В 2009 году Константин Богомолов поставил в Театре под руководством Олега Табакова пьесу «Волки и овцы». Спектакль как бы разделился на две половины: первая состоит из сильно сокращенных, по сравнению с пьесой, сцен и больше похожа на дайжест из Островского. Скажу попутно, что сокращения текста в современном театре проводятся часто, и они, в общем-то, порой оправданы – в XX и XXI веках бег времени иной. В «Волках и овцах» обычно убирают первые сцены объяснений Павлина и Чугунова с мастеровыми. Эти сцены сократил и Петр Фоменко в своем легендарном спектакле.

Во второй половине своей постановки Богомолов все же возвращается к Островскому и сцены идут в большем или меньшем соответствии с текстом пьесы. Но вопросы остаются. Кто эта женщина, лежащая на полу в начале спектакля? Анфуса? А почему она залаяла? Значит, собака? Ну да, ведь Аполлон – охотник.

Много позже собака все же превращается в женщину и даже идет с Мурзавецким к венцу. Почему стулья висят на стенах и перед ними молются? С чего вдруг оголились Павлин и Мурзавецкая и слились в танце? А позже трепетная Купавина предалась садо-мазохистским игрищам с Чугуновым. С чего бы это? Почему все

действие сопровождают немецкие шлягеры 1930 годов? Какие-то смутные догадки хотя бы на этот счет возникают, когда на сцене появляется Беркутов, представленный как существо, обладающее безжалостной ледяной логикой. Может, садо-мазо, стулья, немецкие песенки должны нас привести к ассоциативному ощущению краха всего: веры, любви, добродетели? Вот придет хозяин, он вас всех поставит по струнке. Не знаю. Но ведь не с бухты-барухты все это явилось нам на сцене? Хотя – кто его знает...

Один персонаж из другой пьесы другого автора говорит: «Нужны новые формы». Слов нет, Тригорин прав – нужны. Но вот Петр Фоменко ставит в Вахтанговском театре «Без вины виноватые», а в своей Мастерской – «Волки и овцы», не подчеркивая какой-либо актуальности в пьесах и не внося в спектакли какие-либо головоломные формальные новшества. Всего-то переносит действие в театральный буфет, а в «Волках и овцах» в сцене встречи Беркутова с Купавиной строит почти балетные мизансцены, где так остро проявляются противоположные чувства этих людей – притяжения и тут же отталкивания.

Как бы это ни было, но тяга к Островскому что у новаторов, что у традиционалистов не только существует, но и укрепляется. Что же влечет к нему театр и публику? Конечно же – первоклассная драматургия. Русский уклад жизни со всеми его противоречиями, но при этом внятный и полный стремления к развитию. Красочный русский язык. Русские типы, что в сумме дают нам представление о национальном характере. Но вот что остается после лучших спектаклей по пьесам Островского – какое-то неясное томление. Может, оттого, что было хорошо, но кончилось? «Как хорошо!» – поет Варя Панина в финале спектакля Петра Фоменко. А, может, другое – просто тоска по родине.

УДК 792.8

А.В. Зябликов
cultural@kstu.edu.ru

ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ КОСТРОМСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В 1920-е ГОДЫ

Аннотация. В статье анализируется репертуар Костромского драматического театра в 1920-е годы. Обращение к классическому драматургическому наследию и творчеству А.Н. Островского стало одним из ресурсов сопротивления попыткам навязать театру исполнение чужеродных прагматично-политических задач. Это было способом движения вперед в условиях творческой распутицы, помогало театру выживать в атмосфере набравшего мощь идеологического диктата.

Ключевые слова: Костромской драматический театр, А.Н. Островский, репертуар, драматургия, художественный образ.

A.V. Zyablikov
cultural@kstu.edu.ru

A.N. Ostrovskys plays on the stage of Kostroma Drama theatre in the 1920s

Annotation. The article analyses the repertoire of Kostroma Drama theatre in the 1920s. Reference to the classical drama heritage and literary output of A.N. Ostrovsky became one of the devices of resistance to the attempts of imposing pragmatic and political tasks on the theatre. It was a means of survival and advancement for the theatre in the atmosphere of growing creative stagnation and ideological dictate.

Keywords. Kostroma Drama theatre, A.N. Ostrovsky, repertoire, dramaturgy, artistic image.

В 1920-е годы театральные рецензии на спектакли Костромского драматического театра редко содержали хвалебные отзывы и эпитеты. Напротив, язвительных комментариев, уколов и шпилек было хоть отбавляй.

Суть претензий такова: 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 дореволюционный репертуар «под углом зрения приемлемости его к новым условиям жизни» [1]. На страницах партийной печати то и дело раздавались призывы «оработить» театр, «выпуклить» проблематику, нацеленную на острое критическое изображение старого мира.

Костромской драматический тихо сторонился не свойственных ему задач, как мог сопротивлялся исполнению чужеродных функций. Одним из главных ресурсов этого сопротивления был классический репертуар, прежде всего драматургия А.Н. Островского.

В 1923 году костромичи готовились отметить 100-летие со дня рождения А.Н. Островского. Губполитпросветом был разработан план мероприятий, который предписывал проведение лекций-диспутов о значении творчества драматурга, особенно в рабочих и красноармейских клубах. Городскому театру рекомендовалось подготовить «комбинированное» драматическое представление из отрывков пьес А.Н. Островского.

Основные мероприятия должны были пройти 13 апреля (день рождения драматурга 12 апреля по новому стилю). Однако потом проведение торжеств сдвинули на 15 апреля. Юбилейный комитет объяснял это тем, что предшествующие первоначально запланированной дате праздничные дни помешают «установить связь с профессиональными и культурными организациями» [2]. На официальном уровне юбилей отмечался более чем скромно. В главной губернской газете «Красный мир» от 13 апреля 1923 года А.Н. Островский не упомянут ни словом. Зато в номере напечатана информация о Втором вечере костромских поэтов, на котором

о драматурге-юбиляре тоже, судя по всему, не вспоминали. Газетный номер от 15 апреля (официальная дата проведения торжеств) открывался передовой статьей Н. Прохорова «Меньшевики выходят из партии». Об Островском в газете снова – ни слова! Только 18 апреля «Красный мир» в разделе «Хроника» опубликовал крохотный материал под названием «Празднование юбилея Островского». Его следует привести полностью: «Кострома чутко откликнулась на юбилей Островского. Во всех клубах и театрах были прочитаны рефераты, освещающие творчество драматурга и поставлены или целые пьесы, или отрывки из них, наиболее ярко дающие представления о героях Островского и вскрывающие пороки старого общества. Секцией Работников Печати выпущен специальный номер “Кр. Понедельника”, посвященный памяти юбиляра, а 16 апреля в зале университета было устроено торжественное заседание, на котором широко обрисованы все отрицательные и положительные типы и мотивы в его творчестве. Выступавшие с докладами тт. Буевской, Виноградов и Виленкин настолько обстоятельно познакомили слушателей с биографией, творчеством и значением Островского для пролетарского театра, что у слушателей он вырос в сочную многообразную фигуру, которая надолго останется в памяти. Городскому театру присвоено имя Островского» [3].

Куда более трепетно отнеслись к юбилею драматурга в низовых организациях, в школах и уездных театральных кружках. 10 апреля силами драмкружка «Юность» в деревне Середняя была поставлена пьеса А.Н. Островского «Не так живи, как хочется». 13 апреля театралы-любители села Карабанова поставили «Бедность не порок», а 15 апреля судиславский драмкружок порадовал публику пьесой «Светит, да не греет».

С присвоением театру имени Островского тоже не все ясно. После официального объявления о переименовании

на всех афишах, во всех газетных объявлениях и анонсах театр почему-то продолжал именоваться как прежде – Городским (возможно, не были улажены какие-то бюрократические формальности). Лишь с января 1924 года имя драматурга закрепилось как составная часть названия.

Театральный сезон 1923/1924 года открылся пьесой А.Н. Островского «Не все коту масленица» в постановке А.А. Богдановского. Премьера оживила в костромской печати дискуссию о степени «нужности» А.Н. Островского современному зрителю. Резюмировал разноречивые мнения Теокулус: «Большинство авторов сходятся в том, что идеология Островского чужда современности, что быт его враждебен нарождающемуся новому быту, но большинство признает вместе с тем, что ознакомление с бытом Островского имеет значение как фактор содействующий преодолению этого быта, что пьесы его, простые по фактуре, легко смотрятся и легко воспринимаются зрителем» [4]. Итак, Островский «нужен», но нужен, прежде всего, как тонкий знаток и обличитель старого жизненного уклада, талантливый и ненавязчивый ниспровергатель уходящих общественных нравов. Свое понимание «нужности» Островского предлагали в уездах. Так, корреспондент «Красного мира» рассматривал постановку пьесы «На бойком месте» в Ильинской волости в контексте борьбы с «осенним хулиганством». «Молодежь занята, – удовлетворенно замечал селькор, – и безобразий мало» [5].

Сочный бытовизм А.Н. Островского восхищал и одновременно настораживал. Проповедники классового подхода к искусству с тревогой замечали, что новое поколение писателей и драматургов, усвоив уроки классиков, начинает присматриваться к новому советскому быту и, в том числе, к не самым симпатичным его проявлениям. «Критикуя даже какую-либо из самых

незначительных сторон нового быта, – остерегал Г. Устинов, – он (писатель. – А.З.) должен знать, что критика и изобличение есть оппозиция власти» [6, с. 5]. А посему такого рода творчество есть «тихая, замаскированная интеллигентская контрреволюция» [6, с. 4].

Сезон 1924/1925 года открылся премьерным показом пьесы А.Н. Островского «Лес». На спектакль 14 октября значительная часть мест была забронирована Губпрофсоветом для фабричных рабочих, которые приняли «Лес» очень благожелательно: чутко реагировали на игру актеров, сопереживали героям и смеялись от души.

Самым ярким событием сезона 1925/1926 года стала премьера пьесы А.Н. Островского «Горячее сердце», которой театр, по мнению современников, доказал, что по праву носит имя великого драматурга [7]. Оценка, на которую стоит обратить внимание – учитывая, сколь редки были в то время хоть какие-нибудь положительные отклики на спектакли В.А. Деметра.

20 ноября 1925 года состоялась премьера пьесы «Свои люди – сочтемся!» в постановке Передвижного показательного театра. Авторы спектакля подошли к материалу, максимально утрировав характеры героев, доведя их до беспощадного шаржа и гротеска. Пожалуй, такая трактовка чужда человеческому А.Н. Островскому, но именно она получила одобрение рецензента «Северной правды», увидевшего в постановке удачный пример «омоложения» драматурга: «Все нарочито подчеркнуто, все обнажено – только в таком виде оправдывает себя Островский в наши дни» [8].

Экспериментировать с Островским соблазнительно, но непросто. Драматург не любит условностей ради условностей: бытовые и жизненные реалии выполняют у него совсем не вспомогательную и уж тем более не декоративную функцию. Глубина драматургической фактуры произведений А.Н. Островского затрудняет их

искусственное и грубо утилитаристское «осовременивание». Чем далее отстоят от насущных задач дня художественные образы, тем меньше у них шансов заслужить благосклонность правоверной советской критики. Возможно, этим объясняется блеклое впечатление от постановки пьесы «Сон на Волге», которой открылся театральный сезон 1925/1926 года. Этими же мотивами рождена известная оценка пьесы «Снегурочка» (поставлена в сезон 1927/1928 года) Ю. Амурским, который назвал творение А.Н. Островского «сказкой для детей младшего возраста, не отличающейся глубиной содержания» [9]. О таких высказываниях обычно говорят, что они больше характеризуют их автора, нежели характеризуемое им произведение. И уж если А.Н. Островский в постановке Костромского драматического театра удостаивался добрых слов Ю. Амурского («На всякого мудреца довольно простоты», 1928), то за строго определенные качества: «Они (пьесы А.Н. Островского. – А.З.) высмеивают пороки, отражающие быт и нравы старого русского общества, перенесшего частично свою мораль и ханжество в нашу эпоху, тормозя воспитание нового человека и развитие новой культуры» [10]. Пьеса «Волки и овцы», премьера которой состоялась 18 октября 1929 года, была похвалена за критику «религиозного элемента», ведь героиня «совершает ряд подлеиших манипуляций под прикрытием “божества”» [11]. Эти оценки, ставящие великого драматурга в один ряд с какими-то морализаторствующими очеркистами-фельетонистами, показывают, что у отбывшего на повышение в Ленинград А.Я. Виленкина появился (в лице Ю. Амурского) достойный литературный преемник.

Регулярное обращение театральных деятелей Костромы к творчеству А.Н. Островского в 1920-е годы – бесспорно, не только знак внимания, обращенный к выдающемуся земляку, не только следование доказавшему

свою художественную состоятельность канону. Это способ движения вперед в условиях творческой распутицы, это школа выживания театра в душной атмосфере набравшего мощь идеологического диктата.

Человечное и мудрое слово А.Н. Островского доходило до костромского зрителя, несмотря на инфантильные попытки «осовременить» драматурга за счет сужения или искажения смысловых подтекстов, несмотря на усилия культурных начальников закрепить за классикой некие прокламационные функции.

Список литературы

1. Теокулус [?] «Гамлет» // Красный мир. 1924. 15 января.
2. [Объявление без подписи] // Красный мир. 1923. 4 апреля.
3. Празднование юбилея Островского // Красный мир. 1923. 18 апреля.
4. Теокулус [?] Открытие сезона в Гортеатре // Красный мир. 1923. 6 октября.
5. [Без подписи] // Красный мир. 1923. 23 октября.
6. Устинов Г. Идеология быта в художественной литературе // Ледокол. 1924. № 1.
7. [Без подписи]. «Горячее сердце» // Северная правда. 1925. 10 декабря.
8. [Без подписи]. «Свои люди – сочтемся» // Северная правда. 1925. 21 ноября.
9. Амурский Ю. «Снегурочка» // Северная правда. 1928. 1 февраля.
10. Амурский Ю. «На всякого мудреца довольно простоты» // Северная правда. 1928. 20 октября.
11. Амурский Ю. «Волки и овцы» // Северная правда. 1929. 18 октября.





Грав. F. Malouin

Репродукция: Сергеев

СЪ ПРАЗДНИКОМЪ (28† • 34†)
1876

FÉLICITATIONS

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО



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

Александр Островский

К.И. Шарафадина
belkaklara@mail.ru

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ПОЭТОЛОГИЯ САДА В ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается художественная топология Островского, в частности, мотив фруктового-ягодного сада. Устанавливается значимость садового мотива для балзаминовской трилогии и пьесы «Правда – хорошо, а счастье лучше». Выявив прецедентные контексты (сказки, былины, свадебные песни), автор приходит к выводу о творческой рецепции драматургом общеевропейской мифологемы «сад любви», которую Островский одушевляет этнокультурной семантикой за счет цитат, аллюзий, ассоциаций, аналогий, смысловых рифм фольклорного происхождения.

Ключевые слова: мотив фруктового сада, художественная топология, мифологема «сад любви», фольклорно-обрядовый генезис, прецедентные контексты, былины, сказки, песни.

K.I. Sharafadina
belkaklara@mail.ru

Ethnocultural poetics of a garden in drama works by A.N. Ostrovsky

Annotation. The article is devoted to the literary topology of Ostrovsky, the motive of a fruit and berry garden in particular. The importance of this motif for the Balzaminoff trilogy and the play «Truth is good but happiness is better» is regarded. By singling out precedent contexts – fairytales, marriage songs – the author comes to the conclusion of a literary reception by the author of a European mythologeme «the garden of love» which Ostrovsky personifies with the help of ethnocultural semantics by means of quotations, allusions, associations, analogies, rhymes of folklore origin.

Keywords: motive of a fruit garden, literary topology, mythologeme «garden of love», folklore genesis, precedent contexts, fairytales, songs.

Частотный словарь в энциклопедии «А.Н. Островский» зафиксировал впечатляющее количество употреблений лексики *сад* в текстах писателя – 369 [11, с. 627]. Сад нередко становится местом действия многих пьес драматурга, получая краткие, но в то же время конкретные и выразительные характеристики: «Действие происходит лет 30 назад, на самом краю Москвы. Слева от зрителей угол полуразвалившегося одноэтажного каменного дома. ... От угла дома идет поперек сцены забор, близ дома у забора рябина и куст тощей акации. Часть забора развалилась и открывает свободный вход в густой сад, за деревьями которого видна крыша дома купца Епишкина. ... С правой стороны, на первом плане, калитка, потом одноэтажный деревянный дом мещанки Мигачевой; перед домом, в расстоянии не более аршина, загородка, за ней подстриженная акация. В переулочек видны заборы и за ними сады. Вдали панорама Москвы. («Не было ни гроша, да вдруг алтын») [8, с. 391]. Ср.: «Лунная ночь. Площадка в большом барском саду, окруженная старыми липами; на площадке скамейки и столики ясеневые, на чугунных ножках; на сцену выходит терраса большого дома, у террасы рабатки с цветами и вьющимися растениями. На террасу из дома стеклянная дверь и несколько окон; в доме полное освещение («Без вины виноваты») [5, с. 407].

В нашей статье мы обратимся к поэтологии драматургического сада, «выходящего» из ремарок в текст в статусе значимого мотива, поставив задачу выявления ее генезиса.

«Бальзаминовская» комедийная трилогия – «Праздничный сон – до обеда» (1857); «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1860–1861); «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» (1861) – дает очевидный повод для выявления и интерпретации использованного в ней природно-растительного кода: ее «визитной карточкой» недаром стала яркая и выразительная

«ботаническая» фамилия главного персонажа, о чем нам уже приходилось писать [12, с. 469–492].

Топосом «сада» городских усадеб репрезентировано в трилогии пейзажно-природное пространство Замоскворечья. Он конкретизирован в подробных обстановочных ремарках: «Сад: направо сарай с голубятней и калитка; прямо забор и за ним деревья другого сада; налево беседка, за беседкой деревья; посередине сцены, в кустах, стол и скамейки; подле сарая куст и скамейка» («Праздничный сон – до обеда») [9, с. 129]. В другой пьесе: «Сцена представляет два сада, разделенные посередине забором; направо от зрителей сад Пеженовых, а налево – Белотеловой; в садах скамейки, столики и проч.; в саду Белотеловой налево видны две ступеньки и дверь в беседку; у забора с обеих сторон кусты» («За чем пойдешь...») [7, с. 360].

До сих пор исследователи предпочитали видеть в приведенных ремарках достоверный фон, природную «декорацию»: «В таких пьесах, как “Праздничный сон до обеда” и “Женитьба Бальзаминова”, сад служит лишь более или менее нейтральным местом действия», – утверждал Е. Холодов [15, с. 374].

Современные театральные художники оказались более чуткими к метафорически-иносказательным возможностям «садового» пространства трилогии. Борис Валуев, художник-сценограф спектакля по «бальзаминовской» трилогии, поставленного в московском театре «Сатирикон» (реж. Марина Брусникина), перенес место действия «из бедной комнатки чиновника и его матери и из богатых купеческих гостиных скучающих невест в некий сад-огород. ... На зеленом ковре травы расставлена деревянная мебель, брошены корзины с яблоками» [16].

Для такого сценографического решения есть очевидные основания. Мотив «сада», закрепленный в тексте пьес как описание места действия целых «картин», проходит по всей комедийной трилогии.

В первой части трилогии «Праздничный сон – до обеда» в саду происходит знакомство Бальзамина с его первой «невестой», Капочкой Ничкиной, сопровождаемое значимым «садовым» разговором.

Для намека на желание тесного знакомства герой использует «яблочный» «ресурс».

Б а л ь з а м и н о в (*несколько времени ходит молча, потом встречается будто нечаянно с Капочкой и Устинькой.*) Здравствуйте-с (*Кланяется*).

Капочка и Устинька кланяются и идут дальше. Бальзамино в за ними.

Б а л ь з а м и н о в. Какой приятный запах у вас в саду.

У с т и н ь к а. Да-с.

Б а л ь з а м и н о в. Продаете яблоки или сами кушаете?

К а п о ч к а. Сами-с.

Б а л ь з а м и н о в. Я когда-нибудь ночью приду к вам в сад яблоки воровать.

К а п о ч к а. Ах!

У с т и н ь к а. У них собаки злые.

Б а л ь з а м и н о в. Как прикажете понимать ваши слова?

У с т и н ь к а. Слова эти совсем не до вас касаются, а до воров; вы и так можете завсегда здесь гулять, вам завсегда будут рады.

К а п о ч к а. Да-с.

Б а л ь з а м и н о в. Покорнейше вас благодарю за ваше приглашение» («Праздничный сон – до обеда») [9, с. 130].

Как видно из дальнейшего диалога потенциальной невесты и ее подруги, Капочка догадывается, что содержит обещание Бальзамина. Об этом свидетельствует пусть и неуклюжий намек на необходимость более близкого и тесного знакомства с вполне очевидной перспективой:

Капочка (*Устиньке тихо.*) Что он говорит? Уж лучше б прямо.

Устинька (*тихо.*) А вот погоди, я ему сейчас скажу.

Капочка (*тихо.*) Ах, не говори.

Устинька. Нельзя же! (*Подходит к Бальзамину и отводит его в сторону.*) Капочка просила вам сказать, вы ничего, не конфузьтесь, у нас просто... Что ж вы стоите! Ступайте к ней скорей» («Праздничный сон – до обеда») [9, с. 131].

Первообразом любого сада был Эдем, а «природным» намеком на райский генезис – плодовые деревья, особенно яблоня, воплощающая идею грехопадения. За «яблочно-ягодной» увертюрой разговора-знакомства Бальзамина с Капочкой недаром последуют поцелуй и объяснение в любви:

Капочка. А вообще, что вы больше всего любите?

Бальзамин. Вас-с. А вы?

Капочка. Можете сами догадаться (*Целуются.*)» («Праздничный сон – до обеда») [9, с. 132].

Во второй части трилогии («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!») этот мотив несколько приглушается, уходит на периферию, чтобы возникнуть в финале. Неизменной остается его связь с героем. «Какой у вас прекрасный сад-с, и всяких цветов очень много-с!», – такую восторженную оценку дает герой саду Антрыгиной, забыв на время, что он явился в этот дом ради хозяйки, а не ради ее сада. Бальзаминов, похоже, даже готов предложить идею его усовершенствования: «Только если бы я был богат-с... (*Увидав Устрашимова, остается с открытым ртом*)». («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!») [10, с. 343–344].

Кульминации садовый мотив достигает в третьей части трилогии – в комедии «За чем пойдешь, то и найдешь». Чем реальнее становится мечта Миши о

женитьбе, тем отчетливее становится садовый мотив, аккомпанируя всем ключевым событиям сюжета. Сначала Миша видит во сне знакомство с будущей женой, которое происходит в саду:

Б а л ь з а м и н о в. Вдруг вижу я, маменька, будто иду я по саду; навстречу мне идет дама красоты необыкновенной и говорит: “Господин Бальзаминов, я вас люблю и обожаю!” Тут, как на смех, Матрена меня и разбудила. Как обидно! Что бы ей хоть немного погодить? Уж очень мне интересно, что бы у нас дальше-то было. Вы не поверите, маменька, как мне хочется доглядеть этот сон. Разве уснуть опять? Пойду усну. Да ведь, пожалуй, не приснится («За чем пойдешь, то и найдешь») [7, с. 348].

Наяву он находит купчиху Белотелову в ее саду, там же происходит их «сговор». Кстати, попадает в сад своей будущей жены Бальзаминов вроде бы случайно: он перепутал забор:

Р а и с а. Разве через забор? Вы умеете?
 Б а л ь з а м и н о в. Раз, два, три-с... раз, два, три – и там-с. Раиса. Так ступайте скорей!
 Б а л ь з а м и н о в. Сейчас-с.
 Бежит за куст и лезет на забор налево.
 Р а и с а. Не туда, не туда! Это в чужой сад.
 Бальзаминов не слушает («За чем пойдешь, то и найдешь») [7, с. 370].

Как тут не вспомнить сказочное перепутье, обещавшее молодцу на одной из трех дорог женитьбу. «Направо поедешь – себя спасать, коня потерять. Налево поедешь – коня спасать, себя потерять. Прямо поедешь – женату быть». В финале герой заявляет: «Я теперь точно новый человек стал. Маменька, я теперь не Бальзаминов, а кто-нибудь другой!» («За чем пойдешь, то и найдешь») [7, с. 388].

Мечты Бальзаминова о будущей семейной жизни начинаются с идеи переустройства сада: он желает,

объединив сад Пеженовых с садом Белотеловой, проложить аллеи, устроить беседки:

Б а л ь з а м и н о в. И знаете, что мне в голову пришло? Может быть, за Пеженовой сад отдадут в приданое: тогда можно будет забор-то разгородить, сады-то у них рядом, и сделать один сад. Разных беседок и аллей... («За чем пойдешь, то и найдешь») [7, с. 378].

Культурно-историческая ассоциация «сад/любовь» возникла на основе древнейших народных представлений о связи понятий «любить» и «садить» и длительной традиции восприятия сада как места свиданий [1]. «Садоустроительные» идеи Бальзаминава направлены на выявление в нем «чувственных» возможностей: сад есть «место любви» *par excellence*, аллеи и беседки предназначены для уединения и свиданий, павильоны-эрмитажи – для увеселений. Недаром мечту о новой, женатой жизни воплощает воображаемая поездка с женой в увеселительный сад Эрмитаж.

Б а л ь з а м и н о в. Я теперь могу себя представить как угодно. И в зале могу себя представить в отличной, и в карете, и в саду ... Вот едем мы дорогой, все нам кланяются. Приезжаем в Эрмитаж, и там все кланяются; я держу себя гордо» («За чем пойдешь, то и найдешь») [7, с. 380].

Очевидно, что только на первый взгляд семантика садового мотива в трилогии исчерпывается его достоверностью. Сад значимо фигурирует в пейзажеподобных интерьерах тех сцен трилогии, которые связаны с ритуалом знакомства, флирта, любовного свидания, «сговора». Иными словами, сад-помощник сопровождает Бальзаминава на всех ключевых этапах его «жениховства».

Выявить иносказательный потенциал садового (точнее, садово-фруктового) мотива помогает установление прецедентных контекстов. Напомним «садовую» реплику свахи: «Ничего я лишнего не сказала; сказала

только: пожалуйста в наш сад вечером погулять, вишенье, орешенье щипать. Он так обрадовался, ровно лунатик какой сделался» («Праздничный сон – до обеда») [9, с. 125]. Предложение Красавиной содержит речевую формулу, стилизованную под фольклорную – «вишенье, орешенье щипать». С одной стороны, это обычное для ее «красноречивой» профессии словесное украшательство. Но, если подключить для интерпретации фольклорные источники, то выяснится определенность семантики сада в реплике Красавиной. Приглашая потенциального жениха проявить инициативу в знакомстве с невестой («пожалуйста в наш сад погулять»), сваха «ягодными» иносказаниями иносказательно рисует ему свадебные перспективы.

Пара «вишенье и орешенье» текстологически восходит к былине о Соловье Будимировиче, известной по сборнику Кириши Данилова, опубликованному еще в начале XIX века. Эта былина входит в цикл эпических песен о сватовстве: Соловей Будимирович сватается к Забаве Путятичне, затем женится на ней. В тексте былины «вишенье и орешенье» упоминается несколько раз как примета «зеленого сада» Забавы:

...только ты дай мне загон земли,
непаханья и неаранья,
у своей, осударь, княженецкой племянницы,
у молоды Забавы Путятичной:
в ее, осударь, зеленом саду,
в вишенье, в орешенье
построить мне, Соловью, снаряжен двор [12, с. 44].

Просьба Соловья разрешить ему построить в саду Забавы «снаряжен двор» на загоне земли «непаханья и неаранья» представляет собой, как утверждают комментаторы, иносказательное сватовство, а «сооружая в одну ночь чудесные терема, он тем самым проходит брачные испытания и доказывает свое право на невесту» [2, с. 429]:

Рано зазвонили к заутрене,
ото сна-то Забава пробуждалася.
Посмотрела сама в окошечко косящее
в вишенья, в орешенья,
во свой ведь хорошей во зеленой сад –
чудо Забаве показалось:
в ее хорошем зеленом саду
что стоят три терема златовЕрховаты.
Говорила Забава Путятишна:
«Гой еси, нянюшки и мамушки,
красныя санныя девушки!
Подьте-тка, посмотрите-тка,
Что мне за чудо показалось
в вишенья, в орешенья!»
Отвечают нянюшки-мамушки
и санныя красныя девушки:
«Матушка Забава Путятишна,
изволь-ко сама посмотреть –
счастье твое на двор к тебе пришло!» [12, с. 44–45]

Сдвоенный образ садового «вишенья-орешенья» повторялся в былине недаром. «Упоминание “зеленого сада” и “вишенья-орешенья” очень часто встречается в величальных песнях: это, обычно, место встречи жениха с невестой или супружеской пары», – напоминает комментатор [12, с. 399]. Очевидно, что эта формула и в былине была наделена «свадебной» семантикой.

Островский позже еще раз обратится к этой формуле в пьесе «Воевода» («Сон на Волге», 1865). В драматизированной былине, как определяют жанр пьесы комментаторы, мотив плодоносящего сада с «вишеньем, орешеньем» значимо аккомпанирует теме девичьего любовного томления:

М а р ь я В л а с ь е в н а
Нам в терему и тесно да и душно,
Жара, как в бане, а тебе и любо,
Коль у тебя в Петровки стынет кровь.

Ты – старая: тебя не манит лето
На волюшку, на шелковы луга,
В тенистый бор, где белым днем потемки,
В зеленый сад, где алый цвет цветет,
Где вишенья, орешенья назрело,
И налилось, и ждет девичьих рук.
Мы – не старухи, нам без печки жарко,
Не больно мил нам нов высок терем.

Н е д в и г а

Ну, в сад так в сад; мне все равно, старухе [6, с. 134].

Вишня в народной лирической поэзии – символ нежной взаимной любви. Вишневые ветки часто использовались в славянском обрядовом обиходе в гаданиях девушек о замужестве. В свадебной поэзии «ягоды», в том числе и вишня – традиционное иносказание для жениха и невесты. Вспомним, к примеру, «вишенья, малину, красную смородину» из пушкинской, навеянной фольклорными впечатлениями Михайловского «Песни девушек» (роман «Евгений Онегин»). Ю.М. Лотман считал, что пушкинские песенные «ягоды» явно свадебные, восходящие к символике жениха-«вишенья» и невесты-«ягоды»: «– Ягода Марья, куда пошла? – Вишенья Алексей, в лес по ягоды. – Ягода Марья, во что будешь брать? – Вишенья Алексей, в твою шапоцку. – Ягода Марья, кому поднесешь? – Вишенья Алексей, твоему батюшке» [4, с. 376–377]. На Украине и в Польше из вишни делали так называемое «свадебное деревце». Добавим, что в свадебных песнях «вишенья, виноград с орешеньем» может выступать и как более конкретное иносказание, означающее приданое невесты: «Зеленый сад со вишеньем, виноград с орешеньем».

О народно-песенной символике вишни как «дерева любовных свиданий» напоминает О. Фрейденберг. Она отсылает к текстам, где под вишневым деревом сидит царица любви, а из-под него бьет источник, либо под вишней приносится клятва в любви [14, с. 207].

Для комментирования иносказательного значения предложения «щипать» (ягоды) сошлемся на текст «Русской повести о царе Соломоне». Соломон обвиняет любовника матери, выражаясь иносказательно – «щиплешь виноград в саду батюшки»: «Не по себе еси ты виноград щиплешь и сад батюшкин... крадешь и чужую ниву орешь и на краденой кобыле ездись» [14, с. 73].

Мотив сада в трилогии целесообразно истолковать и через шифры культурных практик, характерных для мещанского обихода. Мать и сын Бальзаминовы привыкли доверять предсказаниям снов и с энтузиазмом и неподдельным увлечением комментируют и разгадывают свои сновидения. «Садовая» тематика снов была популярным мотивом сонников, а некоторые «фруктовые» образы сновидений давали обнадеживающие прогнозы. Сонники XIX века разъясняли: в саду прогуливаться – успех в намерении, орехи видеть – к выигрышу, вишневое дерево – к богатству, яблоки сладкие рвать – к веселью, вкусные – к благополучию.

В таком контексте становится понятнее реплика Красавиной, описывающая реакцию Бальзаминова на ее предложение попроситься погулять в сад к потенциальной невесте: «Он так обрадовался, ровно лунатик какой сделался». В другой «садовой» сцене уже сам Бальзаминов подхватывает «садово-яблочную» тему и «проговаривается» иносказанием. Флиртуя с Капочкой, он обещает: «Я когда-нибудь ночью приду к вам в сад яблоки воровать» [9, с. 130].

Раскроем внятный большинству зрителей эпохи Островского подтекст: сюжет сна «зрелые яблоки рвать» означал женитьбу. Такое толкование сложилось на основе символических значений, приписываемых яблоку в фольклоре: в сказках о появлении неизвестного суженого узнают по пропаже яблок в саду и поиск их похитителя приводит к свадьбе.

В библейской мифологии яблоко – атрибут рая до грехопадения, символ радости, но и запретный плод, символ земных, плотских желаний. В античной традиции яблоко было посвящено Венере и символизировало любовь. Бросить яблоко предмету любви означало признаться в своих чувствах. Вспомним и знаменитое «яблоко раздора», отданное Парисом Афродите. Подчеркнем, что появилось оно на свадьбе Пелея и Фетиды.

Общеввропейскую мифологему *сад* Островский одушевляет этнокультурной семантикой за счет цитат, аллюзий, ассоциаций, аналогий, смысловых рифм фольклорного происхождения.

Среди плодовых деревьев, упоминаемых в пьесах, частотный словарь в энциклопедии «А.Н. Островский» зафиксировал явную симпатию драматурга к яблочкам/яблоне/яблоньке – более 40 примеров [11, с. 652]. Яблочно-садовый мотив значимо представлен в комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше». В обстоятельной статье Л.В. Фадеевой, обнаружившей его фольклорную прецедентность, мотив убедительно увязывается с семантикой запретной любви, корреспондирующей с сюжетом пьесы [13, с. 64–77]. Исследователь возводит мотив к обрядовым и необрядовым песням, а также сказкам, приводя большой спектр аналогий и параллелей.

Добавим, что, помимо сюжетной востребованности, яблочный мотив вносит в аксиологический аспект содержания пьесы важный жизнеутверждающий смысл. Так, учитывая, что в свадебных и лирических песнях яблоко широко используется в парадигме рождения, роста и созревания [3, с. 34–39], можно усмотреть в этом мотиве дополнительный иносказательный аргумент для тезиса, сформулированного заглавием – «...а счастье лучше».

Можно утверждать, что поэтология фруктового сада у Островского, восходя к мифологеме «сад любви», последовательно и целенаправленно насыщается

этнокультурными ассоциациями, актуализации которых и выявлению иносказательного потенциала способствует внутренняя драматургичность концепта *сад* как универсальной константы фольклорной картины мира.

Список литературы

1. *Елисеева М.Б.* Семантический объем слова сад в культурно-историческом контексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1991. – 16 с.

2. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подг и коммент., сост. А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилова. М.: Наука, 1977. – 488 с.

3. *Красс Н.А.* Лексико-семантическая характеристика образа яблони в русской мифологии, фразеологии, фольклоре и поэзии // Межкультурные коммуникации. Реалии и перспективы: сб. докладов. М., 2002. С. 34–39.

4. *Лотман Ю.М.* Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М.: Просвещение, 1983. – 416 с.

5. *Островский А.Н.* Без вины виноватые // 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. 353–424.

6. *Островский А.Н.* Воевода (Сон на Волге) <Первая редакция> // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 6 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1976. С. 112–240.

7. *Островский А.Н.* За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1974. С. 345–388.

8. *Островский А.Н.* Не было ни гроша, да вдруг алтын // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 3 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1974. С. 390–464.

9. *Островский А.Н.* Праздничный сон – до обеда // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1974. С. 111–140.

10. *Островский А.Н.* Свои собаки грызутся, чужая не приставай! // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2/

Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1974. С. 315–344.

11. *А.Н. Островский*. Энциклопедия. Кострома: Костромиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. – 659 с.

12. Соловей Будимирович // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Под ред. А.А. Горелова. СПб.: Трoпа Троянова, 2000. (Полное собрание русских былин. Т. 1). С. 41–48.

13. *Фадеева Л.В.* «Яблоневый сад» А.Н. Островского (о народно-поэтических основах комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше» // Традиционная культура. 2006. № 1 (21). С. 64–77.

14. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.

15. *Холодов Е.Г.* Мастерство Островского. М.: Искусство, 1967. – 543 с.

16. *Черникова Ю.* «Бабы, ау!» // URL.: <http://www.utro.ru/articles/2007/02/19/626168.shtml>.

17. *Шарафадина К.И.* Литература в синтезе искусств. FLORO=ПОЭТО=LOGIA. СПб.: СПГУТД, 2012. – 526 с.

УДК 8.01-2: 175

В.И. Мильдон

vimildon@mtu-net.ru

АРХЕИСТОРИЧЕСКОЕ И ОБЫДЕННОЕ В ХРОНИКЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ И ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ»

Аннотация. На примере исторической хроники А.Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» раскрывается отличие в изображении действительности историком и поэтом. Первый, согласно Аристотелю, передает то, что было; второй – то, что может быть. Пьеса драматурга подтверждает это суждение. Воплощая события начала XVII столетия, автор дал поводы утверждать, что психология, сознание, бессознательные реакции людей той поры соответствуют переживаниям, настроениям, мышлению многих последующих поколений.

Ключевые слова: вера, грех, историк, ложь, поэт, правда, прошлое, совесть.

© В.И. Мильдон, 2017

V.I. Mildon

vimildon@mtu-net.ru

Archehistorical and Everyday in the chronicle by A.N. Ostrovsky «The False Dmitry and Vasily Shuisky»

Annotation. The author examines the difference in the views on historical reality of historian and poet on the example of the chronicle A.N. Ostrovsky «The False Dmitry and Vasily Shuisky». The first one according to Aristotle describes what was, the second – that can be. Ostrovsky's play confirms this opinion. The playwright showed the events of the beginning of the XVII century but psychology, consciousness and unconscious reactions of the people are just the same as in the next generations.

Keywords: belief, sin, historian, lie, poet, truth, the past, conscience.

Понятие «археисторическое» я использую по аналогии с «архетипическим» аналитической психологии, которым та обозначила устойчивые структуры бессознательных переживаний человека. То же и археисторическое – устойчивые структуры бессознательных реакций на происходящее в исторической жизни.

Начну с общеизвестного. После публикации хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» один из критиков упрекнул автора в том, что весь материал заимствован из сочинений Н.И. Костомарова. Историка, который с восторгом воспринял эту вещь драматурга, пришлось уточнить: во время работы над пьесой писатель не был знаком с его трудами, посвященными той эпохе: они появилось позже. В самом деле, «Смутное время московского государства» напечатано в 1866 году в «Вестнике Европы», а пьеса Островского вышла в том же «Вестнике» в 1867 года, но готова была в конце мая 1866, и автор еще не мог читать Костомарова. Критика не обратила внимания на это обстоятельство.

Сам же писатель, рассказывая о работе над названной хроникой, перечислял разнообразные труды,

использованные в качестве материала, которого вполне хватало и без «Смутного времени» Костомарова.

Эти хрестоматийные ныне сведения потребовались для того, чтобы выяснить теоретически важное условие, отличающее исторический текст от художественного на историческую тему. Об этом условии Аристотель писал, процитирую тоже, на мой взгляд, общеизвестное: «Историк и поэт отличаются не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей... но они отличаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы случиться» [2, с. 67–68]. Прошедшие две с половиной тысячи лет подтвердили правоту этого суждения и дали ему бесчисленные и неоспоримые доказательства.

Все же не исключено и другое толкование. Мне кажется, не было бы несправедливо в ряде случаев назвать историка тоже поэтом, ведь и он изображает то, что могло бы быть, но в прошлом. Настоящий историк не сочиняет, и там, где не хватает документов, высказывает гипотезы, т.е. воображает, как оно свойственно поэту, и следовало бы говорить о том, чем отличаются два типа воображения. Когда получают известность новые факты, историк их учитывает, пусть они и опровергают его (или сложившиеся) взгляды. В противном случае ему нет веры.

У поэта иное отношение к фактам. «Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее остается поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом» [2, с. 69]. В отличие от историка поэт, повторяю за Аристотелем, воображает грядущее (но не сочиняет в чьих-либо интересах, как бывает у так называемых историков, чьи труды обслуживают

сиюминутные потребности, чьи бы те ни были, и тогда он попросту публицист, работающий с выбранными для публицистических целей историческими эпизодами, угодливо толкуемыми), и поэту не нужны факты в той степени, какая обязательна для добросовестного исследователя. Исторические документы, свидетельства очевидцев для поэта – материал, из которого он создает *свою действительность*, является ее творцом. Соответствует она реальной истории, нет ли, современники поэта могут судить по тому, насколько былое вписывается в их текущую каждодневность: бытовую, социальную, политическую и психологическую; насколько совпадает или нет с их теперешними переживаниями.

В пользу Островского говорит то, что знатоки отечественного прошлого одобрительно отнеслись к изображению им событий начала XVII века. Я объясняю это тем, что писателю удалось представить исторические архетипы – то, что устойчиво в истории страны; что не поддается по существу своему изменениям, невзирая на радикальные внешние перемены (наука, техника, образование, бытовые удобства и прочее). С этой точки зрения, каждодневное той эпохи под пером Островского становится не только историческим, но *археисторическим*, и последующие поколения – вплоть до наших дней – узнают себя в действиях, рассуждениях его персонажей.

Вот что писал один из эстетически чутких читателей, М.Ю. Стасюлевич, драматургу о своих и Костомарова впечатлениях от «Дмитрия Самозванца»: «Мы с Николаем Ивановичем с наслаждением читали ваш труд; он изумлялся в особенности Вашему секрету *владеть языком эпохи* (жирный курсив мой. – В.М.) и быть до мелочей верну ее общему характеру. Василий Шуйский у вас обделан до высокого совершенства: в изображении этой личности *поэт берет верх над историком* (жирный курсив мой. – В.М.)» [3, с. 521.

Я присоединяюсь к современникам писателя, восхищавшихся его хроникой. Прошло 150 лет с момента ее публикации и свыше 400 лет после описанных там событий, но упомянутые архетипы никуда не делись, говорю я, опираясь на собственный опыт, в котором переживаю едва ли не всю предыдущую историю, включая изображенную драматургом.

Классик русского исторического романа XX века (и не только XX-го), М.А. Алданов, в одном из писем к И.А. Бунину в начале 1930-х годов заметил, что не может погружаться вглубь истории дальше XVIII века: непонятна психология людей [1, с. 542]. Правда, он сам погружался и в XVII, и даже в XVI века, но эпизодически. Вероятно, Островский интуицией художника чувствовал нечто похожее, ибо ни в одной из пьес не уходил в изображении отечественной жизни за границы XVII столетия (расширив на целый век художественные границы, очерченные Алдановым), кроме «Василисы Мелентьевой», где события разворачиваются во времена Ивана Грозного. Это и рассмотрим.

Лжедмитрий, конечно, главное *действующее* лицо этой исторической хроники: как-никак, царь, и все события разворачиваются вокруг него, пока он не погибает.

Шуйский же – главное *думающее* лицо. Он во всех смыслах превосходит Лжедмитрия-персонажа и воссоздан с такой художественной убедительностью, что если найдутся документы, кое в чем опровергающие Островского, то читатель (сужу по себе) скорее поверит поэтическому, нежели историческому свидетельству. Фигура Шуйского представлена с такой глубиной, что, глядя из нашего времени, дает повод утверждать: да, так оно и было, поскольку так происходит и в наши дни, о которых поэт, конечно, знать ничего не знал.

К Шуйскому приходят купцы. Он спрашивает: «Чего вам?»

1-й к у п е ц

Мы – сироты,

За спасеньем пришли к тебе, боярин.

В а с и л и й Ш у й с к и й

Я вам не поп!

1-й к у п е ц

К святому патриарху

Ходили мы, бывало, за советом

О всех делах, духовных и мирских...

2-й к у п е ц

Женить ли сына, дочь ли выдать замуж,

Когда купить, когда продать товары

Повыгодней – за всем к нему ходили.

В а с и л и й Ш у й с к и й

Чего же вам?

1-й к у п е ц

Пришли за утвержденьем.

На чем стоять...

Заканчивается сцена словами:

2-й к у п е ц

Боярин,

А жить-то как? Приказывай! Что скажешь,

Тому и быть (жирный курсив мой. – В.М.)

[3, с. 22–24].

Торговые люди, тертые калачи, им палец в рот не клади, а пришли к высшей власти за советом, как им вести себя в неопределенные, шаткие времена, да и, вообще, на всякий случай. Своего решения нет, совесть молчит, и потому они оглядываются на внешнюю силу: Бог ли, власть ли – все едино.

Незадолго до убийства Дмитрия Самозванца его окружают верные ему стрельцы, чтобы защитить от людей Шуйского. Стрелецкий сотник говорит:

Целовали

Мы крест ему, не побоимся смерти.
На то стрельцы; такая наша служба,
Что умирать.

В а с и л и й Ш у й с к и й

Да было б за кого!
Чего же вам! С царицей говорили;
Голицын к ней ходил Иван Васильич;
Не признает своим, сказать велела:
«Не сын он мне». Пожалуй, умирайте;
И мы не прочь! А что угодней Богу:
За веру умереть иль за расстригу,
Еретика? Москвы не удержать мне!
На чьей душе кроворазлитье будет?

С о т н и к

Да как-то все, боярин ... Нет, ты лучше
Посторонись!

С т р е л ь ц ы

Убьем, не лезьте близко!

К а л а ч н и к

Да что ж вы, псы!.. Вались гурьбой, робята,
В стрелецкую! Душите их отродье!
(*Стрельцам.*)

Вы стойте здесь, расстригу берегите!
А мы детей и жен изгубим ваших
И на ветер подыдем ваши дома!

С о т н и к

Постой, постой! Боярин, мы поверим
Словам твоим; а на душу возьмешь ли
Ты грех за нас?

В а с и л и й Ш у й с к и й

Возьму.

С о т н и к

Теперь в ответе
Пред Господом не мы. За мной, робята!
Уходят [3, с. 151–152].

Уходят и бросают на смерть того, кому целовали крест на верность. И причина в том, что их освободили от присяги, своего решения нет – все та же эластичная совесть, хотя, кажется, Бог есть: ведь целовали крест. Видно, такие клятвы не дорого стоят, если внутри, в себе не на что опереться. И как сотник согласился переложить свои грехи на чужие плечи, так и его сотня прячется за него – этакая нравственная община, «коллективная совесть», которая оборачивается личной безответственностью.

Когда разнеслась весть, что чудом уцелевший от убийц, якобы подсланных Борисом Годуновым, царевич Дмитрий идет на Москву, чтобы вернуть себе законный престол отца, Ивана IV, в народе начались разговоры об этом:

И веришь ли, когда пришли к нам вести
 Про смерть царевича, рыданье слезно
 По всей Москве пошло; заговорили,
 Что *легче нам опять царя Ивана*
Мучительство, чем вовсе сиротать
Без царского потомства; хоть и жутко
 Бывало нам, а все-таки мы знали,
 Что он – царева отрасль, не холопья...
 И вот опять потомство Мономаха
 На грозный стол родительский вступает!
 (жирный курсив мой. – В.М.) [3, с. 9].

Все тот же выбор, за несколько столетий не поменявшийся: или душегубство, но сильная власть, о которой один из персонажей говорит: «Мы не жили, мы только трепетали» [3, с. 34]; или безвластие, что еще страшнее. Нет, нужна власть, отеческое попечение, которое возьмет на свои плечи все заботы, и потому можно потерпеть всякие бессудства и насилия. Оставленные без таких забот люди – сироты, о них некому подумать. Ну, а трепетать да терпеть привыкли.

П о д ь я ч и й

Болтали,
Что в Угличе царевича убили,
И верили тогда; а вот он с нами!
И, значит, *Бог его соблюл для нас*
(жирный курсив мой. – В.М.)

1-й к р е с т ь я н и н

Была молва, и прежде толковали,
Что Дмитрий, Углицкий царевич, жив...

К у п е ц н о в г о р о д с к и й

В Москве молва, а в городах подавно...

П о д ь я ч и й

И чуда нет, и нечему дивиться,
Что сохранил его Господь живого.

1-й к у п е ц м о с к о в с к и й

Никто тому и не дивится – знают,
Что Господу возможно все: он может
И мертвого из гроба воскресить.

К р е с т ь я н и н

Само собой! [3, с. 8]

Не идет на ум, во-первых, что не все от Божьей воли, что и от людей кое-что зависит, и они сами могут позаботиться о себе; во-вторых, что есть еще один вариант исторической жизни: сильная власть без мучительства подданных. Нет, с мучительством примирились, хотя оно и осознано. Юродивый Афоня словно проговаривается: «Боярин – татарин» [3, с. 13].

Иначе судит придворный:

Не всякий видел очи государя
Димитрия Иваныча, так лестно
У нашего боярина проведать
Про царское здоровье; не слышать ли
Про милости какие для народа...
Не обессудь! Шум некакий в воротах,
Так побежать... *Все как-то не на месте*
Душонка-то холопская; все мнится,
Что вот наедет...(жирный курсив мой. – В.М.) [3, с. 15].

Художественная философия хроники наводит на мысль, что потому и возможно душегубство, что «душонка-то холопская» терпит, и сами властители это чувствуют инстинктами. Совсем в духе Ивана Грозного рассуждает Шуйский:

Почувствовать себя хоть раз владыкой,
 Почувствовать, что между мной и Богом
 Ни власти нет, ни силы! О!.. Каких же
 Тревог, забот я побоюсь, какими
 Крамолами во мне смутится сердце!
 Решился я! Отныне каждый помысл
 И каждый шаг ведут меня к престолу;
Умом, обманом, даже преступленьем
Добьюсь венца. О Господи! помилуй
 Нас, грешников! (жирный курсив мой. – В.М.) [3, с. 26].

Очевидно, что «Господи» здесь для красного словца (как и у стрельцов в цитированной сцене), по ритуальной привычке. Разумеется, так не только на Руси. Сошлюсь всего лишь для примера на исторические хроники Шекспира. Но в той же Англии такая практика давно в прошлом, наше же прошлое все еще с нами, оно, согласно изображению Островского, все еще наше настоящее. Об этом свидетельствуют речи Шуйского:

Народ слепой, мы зрячие, мы видим,
 Куда идти, чего хотеть народу.
 Боярство – Русь великая, а земство
 Идет туда, куда ведут бояре.
 Народ возьмет, что мы ему дадим,
 И будет знать, что мы ему велим <...>
 Вот мы умеем править
 Землей своей, вести народ умеем.
По выбору и ложь и правда служат
У нас в руках орудием для блага
 Народного. Нужна народу правда –
 И мы даем ее; мы правду прячем,
 Когда обман народу во спасенье.

Мы лжем ему: и мрут и оживают
По нашей воле люди <...>
И наша ложь в народе будет правдой,
В хронографы за правду перейдет
(жирный курсив мой. – В.М.) [3, с. 110–111].

Ложь за правду – обычная, археисторическая практика. Как и то, что властители, их приближенные это вполне сознают. Один из персонажей пьесы так отзывается о Шуйском:

Василий свет Иваныч,
Что ни начни, все свято у него!
Заведомо мошенничать сберется
Иль видимую пакость норовит,
А сам, гляди, вздыхает с постной рожей
И говорит: «Святое дело, братцы» [3, с. 119].

Заканчиваю повторением сказанного. Шуйский потому самый думающий герой пьесы, что его суждения, психология, реакции на происходящее напоминают – до буквального совпадения – психологию и суждения человека наших дней. Рассмотренный таким образом герой Островского может быть без каких-либо натяжек назван «героем нашего времени», не относясь к этому понятию как оценке. Если согласиться с определением «Шуйский – наш современник», то выводы из хроники следуют самые неутошительные. За несколько столетий ничего не изменилось в сознании, мыслях, поведении нашего соотечественника, и по-прежнему без ответа остается вопрос: изменится ли?

Список литературы

1. Алданов М.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Мыслитель. Повести. М.: Правда, 1991. – 543 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. – 183 с.
3. Островский А.Н. Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский // Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, А.И. Ревякина, В.А. Филиппова. М.: ГИХЛ, 1960. С. 7–155.

УДК 882-21 : 792.1.01-2

Н.С. Тугарина
schelykovogold@mail.ru

**ПОСЛЕДНИЕ ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО
(«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ», «НЕ ОТ МИРА СЕГО»)**

Аннотация. В статье исследуются жизненные обстоятельства, сопутствующие работе над последними оригинальными пьесами А.Н. Островского. Отмечается, что они были разными: благоприятными при написании пьесы «Без вины виноватые» и драматичными при работе над пьесой «Не от мира сего». Делается вывод, что пьеса «Без вины виноватые», в которой драматург касается всех своих основных тем, представляет собой творческий итог драматурга, а пьеса «Не от мира сего» – итог жизненный.

Ключевые слова: Кавказ, сюжет, персонаж, притча, костюм, имя собственное.

N.S. Tugarina
schelykovogold@mail.ru

**Latest plays by A.N. Ostrovsky
(«Wrongfully accused»), «Other-wordly»)**

Annotation. In article the vital circumstances accompanying work on the latest original plays by A.N. Ostrovsky are investigated. It is noted that they were different: favorable when writing the play «Guilty though guiltless» and dramatic during the work on the play «Other-wordly». The conclusion is drawn that the play «Guilty though guiltless» in which the playwright concerns all the main subjects represents a creative result of the playwright, and the play «Other-wordly» a result vital.

Keywords: Caucasus, plot, character, parable, suit, proper name.

Работа над последними оригинальным пьесами А.Н. Островского «Без вины виноватые» и «Не от мира сего» начиналась практически одинаково, по времени их разделяет ровно год. Комедию «Без вины виноватые»

Островский начал летом 1883 года в Щелькове и закончил к декабрю. Начало было нелегким. В письме брату М.Н. Островскому из Щелькова драматург пишет: «Забора писательская: есть много начатого, есть хорошие сюжеты, но... они неудобны, нужно выбирать что-нибудь помельче. Я уж доживаю свой век; когда же я успею высказаться? Так и сойти в могилу, не сделав всего, что бы я мог сделать?» [14, с. 178]. Далее он пишет об усталости, одиночестве, о желании новых впечатлений и о том, что «собрался было ехать в Крым, но компаньон ... отказался, а одному ехать невозможно: я соскучусь по семейству и вернусь с половины дороги» [14, с. 179].

Однако Островскому повезло, обстоятельства складывались для него благоприятно. Брат Михаил Островский, министр государственных имуществ, собирался по служебным делам на Кавказ и писал драматургу: «Милый Саша... Отправиться на Кавказ я предполагаю ... в первой половине сентября. Довести тебя до Тифлиса могу с полнейшим для нас обоим удобством, так как в моем распоряжении будет особый, целый вагон ... И по Кавказу, если пожелаешь, можем ездить вместе без всякого затруднения» [15, с. 268].

Для Островского наступило замечательное время: комфортная дорога, внимание и забота близких. Жил драматург в доме брата жены – А.В. Бахметьева, который занимал высокий пост на Кавказе. Прекрасная природа, колоритный облик жителей – все это производило на Островского самое благоприятное впечатление. Жене Марии Васильевне он пишет: «Сегодня я проснулся в Батуме здоровый и веселый; воздух так мягок и хорош для моей груди, что я дышу не надыхусь. Виды такие приятные, что никакая Италия с ними не сравнится» [14, с. 198]. В своих письмах с Кавказа он неоднократно отмечает, что ему легко дышится.

Радовало Островского внимание артистов и литераторов, теплый прием публики в театрах, роскошные приемы в домах грузинских князей [14; с. 417, 418]. Поездка благотворно сказалась на его самочувствии и работоспособности. О пьесе «Без вины виноватые» он напишет: «Это чуть ли не пятидесятое мое оригинальное произведение и очень дорогое для меня во многих отношениях: на отделку его потрачено много труда и энергии; оно писано после поездки на Кавказ, под впечатлением восторженного приема, какой оказывала мне тифлисская публика. Мне хотелось показать русской публике, что чтимый ею автор не успокоился на лаврах, что он хочет еще работать ... Потом, это произведение создавалось необыкновенно удачно: мне неожиданно приходили в голову художественные соображения, доступные только молодым силам, на которые я, в мои лета, не смел рассчитывать. Повторения такого счастливого настроения едва ли уж дождешься» [11; с. 232, 233]. Слова эти оказались пророческими.

Для своей пьесы Островский берет сюжет, который повторялся в мировой литературе множество раз. Здесь и обманутая возлюбленным героиня, потеря и обретение сына, медальон, воля случая, но это вовсе не определяет вещи в целом. В пьесе много внутреннего движения, и отсюда – особая атмосфера концентрированности мыслей и чувств. Пьеса наполнена живой жизнью, ее образы объемны и многокрасочны [16, с. 405]. Это одна из самых репертуарных пьес драматурга, любимых читателем и зрителем.

Известно, что современники не причисляли пьесу к лучшим творениям Островского, называли ее мелодрамой, говорили, что она несет следы творческой усталости и является перепевом предшествующих произведений. Кроме того, ее считали тенденциозной, так как вопрос о незаконнорожденных детях стоял тогда довольно остро.

А.Я Таиров, готовясь к постановке «Без вины виноватых», писал, что в пьесе «Островский касается всех своих излюбленных тем: здесь есть и тема власти денег, и тема бесприданницы, и тема волков и овец, и талантов и поклонников, и горячего сердца и целый ряд других тем, которые уже были трактованы Островским». Далее он утверждает, что у художника есть право заново трактовать их, особенно когда это ведет к новому качеству персонажей и всего произведения [16, с. 406].

В поэтике пьесы много моментов, характерных для всего творчества драматурга: внимание к предметному миру, в частности, к костюму и его деталям. Островский дает здесь образ роскошного подвенечного платья, которое сравнивается со скромным платьем Отрадиной и предстает как символ стремления героини к счастью.

В пьесе говорящие имена, и в этом Островский тонок и совершенен. Сценическое имя Любви Отрадиной – Елена Кручинина, фамилия говорит о тяжелых переживаниях героини, они не прошли бесследно, но обрели новую цену для нее как актрисы: «Я столько пережила и почувствовала, что для меня едва ли какое-нибудь драматическое положение будет новостью» [9, с. 375]. Имя *Елена* означает «*сверкающая, факел, солнечный свет*» [17, с. 489], [20, с. 113]. Если в начале пьесы главное в жизни героини – любовь к Мурову, к маленькому сыну, к близким, то именем *Елена* дается акцент на ее общественное служение. Елена Кручинина – знаменитая актриса в расцвете творческих сил, и при этом она остается доброй и внимательной женщиной, что делает возможной ее встречу с сыном. Возрастание личности героини происходит через любовь к людям и служение искусству.

Островский нередко прибегает к своего рода комментарию именованию в контексте пьесы. Мы видим, что Муров стал богатым и влиятельным человеком, достиг того, чего желал, однако его нельзя назвать счастливым.

В разговоре с Кручининой он произносит фразу: «После моей безотрадной жизни, когда я опять увидел вас, старая страсть запылала во мне» [9, с. 404], без Отрадиной его жизнь безотрадна. Выходит, что пьеса «Без вины виноватые» – о самом главном: о сущности человеческой жизни, искусства, это творческий итог, одна из вершин, «лебединая песня» Островского.

Последняя пьеса «Не от мира сего», «драматизированный эпилог всего творчества драматурга» [18, с. 172], писалась очень тяжело. Островский начал работу над ней летом следующего 1884 года также в Щелыкове. На этот раз обстоятельства складывались драматично, жизнь испытывала Островского. Драматург был крайне удручен известием о снятии с репертуара «Без вины виноватых», но еще более сильным потрясением для него стал пожар, который произошел в усадьбе в ночь с 13 на 14 сентября. Сгорели гумно, скирды хлеба, молотильный сарай с машинами. Своим несчастьем он делился с друзьями – Ф.А. Бурдиным, И.М. Кюдратьевым, М.П. Садовским. Так писал он об этом П.А. Стрепетовой: «Рядом с домом целое море пламени, малейший ветер, и от усадьбы не останется ни щепки. Суматоха, крики, плач женщин. Марья Васильевна в обмороке, так что неизвестно, жива она или нет... Не моим нервам переносить подобные ужасы – они и разбились» [14, с. 277]. Не только материальный убыток огорчал Островского, хотя он был велик – около 3 тысяч рублей, мучительным был вопрос, почему такое произошло в его любимом Щелыкове. Как-то осмыслив произошедшее, они с братом Михаилом пришли к выводу, что причиной стали злость по какому-то ничтожному поводу, водка и безнаказанность. Накануне пожара был праздник в находившейся рядом с усадьбой деревне Субботино [14; с. 268, 269]. Это событие сказало как на здоровье, так и на работоспособности драматурга. Островский постепенно приходит в себя, но,

как он пишет своему другу Бурдину, что «уж здоровье надломлено» [14, с. 267]. Доктора запретили ему всякий умственный труд, но он все-таки работал по два часа в сутки из последних сил и с полным осознанием того, что это последняя его пьеса.

Эта пьеса создает особое впечатление: здесь нет большого внимания к социальным сторонам жизни, в ней «главный конфликт определяется столкновением разных мировоззрений, не могущих существовать в одном пространстве» [4, с. 58]. «Вся сила пьесы сосредоточена на нравственности, духовном воздействии одних лиц на другие, сосредоточена на внутренних духовных процессах, которые находят себе исход не столько в действии, сколько в речах, в исповеди того, что совершается в душе», – писал известный театральный рецензент С. Васильев (С.В. Флеров) [2, с. 5]. Н.Н. Долгов отмечает несовершенство формы «семейных сцен», но видит в них своего рода загадку: «Есть что-то в пьесе, с чем не хотелось бы расстаться». Далее пишет, что «дымкой поэзии обвеян образ героини, пугливо-чуткой Ксении», и что без него не полон бы был Островский» [3, с. 229].

Название пьесы нередко причисляют к пословичным [5, с. 58], [8, с. 186]. Действительно, произнося *не от мира сего*, мы не всегда задумываемся, что это изречение из Евангелия. Но для Островского это осознание было полным. В сюжете пьесы отчетливо просматривается притча о блудном сыне (Лк. XV, 11-32), конечно, данная в проекции на современную драматургу жизнь. Один из главных героев пьесы, Кочуев, погряз в бессмысленной греховной жизни, тратя приданое своей жены и живя с ней отдельно. Но в какой-то момент он решил свою жизнь изменить, вернуть жену, женщину в высшей степени добродетельную, встретив с ее стороны теплоту и участие даже с избытком. В притче младший сын, «уехав в страны далече» и расточив имение, стал

испытывать сильный голод. В пьесе тоже присутствует материальный мотив, хотя, конечно, не столь острый. У Кочуева накопилось много счетов, а дальше приданым жены он мог пользоваться только при условии благополучной с ней жизни. Как известно, в притче есть брат, который выражает недовольство по поводу такой щедрости к заблудшему. В пьесе этот мотив получил большое развитие. Правда, здесь не брат Кочуева, но будущий родственник, Барбарисов, жених сестры Ксении. Из пьесы ясно, что он тоже получит большое приданое за Капитолиной, что будет богат, но денег не бывает достаточно. Он рассуждает по-житейски, совсем в духе времени, с трудом соглашается, что прощать людям все-таки надо, но вот давать деньги на имение в Крыму – это уж слишком. Барбарисов не ограничивается сетованиями, он действует жестко, добываясь так называемой «справедливости».

В отличие от героя притчи Кочуев, уже приняв решение изменить свою жизнь, оказался в своем намерении не тверд. Напоследок он все-таки едет в театр, хотя знает, что Ксения в любую минуту может вернуться. Поход в оперетту сыграл свою роковую роль: именно в это время Барбарисов крадет компрометирующие векселя, которые и убивают Ксению. Кочуев – человек неплохой, и, похоже, искренне хотел другой жизни, но сил и решимости ему явно не хватило. Окружение в лице Муругова, души общества, имеет над ним сильную власть. Кочуев стремится угодить Ксении и в то же время соглашается с Муруговым, он пытается сгладить конфликт, как-то «примирить» близких ему людей, не замечая глубины их противостояния.

Героев последних пьес, Мурова и Муругова, Островский объединил фамилиями. Источником их стало выражение «*Помуроветь*. Потемнеть, посереть, сделаться муругим» из «Материалов для словаря русского народного языка» [12, с. 505]. Через именованья оба героя

маркированы тьмой. Стремясь к богатству и удовольствиям, они преуспевают в мудрости «века сего».

В пьесах есть героини, которые несут свет и любовь, не способные на компромисс – Елена Кручинина и Ксения. Кручинина в финале пьесы отвергает Мурова, не открывает его имя обретенному сыну. Ксения отстаивает свою правду, хотя Муругов для нее – страшный человек. Этот страх, этот «вещий голос инстинкта» [3, с. 230] такой силы, что она не может полностью владеть собой, путается в разговоре (именно такой совет был дан драматургом Стрепетовой, готовящейся к роли, изначально ей предназначенной) [14, с. 309]. В начале 1880-х годов Островский много общался со Стрепетовой: вел переписку, встречался во время приездов в Петербург. В это время актриса переживала тяжелейшую личную драму, положение ее в Александринском театре также было очень сложным. Сезон 1880–1881 годов П.А. Стрепетова блестяще играла в Москве, в Пушкинском театре, или театре Бренко вместе со своим мужем актером М.И. Писаревым. Летом она поехала в Ялту отдохнуть и поправить здоровье, а в начале осени получила от мужа письмо, в котором говорилось, что он «недоглядел за собою, позволив себе влюбиться в такие годы, когда человеку больше всего и прежде всего надо жить разумом» [1, с. 170]. Его новой избранницей стала талантливая, обладавшая прекрасными внешними данными актриса А.Я. Глама-Мещерская. Она стала партнершей Писарева, играла любимые роли Стрепетовой, например, Лизавету в «Горькой судьбине» Писемского, и предательство переживалось как двойное.

Никого не предупредив, ничего не подготовив, не возвращаясь в Москву, Стрепетова вместе с сыном уезжает в Петербург, и Писарев о жене и сыне долгое время ничего не знает. Есть основания полагать, что эта ситуация нашла отражение в пьесе, а образ Ксении в

чем-то навеян Стрепетовой. В пьесе дважды говорится о том, что Ксения по причине измены после поездки не вернулась к мужу. Значение имени *Ксения – гостья, чужеземка, странница* [17, с. 530]. Островский так отзывался об актрисе, которую очень ценил: «Стрепетова не усиливает петербургской труппы, не составляет с ней одного целого; она как будто лишняя, посторонняя, – точно *гостья* (курсив мой. – Н.Т.), приехавшая на 5-6 спектаклей. ... Особенности ее таланта слишком исключительны в артистическом мире» [11, с. 213]. Обращает на себя внимание исключительность дарований – Стрепетовой как трагической актрисы и духовного – Ксении. В пьесе неоднократно говорится о покупке для Ксении дачи в Крыму, именно около Ялты, города, с которым так тесно связана эта жизненная история Стрепетовой.

Островский, без сомнения, знал обстоятельства личной жизни актрисы. Еще после успешного исполнения Стрепетовой роли Кручининой на сцене Александринского театра Островский, приехав в Петербург, обещает ей новую пьесу для бенефиса, а жене Марии Васильевне пишет: «Вчера у меня была Стрепетова, она без слез не может говорить о тебе. Она говорит, что такого участия, какое она видела от тебя в Крыму, она всю жизнь не видела ни от кого» [14, с. 241]. В 1882 году М.В. Островская ездила на лечение в Крым и встречалась там с П.А. Стрепетовой.

Обратимся к словам Ксении: «У страстной, энергичной женщины явится ревность, она отомстит или мужу, или сопернице, для оскорбленного чувства найдется выход, а кроткая женщина и на протест не решится; для нее все это так гадко покажется, что она только уйдет в себя, сожмется, завянет» [13, с. 442]. Стрепетова очень тяжело переживала разрыв с Писаревым, но все-таки кроткой ее назвать нельзя. Она была страстной и бескомпромиссной, и у нее была сцена, чтобы высказать

свою боль. Кроткой мы могли бы назвать Агафью Ивановну, первую жену Островского, отличавшуюся бескорыстием, добротой, сердечностью, в жизни которой были такого рода драматические моменты. Без сомнения, работая над пьесой, Островский вспоминал о ней, возвращаясь к событиям прожитых тех лет. «Конечно, можно и не умереть от такой обиды, а уж жизнь будет надломлена ... и уж другой бури, другого мороза не выдержит», – говорит Ксения [13, с. 442]. «Она (Агафья Ивановна) знала о чувстве Островского к Косицкой, но все душевные муки перенесла мужественно и достойно, не потеряла ни уважения, ни нежного отношения Александра Николаевича» [7, с. 205]. С появлением в жизни Марии Васильевны «Островский очутился в весьма тягостном положении: он был сильно привязан к Агафье Ивановне, не решался сказать ей правды. Но она сама откуда-то узнала» [19, с. 89]. Каким образом произошло это узнавание, нам не дано знать.

В пьесе постоянно говорится, что Ксения больна. Чтобы передать ощущения и переживания больного человека, драматургу не нужно было искать впечатлений далеко. Внутренне состояние автора во время работы над пьесой было близким к состоянию героини. Нервы Ксении расстроены: «Всего-то я боюсь, и стуку боюсь, и громкого разговора, и я вдруг голос теряю или память» [13, с. 268]. «Нервы разбиты до последней степени, малейший шум меня пугает» [14, с. 304] – это уже из письма Островского времени работы над пьесой. Известно, что сильные переживания у него также сопровождались потерей голоса.

Последнюю пьесу Островского называли «драматической поэмой» [2, с. 5]. Может быть, здесь подразумевалось и то, что она особым образом связана с обстоятельствами жизни самого драматурга и близких ему людей, что она была очень важна для него самого.

Можно сделать вывод, что написанная на легком дыхании в связи с поездкой на Кавказ пьеса «Без вины виноватые» – это последний творческий взлет драматурга, а пьеса «Не от мира сего» – итог размышлений Островского над жизнью, его духовный итог и своего рода духовное завещание. Последней оригинальной пьесой А.Н. Островский призывает нас к истинным ценностям бытия – пониманию, прощению и любви.

Список литературы

1. *Беньяш Р.М.* Пелагея Стрепетова. М.: Искусство, 1967. – 254 с.
2. *Васильев С.* (Флеров С.В.). Театральная хроника // Московские ведомости. 1885. № 22. 22 января. С. 5.
3. *Долгов Н.Н.* А.Н. Островский. 1823-1923. М.-Пг., 1923. – 431 с.
4. *Едошина И.А.* Художественный мир «поздних» пьес А.Н. Островского: онтологический аспект // Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в современном мире: Сб. статей / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 43–59.
5. *Ермолаева Н.Л.* Пьеса «Не от мира сего» в контексте творчества А.Н. Островского // Щельковские чтения 2006. В мире А.Н. Островского: Сб. статей / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2007. С. 55–66.
6. *Кайдаш-Лакшина С.Н.* О первой жене и последней пьесе Островского // Кайдаш-Лакшина С.Н. Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. Статьи. М.: Лазурь, 2013. С. 229–235.
7. *Кайдаш-Лакшина С.Н.* Почему Островский написал рецензию на повесть Евгении Тур «Ошибка» // Кайдаш-Лакшина С.Н. Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. Статьи. М.: Лазурь, 2013. С. 202–211.
8. *Линин А.М.* Пословицы и поговорки // Творчество А.Н. Островского. Ростов-на-Дону: Азово-Черноморское краеведческое изд-во, 1937. С. 183–198.
9. *Островский А.Н.* Без вины виноватые // 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. V. С. 353–424.
10. *Островский А.Н.* Дневники. 1883. // 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. X. С. 417–418.

11. *Островский А.Н.* Записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения» // *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. X. С. 197–245.*

12. *Островский А.Н.* Материалы для словаря русского народного языка // *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. X. С. 464–522.*

13. *Островский А.Н.* Не от мира сего // *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. V. С. 425–471.*

14. *Островский А.Н.* Письма // *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. XII. – 631 с.*

15. Письма М.Н. Островского к Островскому // *Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга I. М.: Наука. С. 219–275.*

16. *Таиров А.Я.* «Без вины виноватые» доклад группе Камерного театра // *Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Письма. М.: ВТО. 1970. С. 403–432.*

17. *Тихонов А.Н., Бояринова Л.З., Рыжкова А.Г.* Словарь русских личных имен. М.: Школа-Пресс, 1995. – 489 с.

18. *Шалимова Н.А.* Человек в художественном мире А.Н. Островского. Учебное пособие. Ярославль: ЯГТИ, 2007. – 272 с.

19. *Шамбинаго С.К.* Пров Михайлович Садовский // *Семья Садовских / Под. ред. В. Филиппова. М.-Л.: ВТО. 1939. С. 63–103.*

20. *Ященина Л.А.* Комментарий к пьесам А.Н. Островского. Методические указания. Для студентов театральных вузов. М.: ГИТИС. 1990. – 117 с.

УДК 792.072.036(47)

В.В. Ожимкова
schelykovogold@mail.ru

СЧАСТЛИВЦЕВЫ И НЕСЧАСТЛИВЦЕВЫ (трагики и комики в пьесах А.Н. Островского)

Аннотация. В статье анализируется специфика русского театра времен А.Н. Островского. Это был театр актерских амплуа, в частности, трагиков и комиков. Представляется разница этих амплуа, показывается, какие персонажи в пьесах Островского являются их выразителями.

Ключевые слова: актеры, трагики, комики, разговорная речь, сценический костюм.

V.V. Ozhimkova
schelykovogold@mail.ru

Happy persons and Unhappy persons (tragedian and comic in the plays by A.N. Ostrovsky)

Annotation. In this article the specifics of the Russian theater of times of A.N. Ostrovsky are analyzed. It was the theater of character types, in particular, of tragedians and comics. The difference of these roles is represented, it is demonstrated what characters in plays by Ostrovsky are their representatives.

Keywords: actors, tragedians, comedians, informal conversation, scenic suit.

Островского и театр связывало если не все, то почти все. Театр составлял практически всю жизнь Островского, именно это и заставляло его вмешиваться во все детали театральной жизни, спорить с Дирекцией, предъявлять требования режиссерам, объяснять артистам, когда они не понимали своей роли. Немало сил драматург положил, защищая права актеров. С конца 1870-х годов Островский работал над проектами реформ русского театра, писал многочисленные «записки» ближайшему окружению

царя, наконец, сам занял должность главы репертуарной части московских императорских театров и заведующего театральной школой. «Дали белке за ее верную службу целый воз орехов, да только тогда, когда у нее уж зубов не стало», – писал он в 1886 году нижегородской поэтессе А.Д. Мысовской [13, с. 455]. Но он думал о театре не только в докладных записках, но и в пьесах.

Особое место в поэтике пьес Островского занимает образ театра. Драматург многосторонне отображает интересы, вкусы и нравы современного ему общества. Упоминания о театре, пусть на первый взгляд малозначительные, тем не менее, присутствуют практически в каждой его пьесе. То тут, то там встречаются реплики о Мочалове, о спектаклях, оперетках, вообще о театре, о ложах, зрителях, лорнетах, актрисах. По мысли И.Л. Вишневской, «многоликий театр будет служить в пьесах Островского еще одним явлением жизни, еще одним камертоном для чувств и поступков действующих лиц» [2, с. 170].

В начале 1870-х годов Островский впервые вывел представителей актерской профессии в комедиях «Лес» (1870) и «Комик XVII столетия» (1872). Через несколько лет драматург снова вернулся к этой теме, написав «Бесприданницу» (1878), «Таланты и поклонники» (1881), «Без вины виноватые» (1883). То, что пьесы посвящены театру, актерам, легко объяснить: театр смолodu был родным домом для Островского. По воспоминаниям современников, Островский и сам был наделен сценическим талантом, сыграв в своих комедиях Подхалюзина («Свои люди – сочтемся!», 1849) и Маломальского («Не в свои сани не садись», 1852), Густомесова («Старый друг лучше новых двух», 1860).

В отличие от большинства авторов Островский целиком проникся интересами актеров, стал для них таким же своим человеком, какими для него были сами актеры. А.Н. Островский был счастлив, что в лице

актеров имел самых преданных друзей, иных баловал своим расположением. Всем известно его пристрастие к петербургскому актеру Ф.А. Бурдину [8, с. 354–356]. П.М. Невежин в своих воспоминаниях сообщает о такой же особенной привязанности Островского к московскому актеру Н.И. Музилю. Никто не знал актеров так, как знал их Островский. Приветствие и венок с их стороны на двадцатипятилетнем юбилее литературной деятельности в Артистическом кружке Островский считал для себя высокой честью.

Актерская среда показана в произведениях Островского во всем многообразии. Он представляет вниманию читателей/зрителей артистов разных амплуа и театральных профессий: трагики, комики, герои-любовники, кокетки, помощники режиссера, суфлеры, антрепренеры и т.д. Но вне зависимости от амплуа жизнь у актеров, как правило, очень трудная. Раскрывая их судьбы, Островский показывает, каково человеку с душой и талантом в мире несправедливости, бездушия и невежества. Актеры, ставшие героями пьес Островского, обычные люди со своими радостями и несчастьями, достоинствами и недостатками. Но, несмотря на трудную жизнь, невзгоды и обиды, в изображении Островского многие люди, посвятившие свою жизнь сцене, театру, сохраняют в своей душе доброту и благородство. В.Г. Сахновский заметил, что актер у Островского – это особо поставленное в жизни существо: «Бродячая каста, скоморохи, некогда столь любимые русским народом, в наблюдении Островского – люди, не могущие жить как благонравные члены общества. <...> отнюдь не пошлые люди, скитальцы, люди со своими правилами и глубоким мировоззрением» [15, с. 233]. Эти люди, не имеющие крова, эти «пешие путешественники» составляют ту категорию образов Островского, которая находится в наиболее тяжелом положении и которой драматург отдает максимум своих симпатий.

Рассмотрим образы трагика и комика на примере названных пьес. В.А. Бороздин, сам испытавший судьбу бродячего актера, в статье «Геннадии и Аркашки» писал, что тип провинциального трагика и комика прочно сложился в самой действительности, и Островский воспользовался многими чертами этих «знаменитых пешеходов»: «Я застал еще время, когда Геннадии Несчастливцевы, Аркаши и Шмаги, доживая свои дни, перекочевывали по примеру апостолов, из града в град, из антрепризы в антрепризу, не засиживаясь подолгу на одном месте в силу "некоторых свойств характера" <...>Типы и характеры этих актеров <...> никем из русских писателей не были так исчерпывающе, так просто и правдиво переданы, как гением Островского» [1, с. 66].

Трагик представлен в трех дополняющих друг друга портретах: Геннадий Демьяныч Гурмыжский (Несчастливцев) и Бичовкин из рассказа Аркашки в комедии «Лес», а также Эраст Громилов в пьесе «Таланты и поклонники». Сюда же можно отнести и Григория Незнамова из пьесы «Без вины виноватые». Комик является в образах Аркашки Счастливецова (Робинзона) в комедии «Лес» и «Бесприданница», в лице Шмаги в пьесе «Без вины виноватые» и Якова Кочетова в пьесе «Комике XVII столетия».

С какой несравненной симпатией Островский рисует образ сильно пьющего трагика с театральными жестами и возвышенной речью, которого никак нельзя назвать «белым голубем», который не знает ни в чем чувства меры и в жизни ведет себя, как на сцене, и обделенного судьбой комика – «живого человека» с тяжелой судьбой, с грустной жизненной историей.

Современники Островского называют конкретных лиц в качестве их прототипов. С образом Несчастливцева прочно связывают имя Н.Х. Рыбакова: «В особенности в Несчастливцеве напоминает нам много Рыбакова

сердечность, участливость, бескорыстность и доброта» [5, с. 581]. Луженковский Н.Н. (Л. Новский) прототипом Несчастливцева считал Корнелия Полтавцева [9, с. 287].

В.А. Гиляровский в очерке «Друзья и встречи» моделью Счастливцева называет провинциального комика А.Д. Казакова [3, с. 355]. В.Я. Лакшин пишет: «В нем (Счастливцеве. – В.О.) соединились черты многих знакомцев Островского, провинциальных актеров Кости Загорского, П. Медведева, А. Казакова – их шутки, привычки, розыгрыши, сам тип поведения с легкими переходами от заискивания к фамильярности, от приниженности к хвастовству» [7, с. 492].

Трагик – высокий статус, комик – низкий и не только в театре, но и в жизни. Несчастливцев («Лес»): «Комики визитов не делают, потому что они шуты, а трагики – люди, братец» [10, с. 273]. Трагик должен обладать мощным стихийным темпераментом, быстро воспламеняющимся, большими страстями, сильным голосом, переходящим от шепота к крику и наоборот. За эту манеру трагики в театре были прозваны «оралами». Счастливцев: «Я еще на провинции-то получше его считаюсь, нынче оралы-то не в моде» [10, с. 306]. Так, Несчастливцев, превыше всего ценящий в артистах «страсть», «чувство», «огонь», сам обладает «широкой душой», которая, по словам комика Аркашки Счастливцева, «только у трагиков и осталась» [10, с. 277]. Встреча на проселочной дороге трагика и комика, следующих «из Керчи в Вологду» и «из Вологды в Керчь», их диалог – настоящая энциклопедия русской театральной жизни, все составляющие компоненты театральной провинции: актерские байки; новые веяния («образованные... на сцену лезут»); репертуар (от водевильной «дряни» с нотами до благородной драмы); актерский быт – с полной театральной географией, бенефисами на ярмарках, взлетами успеха («Как я играл!..» [10, с. 275]), атмосферой закулисья и проч.

А.Н. Островский не рассказывает, каким образом Несчастливцев попал в театр. В XIX веке было распространенным явлением, когда дворяне уходили на подмостки театра. Одних влек на сцену пробудившийся актерский талант; другие, подобно Несчастливцеву и Незнамову, открывали ее для себя случайно, затем оказывались в плену у театра; третьи становились актерами в результате оскудения дворянства, в театре они обретали единственный источник существования.

Фамилия трагика *Несчастливцев* вовсе не намекает на его какую-то неудачливость. Сам Несчастливцев определяет ее смысл так: «Подлости не люблю, вот мое несчастье» [10, с. 273]. «В этом актере есть что-то рыцарское, донкихотовское. Его возвышенная риторика иной раз смешна, театральна, а поступки напоминают порой бой с ветряными мельницами – пусть! Зато чистота, благородство его побуждений ставят его на высокий человеческий пьедестал. Несчастливцев хотел бы повсеместно утвердить справедливость, и потому он повергает в смятение обнаглевшего Буланова, вызволяет из беды Аксюшу, а главное, громко, на весь театр, провозглашает идеи добра, милосердия, чести, дорогие и самому автору» [7, с. 488], – писал В.Я. Лакшин.

По речи трагика можно судить о репертуаре, который он переиграл. «Речь Несчастливцева на протяжении всего этого действия – сплошной монтаж цитат из сыгранных им ролей» [2, с. 79], – писала А.И. Журавлева. «Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты – как подьячий!», – говорит Несчастливцев [10, с. 337].

Трагиков обожали, но и боялись. Так, «лев» по натуре, Несчастливцев, как и Незнамов, и Громилов за подлости могли сотворить суд и расправу всеми доступными средствами. По этому поводу Несчастливцев рассуждает так: «Всегда так бывает: есть люди, которые бьют, и есть, которых бьют» [10, с. 275]. Трагики – это

те, которые бьют. И это в пьесах не раз подтверждается: Несчастливцев угрожает расправой Счастливицеву, Незнамов – Шмаге и т.д. Аркашка, в свою очередь, так определяет трагика: «Вся ухватка-то разбойничья, Пугачев живой» [10, с. 306].

С неменьшей симпатией Островский рисует образ комика. Это вообще один из оригинальнейших типов в русской жизни. Причин тому, по мнению А. Фомина, две: «Одна – та, что в комики идут люди уже от природы разудалые и беспшабашные, которых так много на Руси, другая – та, что они так пришлись к этой среде, так быстро акклиматизировались в ней, что, кажется, они всегда были в ней. При этом они, прежде всего, заражаются всеми недостатками этой среды и делаются главными их носителями» [16, с. 78].

Островский в пьесе «Лес» дает описание внешнего облика трагика и комика. Если Несчастливцев у Островского обозначен как брюнет с большими усами, черты которого «резкие, глубокие и очень подвижные, бросает мрачные взгляды исподлобья», то у Счастливицева «лицо, как будто нарумяненное, ... глаза быстрые, выражающие насмешливость и робость в одно и то же время, ... переводит дух тяжело и смотрит кругом с улыбкой, не то печальной, не то веселой», «волосы вроде вытертого меха, усы и эспаньолка тонкие, жидкие, рыжевато-пепельного цвета», приводящие Несчастливцева в ярость. На Несчастливцеве – длинный плащ, высокие сапоги и шляпа с широкими полями, у Несчастливцева – «голубой галстук, коротенький пиджак, коротенькие панталонны в обтяжку, цветные полусапожки, на голове детский картузик – все очень поношенное» [10, с. 272]. Правда Островский не указывает в ремарках на их телосложение и рост, видимо, это было не так важно.

Появившись впервые в «Лесе», Счастливец принял имя Шмаги в «Без вины виноватые». Шмага – это тот

же Счастливец, но ставший старше, опытнее. Возможно, что на сцену того и другого привело стремление к вольготной полной легких впечатлений жизни. Театр они, несомненно, любили, но слишком мало заботились о своем человеческом и актерском достоинствах. На сцене по положению Шмага и Счастливец стоят рядом. Карьера Счастливецова началась с исполнения ролей любовников, затем стал комиком («чертом скачу», «соловьем свищу, сорокой прыгаю» [10, с. 336]), потом суфлером. Позже, в «Бесприданнице», он представлен уже как актер опереток. Шмага же не привык о чем бы то ни было говорить серьезно. Он или шутит, или иронизирует, или зло насмеяется, Незнамов справедливо рекомендует Шмагу как «комика в жизни» [13, с. 379]. Несомненно, обладая комическими данными, Шмага мог бы проявить их не только в жизни, но и в театре. Однако он не видит общественной пользы в своей деятельности провинциального актера, играющего в весьма сомнительном репертуаре, не уважает публику, перед которой играет, не прилагает каких-либо стараний к исполнению своих актерских обязанностей и потому оказывается, по словам Незнамова, «злодеем для всякой пьесы, в которой играет» [13, с. 379].

Тот же Аркашка Счастливец в «Бесприданнице» становится Робинзоном. Драматург в работе над образом Робинзона постоянно усиливает мотив его страсти к вину. На новом этапе жизни Аркадию Счастливецову – бедному провинциальному актеру из «Бесприданницы», ничего не оставалось, как продавать свой талант и спиваться за счет своих «покровителей», которые тешат себя его актерским дарованием. Герой Островского, как это показано в пьесе, просто плывет по течению, не заглядывая в завтрашний день: сегодня он выполняет волю купеческого сына Непутевого, безобразничая с ним на пароходе, завтра служит барину Паратову, а послезавтра забавляет купчика Вожеватова. «Могу его вам дня на два, на три предоставить» [12, с. 26], – говорит Вожеватову Паратов. Подчиняясь

грубым, циничным прихотям своих хозяев, Робинзон, в отличие от Аркашки, не робок. Несмотря на свою зависимость, держится свободно, откровенно высказывает свои суждения о бездельниках, которым служит.

В сравнении с беспаспортными бродягами, героями «Леса» и «Бесприданницы», Шмага – «счастливец»: у него, по выражению Незнамова, есть «вид», есть «звание» – документ, в котором значится, что он «сын отставного канцеляриста», и приведены факты его биографии. Если Счастливец имеет какие-то творческие взгляды, протестует против «образованных», которые на сцену лезут и у которых игры хорошей нет, то и Робинзон, и Шмага совершенно не касаются вопросов своей профессии. Убеждения Шмаги ограничиваются только тем, что купленное на деньги Кручининой пальто надо пропить немедленно.

Битые, униженные, в которых столь много и добро, и злого, и смешного, которые вроде и думают только о деньгах, о своем желудке, о своих удовольствиях и своих несчастьях. Нет в них ни гордости, ни чувства собственного достоинства, ни истинного товарищества, ни рыцарства. Вечно нуждаясь и измышляя, где и как добыть «металл презренный», они прибегают иногда к не совсем красивым приемам. «И насеет чужого, поостерегись, Аркашка! Хоть тебе и трудно будет, а постарайся, братец!», – говорит Несчастливцев [10, с. 307]. Живут они примитивно, в чужую жизнь не вмешиваются, интересы их ограничены. Бутылка шампанского, рюмка коньяку – вот все, на что они претендуют. Жить за чужой счет стало для них профессией, которой они овладели в совершенстве. Задолжав в буфете, Шмага сообщает об этом Кручининой и как должное принимает ее согласие заплатить за него. Его место в жизни определено с иронией: «Мы, артисты, наше место в буфете» [11, с. 384].

Но если бы им представилась возможность зажить вне театра, то, скорее всего, они сбежали бы от этой жизни, как сбежал Аркашка от дяди-лавочника, ночью,

в окошко от обуявшей его тоски, чтобы снова скитаться голодным и оборванным «из Керчи в Вологду». Вдохнув атмосферу кулис, эти Аркашки больше не смогут дышать другим воздухом.

Несмотря на некоторую озлобленность, они все же видели жизнь не так мрачно, как трагики, у которых вечно бурлило в душе возмущение против «подлости антрепренерской», «интриг», «копеечничества», презрение к публике за непризнание их таланта (а среди них, несомненно, были талантливые люди). Оттого и не могли они ужиться ни в одном театре, перекочевывая «из Керчи в Вологду» и «из Вологды в Керчь», от антрепренера к антрепренеру в дождь и бурю, в холод и зной. Бродячая жизнь – их стихия. Но это были своего рода романтики театра, для которых все невзгоды, горести были неважными по сравнению с теми радостями, которые давала сцена. «Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц, живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедной Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут», – говорит Несчастливцев [10, с. 313].

Комиков же большей частью не особенно любили и относились к ним отрицательно. То, что Незнамов говорит о Шмаге, всецело можно отнести и к Счастливицеву, и к Робинзону: «Его, конечно, нельзя считать образцом нравственности; он не задумается за грош продать своего лучшего друга и благодетеля, но ведь, сколько мне известно, очень многие артисты не лишены этой слабости. Зато он не зябнет в легком пальто в трескучие морозы, он не жалуется на голод, когда ему есть нечего, он не сердится, когда его ругают и даже бьют. То есть он, может быть, в душе и сердится, но ничем своего гнева не обнаруживает. ... Он весел, остроумен, он хоть и дрянь, но искренен; он себя за дрянь и выдает» [11; с. 384–385, 396]. И все-таки, Островский рисует образы этих горемык с любовью, он любит их такими, какими они есть.

В обществе существует предрассудок в отношении к профессии актера. Если в домостроевском представлении быть артистом это грех, хуже которого ничего быть не может (например, в пьесе «Комик XVII столетия»), то и в конце XIX века актер не перестал быть изгоем. «Я не хочу, братец чтоб она знала, что я актер, да еще провинциальный», – говорит Несчастливцев, явившись к Гурмыжской, и выдавая себя за офицера в отставке [10, с. 283]. Окажись Гурмыжская на спектакле с участием племянника, да не узнай его, она спокойно бы отнеслась к происходящему. А тут, узнав, что ее племянник и его товарищ – актеры, высокомерно заявляет: «Завтра утром их здесь не будет. У меня не гостиница, не трактир для таких господ» [10, с. 315]. Часто бывает и так, что актеров преследуют и даже высылают из города, если их поведение не нравится местным властям или у них нет документов. Князь Дулебов («Таланты и поклонники»), узнав, что у трагика Эраста Громилова не все ладно с документами, предлагает: «Так можно пугнуть: что, мол, по этапу на место жительства» [13, с. 240].

И какими бы ни были эти актеры – опустившимися на дно жизни, как Робинзон, Счастливец, Шмага и Громилов, драматург и у них найдет светлые стороны души.

Список литературы

1. *Бороздин В.А.* Геннадии и Аркашки // Памяти А.Н. Островского. Пг., 1923. С. 65–69.
2. *Вишневская И.Л.* Талант и поклонники (А.Н. Островский и его пьесы). М., 1999. – 170 с.
3. *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи. М.: Московский рабочий, 1955. – 463 с.
4. *Журавлева А.И.* А.Н. Островский-комедиограф. М., 1981. – 216 с.
5. *Иванов Н.И.* Воспоминания театрального антрепренера // Исторический вестник. 1891. № 12 Декабрь. С. 581–583.
6. *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, 1975. С. 475–498.

7. *Лакшин В.Я.* Островский (1868–1871) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 3 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973. С. 468–494.

8. *Нильский А.А.* Отрывки из «Закулисной хроники» // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского, Б.С. Бирюкова. М.: Художественная литература, 1966. С. 352–363.

9. *Новский Л.* Воспоминания об А.Н. Островском // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского, Б.С. Бирюкова. М.: Художественная литература, 1966. С. 285–302.

10. *Островский А.Н.* Лес // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 3 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973. С. 249–338.

11. *Островский А.Н.* Без вины виноватые // 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. 353–424.

12. *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.

13. *Островский А.Н.* Таланты и поклонники // 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. 210–280.

14. *Островский А.Н.* Письма (1881–1886) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 12 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973. – 631 с.

15. *Сахновский В.Г.* Влияние театра Островского на русское сценическое искусство // Творчество А.Н. Островского. М.-Пгр.: ГИЗ, 1923. С. 233–234.

16. *Фомин А.* Артисты, публика и театр у Островского (Литературные материалы для истории русского общественного развития в XIX веке) // Мир Божий. 1901. №1–2. С. 76–87.



Photo. V. Molodtsov

Photographie: Goupil

ВЪ ПЕРЕДНЕЙ (31·40)
ГАЛЕРЕЯ ТРЕТЬЯКОВА 1884

A L'ANTICHAMBRE
GALERIE TRÉTIAKOFF

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВЕКОГО: ИСТОРИКО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ



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

Александр Островский

КОММУНИКАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ИСТОРИЧЕСКИХ ПЬЕСАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО

В статье выявляется коммуникативное своеобразие диалогической речи в исторических пьесах А. Н. Островского. На основе филологического анализа текста выделяются диалогические единства, которые особенно важны для понимания авторского замысла хроник. Раскрываются структурно-семантические особенности диалогов, анализируются различные типы ремарок и рассматриваются коммуникативные регистры речи.

Ключевые слова: исторические хроники, ремарка, коммуникативный регистр речи, диалогическая речь, полилоги.

S. V. Maslennikov
maslennikovs@inbox.ru

Communicative characteristics of the dialogical speech in historical plays of A.N. Ostrovsky

Anotation. In article the communicative originality of the dialogical speech in historical plays of A. N. Ostrovsky comes to light. On the basis of the philological analysis of the text dialogical unities which are especially important for understanding of an author's plan of chronicles are distinguished. Structural-semantic features of dialogues are revealed, various types of notes are analyzed and communicative registers of the speech are considered.

Keywords: historical chronicles, note, communicative register of the speech, dialogical speech, polylogues.

Исторические пьесы А. Н. Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (1861), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866) относятся к жанру хроник, имеют сложную коммуникативную организацию, достоверно и точно отражают особенности

речевого взаимодействия людей разных социальных групп, воссоздают колорит изображаемой эпохи.

Хроника – это литературный жанр повествовательного или драматического произведения, излагающего исторически достопримечательные события в их временной последовательности, а также повести о частной жизни, использующие приемы хроникального повествования [8, с. 462]. Тщательное изучение различных исторических материалов предшествовало созданию исторических произведений драматурга. А.Н. Островский внимательно знакомился с «Историей государства российского» Н.М. Карамзина, трудами И.Е. Забелина, С.М. Соловьева, А.П. Щапова, «Актами археографической экспедиции», «Иным сказанием о самозванцах», «Никоновской летописью», «Собранием государственных грамот и договоров» [4, с. 140].

Отметим основные языковые особенности исторических пьес А.Н. Островского. В хрониках видим обилие историзмов и архаизмов, отражающих культурно-языковые особенности исторической эпохи XVII века. В произведениях драматурга присутствует иностранная лексика, которая служит для воссоздания атмосферы эпохи Смутного времени и для акцентирования внимания на чувствах и эмоциях героев, принадлежащих разным национальным культурам. В пьесах много паремнологических единиц и фразеологизмов, которые помогают раскрыть внутренние переживания и показать эмоциональное состояние действующих лиц.

Диалогическая речь персонажей насыщена экспрессивной лексикой, народно-разговорными словами, вопросительно-восклицательными конструкциями, большим количеством обращений, оценочными характеристиками героев, афористическими высказываниями. Своеобразие коммуникативной организации диалогов проявляется в их принадлежности к определённым

регистрам речи, в особенностях структуры и семантики диалогических единств, в преобладании конкретных целеустановок говорящих, в соотношении массовых сцен и частных локальных разговоров.

Под литературной коммуникацией мы понимаем «диалог, взаимодействие я и *другого*, которые на внешнетекстовом уровне представлены как автор и читатель, на внутритекстовом (нарративном) – как повествователь и персонаж, на интертекстуальном – как два автора, один из которых является читателем другого, т.е. использует компонент содержательной структуры чужого текста (интертекстему) при создании своего» [7, с. 7]. Все уровни литературной коммуникации (внешнетекстовой, внутритекстовой и интертекстуальной) прослеживаются в драматическом произведении. Целью нашего исследования является комплексный анализ диалогов и диалогических единств на внутритекстовом уровне исторических пьес.

Диалогическое единство – это комплекс высказываний, взаимосвязанных друг с другом не только в структурно-композиционном, но и в смысловом и функциональном отношении. Между репликами диалогического единства устанавливаются семантические «стимул – реакция». Это означает, что каждая исходная реплика порождает последующую и что структура и семантика первой, иницирующей, реплики в какой-то мере обуславливает форму и содержание второй ответной реплики, т.к. между ними существует «имплицитная» связь [1, с. 27].

Обратим внимание на диалог из пьесы «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Реплика-стимул Дмитрия Самозванца вызывает бурную реакцию его окружения (реплики-реакции). Жесты героев подтверждают их порыв и желание следовать за Дмитрием.

Д м и т р и й

Не верю я. От слов своих злодейских,
Предательских, ты лучше откажись!
Иль повтори их громко пред собором,
Тогда уж я оправдываться стану
(*встает*),
Доказывать, что я – царя Ивана
Сын подлинный.

Б е л ь с к и й

(*встает с места*)
Да разве мы попустим?
Ни вымолвить, ни даже заикнуться
Изменникам твоим мы не дадим!

М а с а л ь с к и й

(*встает*)
Мы голову за батюшку царя
Димитрия Иваныча положим,
Мы все умрем!

Б а с м а н о в, Б е л ь с к и й и М а с а л ь с к и й

Мы за тебя умрем!
(*Становятся у трона.*)

Г о л о с а

Ты наш царевич! – Наше солнце красно! –
Казнить его, изменника, казнить! [5, с. 102].

Заметим, что единение персонажей выражается смысловыми отношениями тождества между репликами героев: происходит лексический повтор ключевых слов и корневой повтор (*царя Ивана сын подлинный – за батюшку царя – царевич*); встречаются текстовые синонимы (*голову положим – умрем*). Реплики героев объединяет восклицательная интонация и повелительные формы глаголов (*откажись, повтори – ни вымолвить, ни заикнуться не дадим*), фольклорные конструкции: *за батюшку царя – солнце красно*.

Рассмотрим еще один пример из пьесы «Козьма Захарыч Минин, Сухорук». Реплика-стимул Минина,

сказанная им на вечевой площади, вызывает всеобщее волнение и патриотический подъем.

М и н и н

Князья, и воеводы, и бояре,
И все честные люди, посудите
Своим умом и разумом великим
Мою простую речь! Не обессудьте,
Что я, помимо старших, затеваю
Такое дело! Не своя гордыня
Ведет меня. Гордыня – вражье дело;
А я слуга, я раб велений Божьих.
Сегодня ночью преподобный Сергей
Мне, грешному, явился, и велел он
Будить народ и поспешать к Москве.
Когда я близким стал про это чудо
Рассказывать, в тот самый час гонцы
Явились с грамотой архимандрита.
И мнится мне, что сам угодник Сергей
Ее прислал. Бояре, воеводы!
Я чудо Божье утаить не смел
И вам поведал все как перед Богом,
И слушать и не слушать ваша воля,
А мне одно: служить я буду Богу.
Я раб, пославшего творю веленья,
Пока исполнится завет Господень,
Пока кремлевские увижу стены.

Г о л о с а

Иди, иди к Москве, Кузьма Захарыч!
Тебя Господь поддержит, укрепит!

В о е в о д а

И мы по силе, по мочи поможем.

Г о л о с а

Поможем все тебе! Поможем все! [5, с. 205].

Коммуникативный успех достигается за счет того, что речь Минина является эмоциональной, простой и понятной по смыслу, четкой и логичной по форме. Он

обращается ко всем слоям населения, собравшимся на площади (*князья, воеводы, бояре, честные люди*). Оратор призывает выполнить не его личную просьбу, а веление Божие (*Бог, завет Господень, угодник*). Минин пересказывает ночное видение, при этом он низводит себя до низшего социального статуса человека (*я слуга, я раб*). Причем это повторяет несколько раз. В выступлении Минина преобладают побудительные предложения с восклицательной интонацией. Это же возбужденное состояние передается собравшемуся народу.

Для выявления особенностей коммуникативной организации драматического текста важно рассмотреть соотношение диалогов и полилогов. В исторических пьесах больше полилогов, чем диалогов. Это связано с тем, что Островский особое внимание уделил участию народа в исторических событиях. Обратимся к эпизоду начала штурма царского дворца в пьесе «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

К у п е ц

Да вон бегут! Родную
К себе тащат.

Поляки с девушкой у ворот дома, где стоит Вишневецкий.

К а л а ч н и к

Денной разбой, робята!
На выручку! Работай чем попало.

Разбивают разножки, на которых ставят лотки, и обломками дерутся с поляками. Отбивают девушку. Из ворот выходят люди Вишневецкого с ружьями.

К а л а ч н и к

С пищалями?! Скликай народ, робята!

Г о л о с

Вались, народ! Обидели поляки!
Прибегают несколько человек и Иван-дурачок.

М а л ь ч и ш к и

Иванушка! Иванушка-дурак!

К а л а ч н и к

Иванушка! Кричи, что силы хватит;
Сзывай народ! Кричи: поляки бьют!

И в а н

Поляки бьют! Поляки наших бьют!

Сбегаются народ, слуги Вишневецкого стреляют холостыми зарядами, уходя в ворота и запирают их [5, с. 153].

В сцене участвуют 5 героев, народ и солдаты, они выполняют в очень короткий промежуток времени множество действий (купец увидел, как поляки тащат девушку – начинается битва народа с оккупантами). Таких сцен, создающих полифонию текста, в исторических произведениях А.Н. Островского большое количество.

Отметим также, что в хрониках А.Н. Островского преобладает не фатическое общение, а целевой разговор.

Обратимся к одной сцене из пьесы «Козьма Захарыч Минин, Сухорук»:

А к с е н о в

Значит, ребята, как в последний раз говорили, так и быть: третью деньгу.

Г о л о с а

Третью деньгу. – Что ж, мы не прочь! – Так тому и быть! – Что сказано, то свято!

Г у б а н и н

Все, дедушка, согласны, все. (*К народу.*) Не стыдите, братцы! (*Аксенову.*) Дедушка! Спорщиков нет.

А к с е н о в

Постой ты, погоди! От трех денег – деньгу, от рубля – десять алтын, от трех рублей – рубль. <...>

Л ы т к и н

Стойте! Как же это? Значит, все одно, что семейный, что одинокий?

Г у б а н и н

Как тебе не грех рот-то разевать! Ужли один против всех пойдешь?

А к с е н о в

Тебе что за дело до одиноких! Одинокий-то, может, все отдаст, да и сам своей головой пойдет!

Т е м к и н

Ах ты, жила! Прости, Господи!

Л ы т к и н

Да что жила! Кому ж своего не жаль! [5, с 161].

Купцы собирают деньги на ополчение. Сцена массовая, поэтому персонажей очень много, но это не мешает определить важную, необходимую цель их общения. Большинство купцов соглашаются пожертвовать часть денег на сбор нижегородского ополчения, за исключением Лыткина. Следовательно, есть две цели общения: 1) спор с Лыткиным; 2) убеждение других для сбора денег.

Характеризуя диалогические единства, отметим своеобразие авторских ремарок, которые служат средством формирования текстовой модальности. Ремарки (сценические указания) – особый тип композиционно-стилистических единиц, включенных в текст драматического произведения и наряду с монологами и репликами персонажей способствующих созданию его целостности. Основная функция ремарок – выражение интенций автора. Одновременно это средство передачи авторского голоса служит способом непосредственного воздействия на режиссера, актеров и читателя драмы [3, с. 84].

Автор хроники часто использует ремарки лишь у реплик тех персонажей, которые играют главную роль в сюжетной линии произведения. Например, ремарки чаще всего встречаются рядом с репликами Василия Шуйского, Дмитрия Самозванца, Калачника, Басманова. И читатель ощущает внимание автора к изображенным персонажам. Интересно, что количество ремарок возрастает к концу произведения и увеличивается в массовых сценах. Это можно объяснить тем, что ремарки придают произведению динамику, показывают развитие действия.

Можно сказать, что количество ремарок, сопровождающих монологи и реплики персонажей, связано с образами героев, на которых Островский хотел обратить внимание читателя и зрителя. Например, много ремарок в монологах Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского, в то время как монологи и реплики других персонажей оформляются минимальным количеством ремарок. Ремарки, вводящие реплики Самозванца и Василия Шуйского или указывающие на их действия, разнообразны по лексическому наполнению, выделяют различных адресатов речи или отмечают факт самоадресации, подчеркивают быструю смену эмоций героев. Такая концентрация ремарок, вводящих или сопровождающих речь определенных героев, показывает, что для раскрытия внутреннего мира именно этого персонажа драмы требуется «голос» автора.

В современных исследованиях коммуникативной организации текста значимы теоретические разработки Г.А. Золотовой, обосновавшей классификацию коммуникативных регистров речи. Исследовательница выделяет пять основных коммуникативных регистров речи: репродуктивный, информативный, генеритивный, волюнтивный, реактивный. Художественные тексты могут быть организованы как в одном регистре (монорегистровые структуры), так и с использованием нескольких регистров (полирегистровые структуры).

В пьесах Островского преобладают волюнтивные регистры речи. Исторические хроники драматурга объединяет общая идея – сплочение всех слоев населения в минуту опасности. Главные герои стараются объединить, призвать народ встать на защиту государства или же напротив – запутать народ, заставить сделать его неправильный выбор. Для этого нужны слова, которые способны увлечь за собой, поэтому чаще всего используется волюнтивный регистр. Это ярко видно в репликах Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского, которые являются

основными героями хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». А.Н. Островский стремился передать сложность характеров исторических героев. В облике Лжедмитрия черты авантюристичности (вспыльчивость, легкомыслие и т.п.) отодвинуты как бы на второй план. Лжедмитрий представлен как обычный, рядовой человек, попавший в сети интриг. Шуйский прежде всего – расчетливый, трезвый политик. Но и тот, и другой пытаются манипулировать мнением народа, понимая, что без его поддержки им своих намерений не осуществить. Речи Козьмы Минина и Калачника увлекают народ благодаря своей искренности и эмоциональности. Минин объединяет людей и организует ополчение, ему принадлежат очень важные слова о России. Он – подлинно народный герой, с явными чертами харизматического лидера. Драматург постоянно показывает Козьму Захарьича в гуще нижегородских жителей, как среди беднейшей части, так и в окружении знати. В этих сценах передаются настроения и направление мыслей горожан. Реактивные регистры встречаются в массовых сценах, так как драматург показывает бурную реакцию народа на происходящие события. Интересно, что А.Н. Островский изобразил не безликую и статичную массу, а сознательно действующих людей, среди которых выделяются индивидуализированные лица: степенный и рассудительный Аксенов, стыдливый Губанин, жадный и эгоистичный Лыткин, любитель поспорить Темкин и другие. Отметим, что в хронике «Тушино» массовых сцен меньше, чем в предыдущих исторических пьесах, и они не так многолюдны, как в «Минине» или в «Дмитрии Самозванце». Как замечают исследователи, «характерной особенностью пьесы является то, что Островский мастерски фокусирует внимание на отдельных лицах и событиях, которые передают и настроение народа, и своеобразие исторического потока» [6, с. 452].

Таким образом, в анализируемых драматических произведениях оригинально представлены субъектно-речевые сферы персонажей, которые отражают исторический колорит определённой эпохи, индивидуальные особенности речи представителей разных социальных слоёв общества. В исторических хрониках А.Н. Островского преобладают полилоги и целевой разговор, доминирует волюнтивный регистр речи.

Список литературы

1. Бузаров В.В. Изучение диалогической коммуникации – основная задача коммуникативной грамматики // Вестник московского университета. Серия 9. Филология, 2002. С. 27–36.
2. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидоров М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Изд-во МГУ, 1998. – 528 с.
3. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учебное пособие. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
4. Овчинина И.А. Национальный характер в исторических пьесах драматурга // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. : [сб. ст. в память об А.И. Ревякине (1900–1983)] / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; [ред.-сост.: А.А. Ревякина, И.А. Ревякина]. М., 2003. С. 136–150.
5. 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. 6. – 608 с.
6. Островский А.Н. Энциклопедия. Изд-во: Кострома: Костромаиздат, Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. – 660 с.
7. Попова Е.А. Коммуникативные аспекты литературного нарратива: научная монография. Липецк, 2001. – 268 с.
8. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: Альта-Принт, 2008. – 512 с.
9. Фокина М.А. Филологический анализ текста: учебное пособие. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2013. – 140 с.

УДК 82'282

В.В. Катермина

katermina_v@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ГАСТРОНОМИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. В последнее время гастрономическая лексика и ее функционирование в языке привлекает пристальное внимание ученых-лингвистов. Национальные гастрономические предпочтения сохраняют свою специфику и отражаются в культуре и языке. Ценностная картина мира строится в каждой лингвокультуре на основе концептуальной картины мира, которая актуализируется в языке народа. Текст отражает языковую личность автора, служит адекватным транслятором национальных концептов, создавая представление о национальной картине мира. Мы считаем, что в авторской картине мира отражена реальность, прошедшая через призму творческой мысли. Обращение к творчеству великого русского писателя А.Н. Островского позволяет выявить как некоторые особенности его языковой личности, так и увидеть в индивидуальном стиле его текстов черты, присущие всей языковой общности.

Ключевые слова: гастрономия, языковая личность, текст, функция, культура, язык.

V.V. Katermina

katermina_v@mail.ru

Peculiarities of gastronomy vocabulary functioning in A.N. Ostrovsky's works

Abstract. Gastronomy vocabulary and its functioning in the language has attracted attention of linguists lately. National gastronomic preferences retain their specific character and are reflected in the language. Axiological picture of the world is built in each linguoculture on the basis of a conceptual picture of the world which is actualized in the language of the nation. Text reflects a language personality of a writer, it serves as an adequate translator of national concepts creating the image of a national picture of the world. We suppose that reality which has passed through the prism of a creative thought is reflected in the language personality

of an author. Addressing the works of a famous Russian author A.N. Ostrovsky gives us an opportunity to single out the peculiarities of his language personality and to see in the individual style of his works the distinctive features of the whole nation.

Keywords: gastronomy, language personality, text, function, culture, language.

Один из важнейших факторов жизнедеятельности человека – сфера, связанная с приготовлением и употреблением пищи и напитков. Искусство приготовления пищи берет свое начало с незапамятных времен. События приготовления пищи и ритуалы ее потребления складывались на протяжении многих веков и привели к созданию национальных кухонь, являющихся неотъемлемой частью всякой национальной культуры. Одна из самых популярных сфер потребления – это гастрономия (изоощренный вкус в еде и понимание тонкостей кулинарного искусства и наука, изучающая связь между культурой и пищей). Коммуникация в такой сфере, как гастрономия, имеет многоаспектный характер и национальную специфику.

Субъекты гастрономии оказываются носителями выработанных человечеством культурных ценностей в области потребления еды, связанных с формированием образа потребляемой пищи, способов ее потребления и формированием категории вкуса.

Эстетизация социализированной среды потребления выдвигает на передний план также такие субъектные роли, которые способствуют формированию ценностей ритуализации приема пищи. Сюда могут входить исполнители ритуала добычи, приготовления, подачи еды, а также потребители, получающие удовольствие от еды, питья и общения [3].

Гастрономические объекты и их языковые представители в языковой картине мира взаимодействуют прежде всего на уровне номинативного фонда национальных языков.

Именно специфика глуттонической номинации составляет характерный для каждой нации запас языковых средств, в котором находит свое отражение дух народа. Данное явление со всей очевидностью прослеживается, например, на уровне обозначения значимых для национальных культур продуктов потребления: языковая картина мира и гастрономия находятся в динамическом взаимодействии и являются неотъемлемыми составляющими национальной культуры. При этом наименования глуттонических явлений отражают отношение носителей языка к этим явлениям. В данном типе отношений проявляются не только исторически сложившиеся признаки гастрономии, но и национальная психология, национальный характер.

В каждой стране есть излюбленные блюда, особые традиции в убранстве стола и приготовлении пищи. Много в них целесообразного, исторически обусловленного, соответствующего национальным вкусам, образу жизни, климату. Тысячелетиями складывались эти привычки, в них собран коллективный опыт наших предков. Многие авторы в своих произведениях используют слова с семантикой пищи. Писатели обращаются к повседневной жизни человека, к быту, к самым простым и обыденным пристрастиям. И, казалось бы, незначительная деталь, еда, характеризует писательский стиль в определенной мере, дает нам представление о том слое общества, к которому принадлежит герой и многое другое. Во многих произведениях, обращаясь к национальной кухне, можно проследить характерные особенности данного народа.

Так, анализ драматических произведений А.Н. Островского позволяет выделить такие функциональные особенности анализируемых единиц, как

- **социо-прагматическая** (разделение общества на сословия);
- **дескриптивная** (описание внешности, поведения персонажей);

- **эмоционально-оценочная** (демонстрация чувств-отношений персонажей, описание настроения героев);
- **юмористическая** (комические детали: как ситуативный юмор, так и языковая игра).

Функция – это «назначение, роль, выполняемая единицей языка при ее воспроизведении в речи» [1, с. 506]. А. Гардинер считал, что функция слов – заставить слушающего увидеть то, что подразумевается [2]. Главная функция слов в предложении – это дать ключ к пониманию.

Не вызывает сомнения тот факт, что именно **социопрагматическая** функция – разделение общества на сословия – занимает ведущую роль в драматических произведениях А.Н. Островского. Номинация гастрономической лексики является своеобразным индикатором социального положения:

Б е л о г у б о в. Совсем другое дело-с. У него дяденька богатый-с, да и сам он образованный человек, везде может место иметь. Хоть и в учителя пойдет – все хлеб-с. А я что-с? Пока не дадут места столоначальника, ничего не могу-с... Да и вы сами не захотите щи да кашу кушать-с. Это только нам можно-с, а вы барышня, вам нельзя-с. А вот получу место, тогда совсем другой переворот будет [5].

М ы к и н. Жаль мне тебя. Нет, брат, нам жениться нельзя. Я вот год был без места, ел один черный хлеб. Что бы я с женой-то делал? [5].

С т е п а н. Что ты, братец, смотришь? Незавидное кушанье! Тонкое житье! Третий день вот селедками пробавляюсь, а что в них проку-то, только пьешь да в животе бурчит [5].

Б о р о д к и н. Теперича которые я вина получил, Селиверст Потапыч, так останетесь довольны [5].

Б а р а н ч е в с к и й. (половому). Бутылку шампанского! (*Садятся.*) [5].

Такие лексемы, как *щи да каша, черный хлеб, селедка*, с одной стороны, и *превосходные вина и шампанское*, с другой, отражают тот социальный статус, который занимают герои.

Описание внешних и внутренних свойств персонажей также может быть выражено при помощи гастрономических единиц. Они могут использоваться для выражения самодурства героев:

В а с я. Чудеса! Он теперь на даче живет, в роше своей. А когда народ в сад велит пустить, поглядеть все диковины, и тогда уж в саду дорожки шампанским поливают. Рай, а не житье! [5].

Не случайно многими критиками выделяется введение данного слова драматургом: «Самодур – это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда...» [цит. по: 4, с. 4]. Ничем иным, как самодурством, можно назвать поливание дорожек шампанским. Унижение ниже стоящих по социальному статусу можно проследить и в следующем примере, когда героине вместо водки поднесли рюмку одеколону:

К р а с а в и н а. Я ни от чего не отказываюсь. Все добро, все на пользу. Ничем не брезгаю. В одном доме хотели надо мной насмешку сделать, поднесли вместо водки рюмку ладиколону [5].

С помощью номинации гастрономической лексики можно увидеть и отношение к целому социальному классу – в нашем случае это купцы:

К у р ч а е в. Потом поедет по лавкам пробовать икру, балык; там рассядется, в рассуждения пустится [5].

При описании настроения и чувств героев – для успокоения эмоций – также применяются номинанты, описывающие еду и напитки:

К р а с а в и н а. Ты б выпила чего-нибудь покрепче!
От испугу это хорошо.

Б е л о т е л о в а. Я выпила [5].

Тема напитков занимает особое место в драматургии А. Н. Островского. Их номинация может быть как прямой, так и косвенной, завуалированной, служащей для реализации приема языковой игры. Так, в текстах встречаются такие названия напитков, как *шампанское, вино, пиво, водка, ром, рябиновка, ерофеич* и многие другие. Вместе с тем встречаются и примеры, когда названия напитков «завуалированы»:

У л и т а. Я слова эти ваши не иначе как в шутку принимаю. 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 [5].

Или:

В о ж е в а т о в (*Гавриле.*) Гаврило, дай-ка нам чайку моего, понимаешь?.. Моего!

Г а в р и л о. Слушаю-с. (*Уходит.*)

К н у р о в. Вы разве особенный какой пьете?

В о ж е в а т о в. Да все то же шампанское, только в чайники он разольет и стаканы с блюдечками подаст [5].

Еще одним блестящим примером развернутой номинации напитков может служить отрывок из пьесы «Бесприданница», в котором иронизируется большое потребление алкогольных напитков:

Р о б и н з о н (*падая на диван.*) Батюшки, помогите! Ну, Серж, будешь ты за меня богу отвечать!

П а р а т о в. Что ж ты, пьян, что ли?

Р о б и н з о н. Пьян! Разве я на это жалуюсь когда-нибудь? Кабы пьян, это бы прелесть что такое – лучше

бы и желать ничего нельзя. Я с этим добрым намерением ехал сюда, да с этим добрым намерением и на свете живу. Это цель моей жизни.

П а р а т о в. Что ж с тобой?

Р о б и н з о н. Я отравлен, я сейчас караул закричу.

П а р а т о в. Да ты что пил-то больше, какое вино?

Р о б и н з о н. Кто ж его знает? Химик я, что ли! Ни один аптекарь не разберет.

П а р а т о в. Да что на бутылке-то, какой этикет?

Р о б и н з о н. На бутылке-то «бургонское», а в бутылке-то «киндар-бальзам» какой-то. Не пройдет мне даром эта специя, уж я чувствую.

В о ж е в а т о в. Это случается: как делают вино, так переложат лишнее что-нибудь против пропорции. Ошибиться долго ли? человек – не машина. Мухоморов не переложили ли?

Р о б и н з о н. Что тебе весело! Человек погибает, а ты рад.

В о ж е в а т о в. Шабаш! Помирать тебе, Робинзон.

Р о б и н з о н. Ну, это вздор, помирать я не согласен... Ах! хоть бы знать, какое увечье-то от этого вина бывает.

В о ж е в а т о в. Один глаз лопнет непременно, ты так и жди [5].

Безусловно, нельзя не отметить, что в пьесах встречается большое количество примеров, раскрывающих гостеприимство, обычаи и традиции русского народа, выраженных при помощи гастрономической лексики.

Такие номинанты, как *щи с солониной, гусь жареный, драчена, холодный поросенок; поставить самовар, почтевать, откушать, угодить* и многие другие отражают быт и традиции.

Б е л о г у б о в. Получи! (*Отдает.*) Вот тебе полтинник на чай [5].

Р у с а к о в. Ну, вот, сват, я к тебе пришел, чем-то ты меня станешь потчевать [5].

Х л ы н о в. Господа, пожалуйста ко мне откушать, на дачу, покорнейше я вас прошу, щи да кашу кушать! [5].

У л и т а. Пробовали наливочку? Не знаю, хороша ли; хотелось вам угодить, а уж, право, не знаю [5].

Анализируя произведения А.Н. Островского, мы обращаем внимание на исконно-традиционные характеристики данного языкового общества, связанные с неотделимой от человеческого бытия сферой питания. Несмотря на субъективный выбор автором тех или иных языковых средств, кулинарные языковые номинации транслируют специфику национального менталитета и мировосприятия и проецируют нам мировидение данного этноса.

Список литературы

1. *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М.: Книжника, 2007. – 576 с.
2. *Гардинер А.* Теория собственных имен. М.: Наука, 1954. – 461 с.
3. *Земскова А. Ю.* Лингвосомиотические характеристики англоязычного гастрономического дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009. – 24 с.
4. *Лакшин В.Я.* Художественный мир Островского // А.Н. Островский. Пьесы. М.: Художественная литература, 1982. С. 3–22.
5. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: Художественная литература, 1949–1953 [Электронный ресурс]. <http://royallib.com>



УДК 821.161.1.09»19»

Л.А. Дмитрук
lyudmila-dmitruk@mail.ru

**ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ
РАЗГОВОРНОСТИ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ
(на материале пьесы А.Н. Островского
«Правда — хорошо, а счастье лучше»)**

Аннотация. В статье на материале пьесы А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» в синхронно-диахронном ключе анализируются лексические средства выражения разговорности. Автор статьи приходит к выводу, что драматургический текст — миниатюра живого разговорного языка эпохи. Это позволяет расценивать его как достоверный источник изучения литературного языка, равно как и других территориально и социально ограниченных сфер языка национального.

Ключевые слова: лексика, разговорная речь, драматургический текст, А. Н. Островский.

L.A. Dmitruk
lyudmila-dmitruk@mail.ru

**Lexical means of expressions of colloquialism
in the dramatic text (based on A. N. Ostrovsky' s play
«The truth is good, but happiness is better»)**

Annotation. In the article on the material of A. N. Ostrovsky's play «The truth is good, but Happiness is better» some lexical means of expressions of colloquialism are analyzed in synchronic and diachronic way. The author of the article makes a conclusion that a dramatic text is a miniature of the live spoken language epoch. It allows to consider it to be a truly source of studying of literary language as well as other geographically and socially limited areas of the national language.

Keywords: vocabulary, spoken language, dramatic text, A. N. Ostrovsky.

Одной из первостепенных задач современного языковедения является изучение разговорной речи в синхронно-диахронном аспекте. С этой точки зрения разговорная речь исследуется, с одной стороны, в историческом плане как источник русского литературного языка, с другой стороны, как один из его функциональных стилей. Именно такой подход, по мнению ученых (Ф.П. Сороколетов, Ю.С. Сорокин, Л.В. Щерба и др.), позволяет адекватно оценить состояние лексики русского литературного языка наших дней и с достаточной полнотой представить ее в словаре.

Литературный язык, сложившийся во времена А.С. Пушкина именно на народно-разговорной речевой основе, до сих пор продолжает активно взаимодействовать с устными формами существования национального языка – языковой периферией – диалектами, жаргонами, просторечием. Непрерывные процессы лексико-стилистической перегруппировки, происходящие внутри словарного фонда языка, требуют постоянного наблюдения за разговорным узусом и соответствующей корректировки данных толковых словарей. Как писал Ф.П. Сороколетов, «время, запечатленное в словах, жизнь современного и предшествующих поколений, социальные процессы, общественные взгляды и течения – все это должно найти достойное и полное отражение в словаре» [9, с. 202]. Однако если для изучения современного состояния разговорности как функционально-стилистической категории наиболее значимым источником будут являться полевые записи, то для научного освещения разговорного языка прошедших эпох приходится опираться в первую очередь на те письменные тексты, которые с максимальной полнотой проясняют истинную форму бытования языка в тот или иной исторический период. Учитывая все это, значимыми письменными источниками, в которых с наибольшей степенью достоверности воспроизводится

живая разговорная речь носителей языка определенной исторической эпохи, являются драматургические тексты. П.А. Семенов говорит о драматургическом тексте как о «лингвистическом объекте особого рода» [4, с. 25], так как «являясь комбинацией реплик, замыкающихся в своеобразные диалогические единства, драматическая речь обладает своей фактурой» [там же]. Речевая ткань драматического произведения, построенная на диалоге, сориентированная в первую очередь на зрительское, а потом уже на читательское восприятие, представляет собой практически документальное воссоздание практики устного общения носителей языка современного автору исторического времени. Сценические произведения А.С. Пушкина, А.Н. Островского, Н.В. Гоголя и других писателей-классиков XIX века, стали той творческой мастерской, в которой сформировался и окреп новый, демократически ориентированный литературный язык.

В комедиях А.Н. Островского, чьими персонажами являются мелкопоместные дворяне, купцы, мещане, крестьяне, отражена стихия разговорной речи жителей провинциального города. Основу ее составляют общеупотребительные языковые единицы с включением просторечных, жаргонно-профессиональных, разговорных, диалектных лексем, характеризующих различные стороны повседневной жизни горожан.

В пьесе «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1876) речевой костюм героев, представителей купеческой среды, насыщен разговорно-просторечными словами и выражениями, создающими реалистичный фон непринужденной обстановки общения. Это знаменательная лексика, обнаруживающая отступления от нормы на всех языковых уровнях: фонетическом (*австрицкого, всурьёз, енерал, лыцарь, мяконький, проклажаться, сумлеватьсья, сурьёзный* и др.), грамматическом (*меланхолиев, погоди, утоплюсья, яблоков* и др.), словообразовательном

(*сертучишко, помышление, убег, убыль, устеречь* и др.), лексическом, часто с проявлением локальной окрашенности слов (*вишь, задаром, миллионщик, -ка, намедни, наперёд, напраслина, необразование, нешто, окромя, особливо, -с, сволочить, сшалить, таскать, -то, умаление, чувства, шаркать* и др.), фразеологическом (*балалайка бесструнная, балясы точить, в лоб влететь, вынь да положь, из лица измениться, поставить шутом, содержать на уме, сохнуть сердцем, суконное рыло* и др.).

Рассмотрим слова, обнаружившие в диахронии расхождение с лексикой литературного языка и ныне являющиеся диалектно ограниченными.

Слово *наме'дни* в комедии Островского употребляется в значении 'на днях':

Б а р а б о ш е в. ...Намедни сидим с ним в трактире, пьем мадеру, потом пьем лафит «Шато ля роз», новый сорт, смягчит грудь и приятные мысли производит [3].

В «Словаре русского языка XVIII века» (СРЯ XVIII), отражающем язык XVIII столетия, данная лексема приводится с таким же значением 'недавно, на днях' без специальных стилистических помет [7, вып. 13, с. 237]. В словарях же XIX века наречие *наме'дни* приводится в сопровождении пометы *Простон.<ародное>* и значением 'за несколько времени перед сим' [5, II, с. 382], как это можно увидеть в «Словаре церковно-славянского и русского языка» (Сл1847), либо в ряду диалектно ограниченных синонимов, как это представлено в Словаре Даля: «*Наме'дни, наме'днись, наме'сь, наме'днича* нар. *Надысь, ногдысь, анадысь, номнясь, ономя, онаме дни; недавно, незадолго, считая не часами, а днями (оными дни), даве*» [6, II, с. 365]. Думается, что данное наречие уже в середине XIX века стало перемещаться на периферию национального языка и уже во времена Островского воспринималось как локализм, в отличие от языка XVIII столетия, где слово *наме'дни*, судя по данным СРЯ

XVIII, было стилистически нейтральной лексемой, как просторечное слово расценивался только его вариант *наме'днись* [7, вып. 13, с. 237].

В словарях современного русского литературного языка слово *наме'дни* приводится с семантикой 'недавно, на днях' и пометами *Устар.<евшее>* и *прост.<оречное>* [2, II, с. 370]. В народных же говорах оно намного более продуктивно. В «Словаре русских народных говоров» (СРНГ) указано четыре значения этого слова: 1. 'вчера' с пометами *Волог., Пск., Новосиб.*; 2. 'позавчера' *Пск., Смол.*; 3. 'в прошлом году' *Калин., Костром.*; 4. 'в настоящее время, нынче, сегодня' *Том., Иркут., Вят., Пск.* [8, вып. 20, с. 31–32]. Однако эти семантические данные, как обладающие большей конкретикой, далеки от дефиниции лексемы, представленной в словарях русского языка XVIII–XIX веков. В современных костромских говорах слово *наме'дни* употребляется в своем исторически закреплённом значении 'недавно, на днях, несколько дней назад', без указания на определенный хронос [1, с. 226]. Слово *наме'дни* во временной перспективе подверглось ряду трансформаций: из сферы литературного языка переместилось в сектор разговорно-просторечной лексики, а на современном этапе в большей степени характеризует речь диалектоносителей.

Лексема *наперёд* в пьесе «Правда – хорошо, а счастье лучше» звучит в устах садовника Глеба Меркулыча и имеет значение 'сначала, прежде всего':

Г л е б. Ну уж не знаю, перенесу ли. Я вам наперед докладываю. Вон хозяин в сад вышел [3].

Во времена Островского данное наречие не оценивалось как локально и социально ограниченное, поскольку фиксируется на правах слова литературного языка без каких-либо ограничительных помет и в СРЯ XVIII в значении 'сначала, прежде, в первую очередь' [7, вып.13, с. 251], и в Сл1847 с семантикой 'прежде кого или чего

либо' [5, II, с. 389], и даже в Словаре Даля – ‘вперёд, прежде чего’ [6, II, с. 373]. Словарями современного русского литературного языка слово *наперёд* отмечено только в двух значениях [2, II, с. 377] (Ср. в СРЯ XVIII зафиксировано пять значений у этого наречия), ни одно из которых не соответствует узусу XVIII–XIX веков. Однако в СРНГ данная семантика у слова *наперёд* отражена, лексема сопровождается географическими пометами *Арх., Смол., Новосиб., Иркут., Ряз.* [8, вып. 20, с. 69]. С течением времени наречие *наперёд* не только сузило систему значений, но и практически полностью (в МАС отмечено только два значения, причем одно из них ‘в направлении перед собой, вперёд’ применяется, судя по помете, в просторечии [2: там же]) переместилось в диалектную языковую среду, где по-прежнему активно функционирует с достаточно широким семантическим диапазоном (в СРНГ фиксируется 4 значения).

Таким образом, драматургический текст представляет собой фокус речевого узуса эпохи, что при диалектоническом подходе, с учетом данных исторических и современных словарей, помогает точно оценить семантические и стилистические трансформации лексем, понять их роль в становлении русского литературного языка, формировании словарного фонда языка национального.

Список литературы

1. *Ганцовская Н.С.* Словарь говоров Костромского Заволжья: междуречья Костромы и Унжи. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова; М.: Книжный Клуб Книговек, 2015. – XXXI. – 512 с.
2. МАС – Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1985–1988.
3. *Островский А.Н.* Правда – хорошо, а счастье лучше // Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1960. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0174.shtml (дата обращения: 30.08.2016).
4. *Семенов П.А.* Драматургический текст как объект истории русского литературного языка // Язык предпушкинской

драматургии / Под ред. Т. В. Рождественской. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2002. С. 22–33.

5. Сл1847 – Словарь церковно-славянского и русского языка: В 4 т. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1847.

6. Словарь Даля – Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003.

7. СРЯ XVIII – Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1–21. СПб.: Наука, 1984–2015 (издание продолжается).

8. СРНГ – Словарь современных русских народных говоров / Сост. Ф. П. Филин, Ф. П. Сороколетов. Вып. 1–44. М.; Л.; СПб.: Наука, 1965–2011 (издание продолжается).

9. *Сороколетов Ф. П.* Лексико-семантическая система и словарь национального языка // Сороколетов Ф.П. Избранные труды / Сост. О. Д. Кузнецова, Е. Ф. Сороколетова; Отв. редактор С. А. Мызников; Ин-т лингв. исслед. РАН. СПб.: Наука, 2011. С. 201–222.

УДК 81'373.21

Е.В. Цветкова

elv15@list.ru

ТОПОНИМЫ В КОМЕДИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ПРАВДА – ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ»

Аннотация. В статье исследуется топонимия комедии А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше». Топонимы рассматриваются с точки зрения их типологии, особой семантики, функционирования. Выявляются основные функции топонимов, обращается внимание на возможность их сопоставления с топонимией костромского края. Топонимическая система комедии характеризуется как своеобразное сочетание нескольких топонимических систем. В итоге утверждается, что топонимы разных видов, представляющие ближнее и в различной степени отдалённое географическое пространство, занимают важное место в пространственной параметризации комедии.

Ключевые слова: топоним, микротопоним, топонимическое пространство, топонимическая система, костромская топонимия.

E.V. Tsvetkova

elv15@list.ru

Toponyms in Alexander Ostrovsky's comedy «Truth is good but happiness is better»

Abstract. In the article is investigated toponymy in A.N. Ostrovsky's comedy «Truth is good, but Happiness is better». Toponyms are considered from the point of view of their typology, special semantics, functioning. The main functions of toponyms come to light, the attention is paid to a possibility of their comparison to toponymys of Kostroma land. The toponymic system of the comedy is characterized as a peculiar combination of several toponymic systems. As a result, it is claimed that toponyms of different types, which represent near and in various degree remote geographical space, take the important place in spatial parametrisation of the comedy.

Keywords: toponym, micro-toponym, toponymic space, toponymic system, Kostroma toponymy.

Топонимы в комедии А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1876) представляют как крупные, хорошо известные за пределами территории описываемых событий, так и небольшие, незначительные объекты. Это и собственно топонимы (в том числе и макротопонимы, например, *Москва, Питер*), и микротопонимы (например, *город, яма*), образующие топонимическую систему комедии.

Основная часть топонимии в комедии, действие которой происходит в Москве, – это наименования, образующие так называемое московское топонимическое пространство. Наибольшей частотностью характеризуется топоним *Москва* (7 употреблений, ср.: по сведениям Частотного словаря языка А. Н. Островского данное название употреблено драматургом 2164 раза, в том числе 359 раз в художественных произведениях [4, с. 581]). В самом начале пьесы после списка действующих лиц сообщается: «Действие происходит в Москве» [1, с. 281]. Чаще других (четыре раза в трех репликах одного диалога)

название столицы произносит отставной унтер-офицер Сила Ерофеич Грознов. Он говорит о Москве, когда возмечивает себя («Ты знаешь ли, что такое Грознов... Сила Грознов?.. Грознов герой... одно слово... пришел, увидел, ну, и кончено» [1, с. 314]), вспоминая о любви к нему первой красавицы: «Только умереть она не умерла, а вышла замуж за богатого купца... очень влюбился; такая была красавица... по всей Москве одна. Первая красавица в Москве, и та любила Грознова... Вот он какой, вот он какой» [1, с. 315]; «Вот пришел я в Москву в побывку, узнал, что она замужем... расспросил, как живет и где живет. Иду к ней, дом – княжеские палаты; мужа на ту пору нет... Как увидала она меня, и взметалась, и взметалась... уж очень испугалась... Муж-то её в большой строгости держал» [1, с. 315]; а также когда отвечает на вопрос Зыбкиной «А что дальше-то?» – «Ничего. Чему быть-то?.. Я всего пять дней в Москве-то... умирать на родину приехал... а то все в Питере жил... Так чего мне?.. Деньги есть... покой мне нужен, вот и все» [1, с. 316].

Говорят о Москве старая нянька Поликсены Филицата (один раз, в разговоре с Зыбкиной о влюбленной Поликсене), желающая сходить к некому колдуну: «Колдун не колдун, а слово знает. Не поможет ли он моей Поликсене? Все его в Москве не было, увидала я его третьего дня, как обрадовалась!» [1, с. 285], и садовник Глеб Меркулыч (один раз, наедине), недовольный происходящими в жизни хозяев переменами: «Какая все, год от году, перемена в Москве, совсем другая жизнь пошла. Бывало, в купеческом доме в девять часов хозяева-то уж второй сон видят, так для людей-то какой простор! А теперь вот десять часов скоро, а еще у нас не ужинали, еще проклажаются, по саду гуляют. А что хорошего! Только прислуге стеснение! Вот мешки-то с яблоками с которых пор валяются, никак их со двора не сволочешь,

не улучишь минуты за ворота вынести; то сам тут путается, то сама толчется. Тоже ведь и нам покой нужен; вот снес бы яблоки и спал, а то жди, когда они угомонятся» [1, с. 316].

Московское топонимическое пространство представлено также названиями *Охотный ряд*, *Преображенское*, *Ильинка*, *Разгуляй*, *Гавриков переулок*, *Воскресенские ворота*, *Матросская богадельня*, *Богоявление*, с которыми связана жизнь героев. Об Ильинке (два употребления) говорят купец Амос Панфилович Барабошев, озабоченный тем, каким образом ему можно денег раздобыть, и его приказчик Никандр Мухояров:

Б а р а б о ш е в. Никандра, ты меня удивляешь. Ступай, братец, по Ильинке, налево один банк, направо другой.

М у х о я р о в. Да-с, это точно-с. Вот если бы вы сказали: ступай по Ильинке, налево один трактир, дальше – другой, в одном спроси полуторный, в другом порцию солянки закажи; так это осуществить можно-с. А ежели заходить в банки, так это один моцион, больше ничего-с; хоть налево заходи, хоть направо, ни копейки за наши векселя не дадут [1, с. 319].

Барабошев в разговоре со своей матерью Маврой Тарасовной о дочери-невесте упоминает Охотный ряд (один раз): «В образованных столицах, где живут люди просвещенные, там на всякое дело можно мастера найти. Ежели вам нужно гуся, вы едете в Охотный ряд, а ежели нужно жениха» [1, с. 292].

Филицата сообщает Зыбкиной о «ветхом старичке», привезенном ею из Преображенского (одно употребление) в дом для службы («Вот видишь ли: хозяева наши хотят ундера на дворе иметь, у ворот поставить» [1, с. 303]): «Вот я и ездила за ним, у меня знакомый есть; да куда ездила-то! В Преображенское. Привезла было его с собой, да не вовремя: видишь, дело-то к ночи, теперь хозяевам доложить нельзя, забранятся, что безо времени

беспокоят их; а до утра чужого человека в доме оставить не смеем» [1, с. 303]. Увидев Грознова, Мухояров дает ему короткую характеристику с использованием топонима: «Куда нам такую ветошь? У нас не Матросская богадельня. Разве для потехи?» [1, с. 309].

Названия *Гавриков переулк* (дважды) и *Разгуляй* (один раз) звучат в рассказе Грознова Зыбкиной о влюбленной в него красавице: «Была женщина красавица, и были у нее станы ткацкие, на Разгуляе... там далеко... в Гав... в Гав... в Гавриковом переулке и того дальше... Только давно это было... перед турецкой войной» [1, с. 314]. Напоминает он о Гавриковом переулке и Богоявлении Мавре Тарасовне, которая, как выясняется впоследствии, и была той самой красавицей: «А как жили-то мы с тобой, помнишь, там, в Гавриковом, у Богоявления?» [1, с. 340].

Воскресенскими воротами Барабошев устрашает за долг сына Зыбкиной Платона: «Господин Зыбкин, до свидания у Воскресенских ворот!» [1, с. 300]. Грознов убеждает Зыбкину, переживающую о том, что ее сына посадят «в яму, к Воскресенским воротам», и готовую на все ради него, в том, что в яме можно и посидеть, а «деньги-то жалче, они уж не воротятся» [1, с. 307].

Дальнее пространство («свое» и «чужое») представлено несколькими названиями. Грознов, повествуя о своей жизни, говорит о Питере (один раз), когда объясняет Зыбкиной причину своего приезда в Москву: «Я всего пять дней в Москве-то... умирать на родину приехал... а то все в Питере жил» [1, с. 316], и о Курске (1 раз), когда у Зыбкиной угощается яблоком из сада Барабошевых: «В Курске яблоки-то хороши... Бывало, набьешь целый ранец» [1, с. 304], вспоминает о Браилове (2 раза: спокойно и с грустью – Зыбкиной, с гонором и напором – Мавре Тарасовне): «Я про сражения-то уж плохо и помню, давно ведь это было. Прежде хорошо рассказывал, как Браилов

брали, а теперь забыл. Я больше двадцати лет в чистой отставке; после-то все в вахмистрах да в присяжных служил. Гербовую бумагу продавал» [1, с. 305]; «Меня-то не пустить, Грознова-то? Да кто ж меня удержит? Я Браилов брал, на батарее ходил» [1, с. 337].

Диалог Барaboшева с матерью и Мухояровым содержит топонимы *Лондон* (Барaboшев – два раза, Мавра Тарасовна – один раз) и *Бухара* (Мухояров – один раз):

М а в р а Т а р а с о в н а. Что же тебя, миленький, беспокоит?

Б а р а б о ш е в. Курсы слабы. Никандра, как на Лондон?

М у х о я р о в. Двадцать девять пять осьмых.

Б а р а б о ш е в. А дисконт?

М у х о я р о в. Приступу нет-с.

М а в р а Т а р а с о в н а. Да на что тебе Лондон, миленький?

Б а р а б о ш е в. Лондон, конечно, будет в стороне, но мне от дисконту большой убыток. Денег в кассе наличных нет.

М а в р а Т а р а с о в н а. Куда ж они делись?

Б а р а б о ш е в. Я на них спекуляцию сделал в компании с одним негодяном. Открыли натуральный сахарный песок, так мы купили партию.

М а в р а Т а р а с о в н а. Как так натуральный?

Б а р а б о ш е в. По берегам рек.

М а в р а Т а р а с о в н а. Как же он не растает?

Б а р а б о ш е в. В нашей воде точно растаять должен, а это в чужих землях... Где, Никандра, нашли его?

М у х о я р о в. В Бухаре-с. Там такие реки, что в них никогда воды не бывает-с [1, с. 321].

Практически все собственно топонимы (за исключением использованного один раз в авторской ремарке названия *Москва*) звучат в речи действующих лиц комедии. Чаще всех топонимы произносит Грознов, который

больше других побывал в различных местах. Это названия географических объектов как ближнего (*Москва, Разгуляй, Гавриков переулок, у Богоявления*), так и отдаленного, дальнего (*Питер, Курск, Браилов*) пространства. Барабошев употребляет в основном топонимы ближнего (московского) пространства (исключение составляет макротопоним *Лондон*): *Ильинка, Охотный ряд, Воскресенские ворота*. В меньшем количестве звучат топонимы в речи Филицаты – только ближнего пространства (*Москва, Преображенское, Воскресенские ворота*) и Мухоморова – и ближнего (*Матросская богадельня, Ильинка*), и дальнего (*Бухара*) пространства. По одному топониму произносят Мавра Тарасовна (*Лондон*), Глеб (*Москва*), Зыбкина (*Воскресенские ворота*). Ни одного собственно топонима нет в речи Поликсены и Платона.

Микротопонимия комедии представлена небольшим количеством названий. Это часто встречающееся в пьесах А.Н. Островского и хорошо известное многим, в том числе и костромским, говорам название *город* – наименование (неофициальное) ближайшего города (см. об этом, например, [2, с. 164–166], [3, с. 226–227] и др.). Связан он с Барабошевым, озабоченным финансовыми проблемами. Произносят его Филицата (о Барабошеве его матери): «Амос Панфилович раза два наведывались. В город ехать собираются» [1, с. 333] и Барабошев (матери): «В таком случае, я на этот брак согласен. Но, маменька, финансовый вопрос... Мне надо в город ехать, по векселям платить» [1, с. 343].

К разряду микротопонимов можно отнести и предложно-падежное сочетание *у Воскресенских ворот*. В роли микротопонима, возможно, выступает и часто повторяемое героями комедии слово *яма*: «Вот и повезут... повезут нас врозь, – ее в карете венчаться с генералом, а меня судебный пристав за ворот в яму»; «А теперь вот из дому выгнали, а я человек честный, благородный.

Да в яму еще сажают, завтра повезут, должно быть. Прощайте!»; «Вот теперь мне и в яму не так горько идти» (Платон) [1, с. 313, 326, 327]; «Ты хотел Платона-то в яму сажать, так не сесть ли тебе, миленький, самому на его место. На досуге там свой цапцапарель попьешь, лик-то у тебя прояснится» (Мавра Тарасовна сыну) [1, с. 343] и т. д.

В определенной степени в ряде реплик функции микропонима выполняют слова *трактир* и *погребок*: «Ну мне до этих твоих меланхолиев нужды мало; потому ведь не божеское какое упущение, а за свои деньги, в погребке или в трактире, расстройство-то себе покупае-те» (Мавра Тарасовна сыну) [1, с. 290]; «Мухояров за тобой из трактира присылал, дело какое-то есть» (Зыбкина сыну Платону) [1, с. 302]; «Должно быть, Сила Ерофеич вернулся; в трактире был с нашими: с дворником да с садовником» (Филицата Платону) [1, с. 313] и т. д.

Можно также считать, что микропонимическую роль в пространстве при доме Барабошевых выполняют слова *сторожка*, *сад*, *беседка* (только в речи обитателей дома и посещающих их людей). Это своего рода «внутренняя» микропонимическая система. Для «внешней» же топонимической системы данные названия являются обычными именами нарицательными. Подобного рода явление наблюдаем, например, в любой топонимической системе костромских говоров.

Разумеется, такие наименования, образуя свое особое микропонимическое пространство, в пределах художественного произведения в отличие от живой народной речи в своей микропонимической роли в полной мере не раскрываются.

Как видим, топонимическая система комедии представляет собой своеобразное сочетание нескольких топонимических систем, состоящих из разного вида названий: собственно топонимов, микропонимов и названий,

выступающих в их роли; топонимов, звучащих в речи отдельных героев и в определенной степени характеризующих их; топонимов отдельных территорий; топонимов «своего» и «чужого» пространства. Топонимы разных видов, представляющие ближнее и в различной степени отдаленное географическое пространство, занимают важное место в пространственной параметризации комедии.

Список литературы

1. *Островский А. Н.* Правда – хорошо, а счастье лучше // Островский А. Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7 / Под общ. ред. Г. И. Владыкина, А. И. Ревякина, В. А. Филиппова. М.: ГИХЛ, 1960. С. 281–343.

2. *Цветкова Е. В.* Микротопонимы в пьесах А. Н. Островского // Щельковские чтения 2011. А. Н. Островский и его эпоха: сборник научных статей / Науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2012. С. 160–168.

3. *Цветкова Е. В.* Топонимы в пьесе А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живёт» // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А. Н. Островского: сборник статей / Науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 222–228.

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



УДК 792.2 : 813.13

С.Н. Кайдаш-Лакшина
lakshin1@yandex.ru

ОТКУДА ОСТРОВСКИЙ ЧЕРПАЛ ИМЕНА СВОИХ ГЕРОЕВ

Аннотация. В статье исследуются источники имен героев в пьесах А.Н. Островского. Выявлена закономерность: большая часть персонажей носит имена (и отчества) православных святых, мучеников, исповедников, священномучеников, преподобных, апостолов, диаконов, епископов, праведных, блаженных, пресвитеров, святителей, пророков Ветхого завета, внесенных в православный месяцеслов. Специально анализируется возможная связь семи православных преподобных, носивших фамилию Островских (XVI век, ученики Александра Свирского) с личной жизнью драматурга.

Ключевые слова: имена, церковная история, православный месяцеслов, святые.

S.N. Kaidash-Lakshina
lakshin1@yandex.ru

Where did Ostrovsky scooped names of his heroes

Annotation. In article sources of names of heroes in plays by A.N. Ostrovsky are investigated. The regularity is revealed: the most part of characters bears names (and middle names) orthodox Saints, martyrs, confessors, hieromartyrs, Reverends, apostles, deacons, bishops, just, blissful, the presbyters, prelates, prophets of the Old Testament brought in the Orthodox Menologion. Possible communication of seven orthodox Reverends carrying a surname of Ostrovsky (the 16th century, Alexander Svirsky's pupils) with private life of the playwright is specially analyzed.

Keywords: names, church history, Orthodox Menologion, Saints.

Необычными именами в пьесах Островского занимались многие исследователи. Большое внимание уделял этому вопросу В.Я. Лакшин. Готовя перед смертью издание пьес Островского, в комментариях он каждую снабдил главкой «Из значимых имен и фамилий». В своем

наброске «Тайна имени» он писал: «Между исследователями Островского идет давний спор: насколько значимы имена, которые драматург дает своим лицам? Вопрос любопытный не только в применении к Островскому и способный пролить свет на психологию творчества вообще. В.А. Филиппов, Кашин – обращали внимание на обилие у Островского имен и фамилий знаменательных. Их нетрудно было на выборку назвать: Дикой и Кабаниха, Любим и Гордей Торцовы. Гордей – горд, Любим – любим, Дикой – дик и т. п. Бросались в глаза сочетания имен и фамилий, до краев налитых иронической семантикой: Квартальный Тигрий Львович Лютов (“Не было ни гроша...”), Ермил Зотыч Ахов, Серапион Мардарыч Градобоев. Островский будто играл в эти фамилии, яркость которых была в глаза каждому. Значит ли это, что Островский наследовал традицию классицизма с его Добромыслами, Простаковыми и т. п.? Нет, конечно. Множество имен и фамилий у Островского не имеют как будто никакого смыслового наполнения: Незабудкина, Хорьков... Е.Г. Холодов, один из лучших исследователей Островского, даже вовсе усомнился в том, что у Островского часты случаи значимых фамилий, они казались ему исключением. Между тем, готовя в издательстве “Художественная литература” трехтомное издание “Сочинений” Островского, я решил проверить это не выборочно, а по всем основным пьесам. Результат был неожиданным: Островский если и не всегда, то гораздо чаще, чем мы думаем, давал своим героям значимые имена и фамилии. Подбирая имена, он нередко заглядывал в святцы, отмечая латинское или греческое значение имени. Фамилии же выбирал тоже не случайные» [5; с. 521, 522].

В самом деле, святцы давали перевод имен с других языков. Эту работу продолжают многие. Так, Н.В. Капустин скрупулезно исследует этапы работы Островского над текстом комедии «Не в свои сани не садись» именно над

именами героев: «Имя и отчество героя – Виктор Аркадьевич – (ср.: Виктор – «победитель», а топоним «Аркадия», с которым связано отчество, начиная с античной культуры, есть условное обозначение счастливой жизни)», имя Сократ «вызывает параллель с античным философом» [1; с. 13, 6]. Ю.В. Лебедев в статье о «Бесприданнице» сравнивает имя Юлия Капитоновича Карандышева, жениха Ларисы, с Юлием Цезарем: «Юлий – имя знаменитого императора Древнего Рима Юлия Цезаря. Капитон происходит от слова «капитос» – голова» [3, с. 59].

Действительно, у Островского много имен, которые, на первый взгляд, являются именами мифологических или исторических героев : это Клеопатра – царица Древнего Египта, Аполлон – древнегреческий бог, Тит – император Древнего Рима, покоритель Древней Иудеи, Олимпиада – мать Александра Македонского, Платон и Сократ – философы Древней Греции, библейские герои Самсон и др. Никак не отрицая того отсвета, который они бросают на героев пьес Островского, я хочу ввести другую существенную реальность, в которую входил драматург и которая, несомненно, повлияла на выбор им имен для своих героев. Речь идет о церковной истории, конкретно – о житиях святых, расписанных по дням и месяцам года, так называемом месяцеслове. Там эти же имена представлены как святые и мученики христианской православной церкви.

В месяцеслове следующие обозначения святых: исповедники, мученики, великомученики, священномученики, преподобные, апостолы, диаконы, епископы, праведные, блаженные, пресвитеры, святители. Даты я для облегчения даю по новому стилю. Разница между старым и новым стилем в месяцеслове и в церковной литературе не зависит от века, а всюду составляет 13 дней: это и XIX, и XVI, и I, и II, и V века нашей эры. Месяцеслов в сокращении приводится в православных календарях с чтением на каждый день. Обратимся к нему.

Блаженная *Клеопатра* и сын ее Иоанн жила в Палестине, когда погиб мученик *Уар*, она воздвигла храм над мощами его и своего сына Иоанна, раздала свое имение и помогала бедным. Скончалась в 327 году. Память 1 ноября [4, т. 2, с. 202].

Мученик Аполлон погиб около 305–311 годов. Память 18 июня [4, т. 3, с. 390].

Мученик Аполлоний пошел на смерть за Христа 26 марта 286 года. Память 27 декабря [4, т. 2, с. 389].

Тит – святой апостол от 70-ти, уроженец острова Крит, был при казни Христа в Иерусалиме, сопровождал апостола Павла, был причислен к 70 апостолам и рукоположен Павлом в епископа Критского. Присутствовал при казни Павла, умер в 94 года. Память 7 сентября [4, т. 3; с. 756, 757]. 15 апреля отмечается память *преподобного Тита*, монаха Студийского монастыря в Константинополе в IX веке, который прославился мужеством во время иконоборческих гонений в Византии [4, т. 3, с. 148].

Святая Олимпиада – диаконисса, дочь сенатора, богатая наследница, раздала все бедным, патриарх назначил ее диакониссой (то есть женщиной-диаконом, потом это было запрещено церковью), помогала Иоанну Златоусту. Когда его начали преследовать и изгнали, покинула Константинополь. Умерла в заточении в 409 году. Память 7 августа [4, т. 3; с. 626, 627].

Мученик Платон отличался красотой и красноречием. Правитель приказал его схватить и стал убеждать отказаться от Христа, уверяя, что умом он походил бы на философа Платона, если бы поклонялся языческим богам. Платон отказался. Его истязали и держали без пищи и воды 18 дней. Ему предложили свободу, если он произнесет «велик бог Аполлон». «Не хочу согрешить и словом», – ответил Платон, и ему отрубили голову в 302 или 306 году. Память 1 декабря [4, т. 2; с. 294, 295].

Мученик Сократ вместе с матерью и мучеником Дионисием погибли около 138–161 годов. Память 4 мая [4, т. 3, с. 221].

Имена Сократ и Платон – старые календарные имена. Можно поставить вопрос: давая имена своим героям, думал ли Островский о древнегреческих философах Платоне и Сократе или взял их из православного календаря? Думал ли он о Юлии Цезаре, выбирая имя для жениха Ларисы в «Бесприданнице», или заглянул в месяцеслов?

Преподобные Иулий (Юлий) – пресвитер и брат его *Иулиан* диакон (V в.) строили храмы около Константинополя. Юлий обладал даром прозорливости, и никто не смел ему лгать. Построили сто храмов, последний на острове. Память 4 июля [4, т. 3, с. 466]. В пьесе Карандышеву лгут почти все. Есть еще *святитель Иулиан (Юлиан), епископ Кеноманийский*, которого считают Симоном прокаженным, получившим при крещении имя Иулиан. Его послал проповедовать Евангелие апостол Петр в Галлию, и он мог своей молитвой возвращать умерших детей к жизни. Память 26 июля [4, т. 3; с. 572, 573].

Священномученик Капитон был одним из херсонских епископов, присланных в Крым императором Константином Великим (306–337). Епископская кафедра была учреждена в Херсонесе в начале IV века. Язычники требовали от Капитона войти в костер. Он остался невредим. Об этом чуде сообщали на Первом Вселенском соборе в Никее (325 г.) Через несколько лет Капитон отправился в Константинополь на корабле, бурей корабль был прибит к устью Днепра и захвачен язычниками, которые всех утопили, в том числе и Капитона. Память 20 марта с прочими епископами Херсонеса [4, т. 3, с. 40–42].

(Так и видятся кадры фильма «Жестокий романс» по «Бесприданнице», где Юлий Капитонович гребет на лодке из последних сил).

Самсон был библейским героем, а еще православным святым – преподобным *Сампсоном Странноприимцем*. Он был сыном богатых и знатных римлян, известным врачом. Отпустив своих рабов, он стал лечить всех страждущих. Однажды вылечил императора Юстиниана, но отказался от награды. Попросил лишь выстроить больницу и странноприимный дом. Император исполнил его просьбу. До конца жизни он лечил и опекал всех. Умер около 530 года и похоронен в церкви мученика Мокия. Память 10 июля [4, т. 3, с. 481].

В пьесе Островского «Свои люди – сочтемся!» Самсон Большов имеет отчество *Силыч*. *Самсон Силыч Большов*. Трудно сомневаться в том, что *Силыч* – от слова сила, сильный. Однако *Сила* – это имя одного из апостолов от 70-ти. Он был послан в Антиохию вместе с апостолом Павлом, вместе с ним посетил Сирию, Македонию, сидел с ним в тюрьме и пережил там землетрясение. В Коринфе святой апостол Сила был рукоположен в епископа и прожил до смерти. Память 12 августа [4, т. 3, с. 657].

Что для Островского было важнее – сила библейского Самсона в волосах, который был пленен и погиб, или бескорыстная способность инога Сампсона служить беззаветно людям? Видимо, оба обладали своей вибрацией, интересной драматургу. Или *Олимпиада Самсоновна – Липочка*. Историческая

Олимпиада отличалась жестокостью и своенравием, *диаконисса Олимпиада* была полным ее антиподом, хотя имела твердый и даже гордый характер.

Имя и отчество Рисположенского из этой же пьесы также расшифровывается через жития святых: *Сысой Псоич*. *Преподобный Сысой Великий* (†429 г.) был монахом-отшельником в Египетской пустыне в пещере 60 лет и однажды вернул своей молитвой умершего отрока к жизни. Память 19 июля [4, т. 3, с. 528]. *Преподобный Псой* был учеником преподобного Пахомия Великого,

одного из основателей египетского монашества и жил в IV веке в Египетской пустыне. Память 22 августа [4, т. 3, с. 696].

Лазарь Елизарыч Подхалюзин. Лазарь был другом Христа, которого он воскресил из мертвых. После этого он жил еще 30 лет и был епископом на острове Кипр. В IX веке мощи его перенесли в Константинополь и положили в храме праведного Лазаря. Память 30 октября [4, т. 2, с. 191]. *Елеазар* – один из семи мучеников Маккавеев и учитель их Елеазар (†166 до Р. Х). Память 14 августа [4, т. 3, с. 664]. Это герои Ветхого Завета, которые присутствуют в православных житиях святых, в месяцеслове. Таким образом, в имени и отчестве Подхалюзина встретились Ветхий и Новый Заветы.

Обращение к житиям святых в месяцеслове сопровождало А.Н. Островскому с самого рождения. С ним связана тайна, почему его называли Александром и почему он праздновал день своих именин именно 30 августа по старому стилю / 12 сентября по-новому – в этот день в месяцеслове отмечается память трех Александров, из них двух, широко известных в России: перенесение мощей в 1724 году благоверного князя Александра Невского (†1263) из Владимира в только что выстроенный Санкт-Петербург и Александра Свирского вместе с его учениками. Однако главное прославление Александра Невского совершается 6 декабря в день его погребения во Владимире, так что скорее всего память Александра Свирского тут, несомненно, преобладает. Преподобный *Александр Свирский* (15 июня 1448–30 августа 1533) считается светочем русского северного монашества. Он основал монастырь Животворящей троицы, где стал игуменом, прославился подвигами благочестия и прозорливости ума. Имел огромное число учеников, которые стекались к нему со всей Руси. В месяцеслове эти ученики названы как «ближайшие»: это *преподобные Игнатий Островский* (XVI), *Леонид*

Островский (XVI), *Корнилий Островский* (XVI), *Дионисий Островский* (XVI), *Афанасий Островский* (XVI), *Феодор Островский* (XVI), *Ферапонт Островский* (XVI). Нам ничего не известно о том, имеют ли эти подвижники XVI века отношение к роду драматурга, хотя фамилия достаточно редкая. Необычна тут и густота одной фамилии – братья? Семь человек Островских вокруг Александра Свирского как его ученики! И тут невольно вспоминается история, как называли Александра Николаевича – Александром. Ведь от дня его рождения 30 марта/12 апреля до 30 августа, когда он отмечал день своих именин в день памяти Александра Свирского, в месяцеслове присутствует множество Александров.

В.Я. Лакшин в своей биографии Островского приводит семейное предание: «Когда покойная матушка Любовь Ивановна написала брату своему, отцу Михаилу, кажется в Смоленск, о смерти второго сына своего Федора и сетовала, что у нее дети не живут, он отвечал ей, чтобы она, если родится третий сын, назвала его Александром и что Александр (не знаю уж по каким соображениям) должен жить. Так и случилось. Это рассказывал мне отец, а также и о том, как возили меня в Смоленск к отцу Михаилу напоказ и за благословением». В.Я. Лакшин комментирует: «Странно, что Островский не догадался, чем был подсказан совет отца Михаила. Ведь Александр по-гречески – ”защитник жизни”, и смоленский священник надеялся, что покровительство святого убережет жизнь младенца. Для нас же это имя получает и то тайное оправдание и долговечный смысл, что, подобно Александру Пушкину, Александру Грибоедову и Александру Герцену, Островский станет защитником жизни в нашей литературе» [2, с. 17].

Можно предположить, что смоленский отец Михаил знал тайну Островских при Александре Свирском, потому и просил назвать Александром в его честь, именины

(то есть день святого, в честь которого назван человек, прежде и считался главным праздником, а отнюдь не день рождения) отмечать именно 30 августа/12 сентября, в день памяти Александра Свирского. Знал ли об этом отец Н.Ф. Островский? Возможно, знал, но не придавал этому большого значения, потому что, окончив семинарию и Духовную академию, вышел из духовного сословия, и теперь ему церковные подробности не казались существенными.

Был среди «учеников и собеседников» Александра Свирского еще и преподобный *Геннадий Костромской* и *Любимоградский* (†1565, память 5 февраля). Он поселился в костромских лесах около озера Сурского, где в 1529 году основал монастырь и стал его игуменом. Монастырь потом стали называть Геннадиевым. Геннадий писал иконы и обладал даром прозорливости: посетив в Москве дом боярина Романова, он предсказал, что его дочь Анастасия будет царицей, женой Ивана Грозного [4, т. 2, с. 539].

Однако вернемся к Островскому. Нет сомнения в том, что он очень серьезно относился к выбору имен для своих героев. Доказательством может служить выбор имени *Катерина* (а не *Екатерина*) для пьесы «Гроза». Как известно, церковь не признавала многие древнерусские имена (княжеские и богатырские) как языческие: Владислав, Святогор, Мстислав, Ярополк, Добрыня. При крещении давались другие имена, например, великому князю Владимиру Святославичу, крестителю Руси, – имя Василий. Исследователи пишут: «Судя по древним месячным мнениям (месяцесловам. – *С.К.-Л.*) XI–XIII веков, опубликованным И.И. Срезневским в середине прошлого (XIX века. – *С.К.-Л.*) столетия, перевод на церковнославянский и переписывание богослужебных книг на Руси осуществлялось людьми, хорошо образованными. Они сумели зарегистрировать наилучшие и наиболее приемлемые

варианты имен в той орфографии, которая соответствовала их живому звучанию: *Катерина... Демьян...* а не в тех формах, которые помещались в более поздних церковных книгах: *Екатерина ...Дамиан*» [6, с. 51]. Нам неизвестно, был ли знаком Островский с трудом И. И. Срезневского, но для своей драмы «Гроза» он взял имя *Катерина* как более древнее и народное, а не книжное.

Между тем в пьесах драматурга поражает обилие имен диковинных, необычных. Это *Истукарий, Тигрий Львович, Африкан, Пуд Кузьмич, Луп Лупыч, Ераст, Наркис, Силан, Серапион Мардарыч, Тарах Тарасыч, Манефа, Меропа, Мокий Парменыч, Вукол, Амос Панфилыч, Уар, Сосипатра, Мардарий, Павлин, Хиония* и т. п. Все эти имена однако присутствуют в месяцеслове православной церкви.

Обратимся к пьесе «Пучина». Здесь герои – *Луп Лупыч* Переярково, *Пуд Кузьмич* Боровцов, *Глафира Пудовна, Ион Ионович* Турунтаев.

Мученик Луп по православному месяцеслову жил в конце III–начале IV века и был слугой великомученика Димитрия Солунского. Он присутствовал при его кончине, снял перстень с его руки, стал сам творить чудеса, разбил языческих идолов и был усечен мечом после 306 года. Память 5 сентября [4, т. 3, с. 745] и 8 ноября в день памяти Димитрия Солунского. *Апостол Пуд* из числа 70-ти был послан Христом перед Собором с Евангельским благовестием. Был членом римского сената, в своем доме собирал христиан, и дом его был обращен в церковь под названием Пастырская. В ней, по преданию, служил апостол Петр. Пуд упоминается в послании апостола Павла к Тимофею. Он был казнен в Риме при императоре Нероне одновременно с апостолом Павлом (†ок. 67). Память 28 апреля [4, т. 3; с. 192, 193]. *Праведная дева Глафира* была служанкой царицы Констанции, муж которой Ликиний правил Восточной частью Римской

империи (312–324). Он воспылал страстью к Глафире, она была тайной христианкой. Глафира во всем созналась Констанции, та передела ее в мужское платье, снабдила деньгами и в сопровождении слуг отправила в Армению. По пути она остановилась в городе Амасии, где все деньги отдала епископу для строящейся церкви. Об этом узнал Ликиний и приказал доставить к нему Глафиру и епископа. Но Глафира внезапно скончалась (†322). Епископ же был казнен. Память их 9 мая [4, т. 3; с. 240, 241]. Любопытно, что в пьесе «Пучина» Глафира Пудовна умерла безвременно. *Пророк Иона* (VIII в. до Р. Х.) – библейский пророк. Память 5 октября [4, т. 2, с. 103]. Книга его входит в состав Библии. *Мученик Иона* пострадал в Персии (†310–331). Память 10 апреля [4, т. 3; с. 116, 117].

В пьесе «Горячее сердце» все имена, несмотря на свою необычность, также взяты из месящеслова. Обычно имя приказчика *Наркиса* выводят из имени героя греческой мифологии *Нарцисса*. Между тем *Наркисс* – имя одного из 70-ти апостолов, его рукоположил Андрей Первозванный для служения в городе Афины. Память 13 ноября [4, т. 2, с. 236]. *Силан* – святой мученик, посланный с другими в Южную Галлию (ныне Франция) проповедовать христианство при императоре Клавдии (41–54). Они были обезглавлены, но взяли в руки свои головы и дошли до епископа, пославшего их на проповедь. Силан и его спутники сложили к его ногам свои головы и скончались. Память 17 июня [4, т. 3, с. 389]. *Павлин Павлиныч* Курослепов носит имя и отчество *святителя Павлина Милостивого, епископа Ноланского* (†22 июня 431). Был римским сенатором, консулом, губернатором Кампании в Италии. Стал христианином и в Ноле был избран епископом, спасал пленных от рабства при набеге вандалов. Спасая вдову, пошел служить вандальскому князю. Христианский поэт. Память

5 февраля [4, т. 2, с. 541]. *Аристарх* – апостол от 70-ти, сотрудник святого апостола Павла, епископ сирийского города Апамеи. Имя его упоминается многократно в Деяниях апостолов и в Посланиях апостола Павла. Память 28 апреля [4, т. 3, с. 193] и 10 октября. *Серапион Мардарьич* Градобоев отсылает нас к святым: *святой мученик Серапион* был казнен как христианин при императоре Севере (193–211). Язычники сожгли его заживо на костре. Память 26 июля [4, т. 3, с. 573]. *Святой мученик Мардарий* вместе с *Орестом* и другими пострадали за Христа при императоре Диоклетиане (284–305) в Армении. Он был из простого народа, был повешен вниз головой. Перед кончиной он произнес молитву «Владыко Господи Боже, Отче Вседержителю...», которая читается в церкви до сих пор. Память 26 декабря [4, т. 2; с. 386, 387]. *Тарах Тарасыч* Хлынов: *Тарах* – святой мученик, вместе с *Провом* и *Андроником* пострадал в 304 году в городе Тарсе Киликийском. Он был старым воином, отказался принести жертву языческим богам, был подвергнут пыткам и изрублен на куски. Память 25 октября [4, т. 2, с.177]. *Праведный Тарасий* – память 22 марта [4, т. 3, с. 47].

Матрена Харитоновна носит имя *мученицы Матроны* (III в.) Память 19 ноября [4, т. 2, с. 248]. *Преподобный Харитон Исповедник* (†ок. 350) попал в руки к разбойникам, сумел с ними справиться и учредил храм на месте разбойничьей пещеры. Память 11 октября [4, т. 2; с. 130, 131]. Сюжет близок к пьесе. Имя *Гаврилы* восходит к имени архангела *Гавриила*. Имя его означает «Крепость Божия». Он возвестил Деве Марии о рождении у нее Сына – Благовещенье, предупредил о замыслах Ирода и все время земной жизни Богородицы охранял ее. Память 8 апреля и 26 июля [4, т. 3; с. 107, 108]. *Параша* – уменьшительное от *Параскевы, Прасковьи*. *Святая мученица Параскева, нареченная Пятница* (III в.), – одна из самых любимых в православии святых,

не только у русских, но и болгар, сербов и др. В ее честь возводились храмы и часовни, рисовались иконы. Покровительница семейного счастья и благополучия, а также целительница людей от болезней. Память 10 ноября [4, т. 2, с. 224–230]. Таким образом, союз Парашы и Гаврилы в пьесе имеет глубоко сакральный смысл, даже судя только по их именам.

В пьесе «Бесприданница» мать Ларисы носит имя и отчество *Харита Игнатьевна. Святая мученица Харита* была обезглавлена в 166 году вместе с Иустином Философом. Память 14 июня [4, т. 3, с. 380]. *Преподобный Игнатий* (†963–975) – игумен обители около Константинополя. Память 10 октября [4, т. 2, с. 129]. *Святитель Игнатий, патриарх Константинопольский* (†877). Память 5 ноября [4, т. 2, с. 214]. *Мученица Лариса* погибла вместе с другими христианами в храме во время богослужения, который был подожжен по приказу готского короля около 375 года. Останки их перевезли в Сирию. Память 8 апреля [4, т. 3, с. 109]. *Мокий Парменыч* Кнуров имеет необычные имя и отчество. Они есть в месяцеслове. *Святой мученик Мокий* был *чтецом* (†312) и замучен в Финикии вместе с епископом Сильваном. Память 11 февраля [4, т. 2, с. 564]. Любопытно, что в пьесе Кнуров тоже является «чтецом»: он читает заграничные газеты. *Священномученик Мокий* (†ок. 295) был пресвитером в Македонии, казнен в Византии, где ему поставили храм. Память 24 мая [4, т. 3, с. 305]. *Пармен* был апостолом от 70-ти, в числе семи он был избран 12 апостолами в первые диаконы Церкви Христовой. Трудился в Македонии и, возможно, пострадал при императоре Траяне (98–117). Память 10 августа [4, т. 3; с. 644, 645]. Тетка Карандышева *Евфросиния Потаповна* – имя *преподобной Евфросинии* (V в.) Память 8 октября [4, т. 2; с. 121, 122]. *Преподобный Патапий* (VII в.) Память 21 декабря [4, т. 2, с. 376].

В пьесе «Последняя жертва» *Флор Федулыч Прибытков* и *Лавр Мироныч: Флор и Лавр – мученики-братья*. Память 31 августа [4, т. 3, с. 731]. *Святой Феодул* – память 15 мая [4, т. 3, с. 259]. *Святитель Мирон, епископ Критский* (ок. 350) – память 21 августа [4, т. 3, с. 692–693]. *Сакердон* – один из *святых 40 мучеников Севастийских*. Память 22 марта [4, т. 3, с. 47–48]. *Михевна* – от *святого пророка Михея* (IX в. до Р. Х.). Память 18 января [4, т. 2, с. 404].

В пьесе «Волки и овцы» *Меропия Давыдовна Мурза-вещкая* – см.: *мученица Миропия* (†ок. 251), память 15 декабря [4, т. 2, с. 351]. *Святой царь и пророк Давид*. Память 8 января [4, т. 2, с. 426]. *Вукол Наумович* – от *святителя Вукола, епископа Смирнского* (†ок. 100), был учеником апостола и евангелиста Иоанна Богослова, был им поставлен первым епископом Смирнской Церкви в Малой Азии. Память 19 февраля [4, т. 2, с. 591]. *Наум* – библейский пророк (VII в. до Р. Х.). Память 14 декабря [4, т. 2, с. 348]. *Анфуса Тихоновна* – см.: *преподобная Анфуса* (†ок. 298). Память 4 сентября [4, т. 3, с. 743]. *Корнилий* – см.: *священномученик Корнилий сотник* (I в.) Память 26 сентября [4, т. 2; с. 68, 69].

В пьесе «Сердце не камень» героиня *Аполлинария Панфиловна* связана с именем *преподобной Аполлинаруи* (†470). Жила в скиту как инок Дорофей. Память 18 января [4, т. 2, с. 464]. *Исай Данилыч Халымов* – см.: *святой пророк Исаия* (VIII в. до Р. Х.) Память 22 мая [4, т. 3; с. 294–296]. *Преподобный Даниил Столпник* (†489–490). Память 24 декабря [4, т. 2; с. 380, 381]. *Приказчик Ераст* – см.: *апостол от 70-ти Ераст*, ученик апостола Павла, упоминается в Послании к римлянам как казнохранитель. Память 23 ноября [4, т. 2, с. 263].

В пьесе «Правда – хорошо, а счастье лучше» *Амос Панфилыч Барабошев* – см.: *Амос* – *святой пророк Амос* (VIII в. до Р. Х.). Память 28 июня [4, т. 3, с. 437].

Мученик Памфил. Память 25 августа [4, т. 3, с. 703]. *Мученик Памфил пресвитер* (†307–309). Память 1 марта [4, т. 2, с. 624]. *Мавра* Тарасовна – см.: *святая Мавра* (†ок. 286). Память 16 мая [4, т. 3; с. 267, 268]. *Поликсена* – см.: *преподобная Поликсения* (†109). Была крещена апостолом Андреем Первозванным, стояла у креста, на котором его распяли. После его смерти 40 лет обращала в Испании язычников в христианство. Память 6 октября [4, т. 2, с. 107]. *Филицата* – см.: *святая мученица Филицата* имела семь сыновей, которые скончались на ее глазах от мучений, исповедуя христианство, и она вслед за ними. Память 7 февраля [4, т. 2, с. 551]. *Никандр* Мухояров – см.: *святой мученик Никандр* врач (284–305). Память 28 марта [4, т. 3; с. 76, 77]. *Палагея Григорьевна* Зыбкина – см.: *мученица Пелагия, дева Тарсийская* (†ок. 290), погибла в раскаленном медном воле. Память 17 мая [4, т. 3; с. 273, 274] и 21 октября. *Священномученик Григорий, епископ*, просветитель Великой Армении (†ок. 335). Память 13 октября [4, т. 2; с. 140, 141].

В пьесе «Не было ни гроша, да вдруг алтын» *Истукарий Лупыч* Епишкин, *Тигрий Львович* Лютов. См.: *Истукарий* – мученик (†ок. 320). Память 16 ноября [4, т. 2, с. 242]. *Тигрий* — *священномученик* (†ок. 404), пресвитер, из клира Иоанна Златоуста. Память 29 июня [4, т. 3, с. 447]. Придав имени *Тигрий* отчество *Львович* и фамилию *Лютов*, Островский усугубил свирепость персонажа, обыграв все три составляющих. *Модест* – *святой мученик* (†303). Память 28 июня [4, т. 3; с. 439, 440]. *Домна* – *мученица* из 20 000 в Никомидии сожженных, бывшая языческая жрица во дворце императора (†302). Память 10 января [4, т. 2, с. 430].

В пьесе «Комик XVII столетия» *Кирил Панкратъич*, *Анисья Патрикевна*. См.: *святитель Кирилл, архиепископ Александрийский* (†444). Память 22 июня [4, т. 3, с. 405–407]. *Священномученик Панкратий, епископ*

Тавроменийский (I в.) Память 22 февраля [4, т. 2, с. 604]. *Святая мученица Анисия* (284–305). Память 12 января [4, т. 2, с. 435]. *Преподобный Патрикий* (†796). Память 2 апреля [4, т. 3; с. 90, 91].

В пьесе «Таланты и поклонники» – *Ираклий Стратонич Дулебов* – См.: *мученик Ираклий воин* (III в.) Память 4 ноября [4, т. 2, с. 212]. *Стратон мученик* (†ок. 303). Память 30 августа, 2 сентября, 26 сентября [4, т. 2, с. 69; т. 3, с. 729].

В пьесе «Без вины виноватые» – *Нил Стратонич Дудукин*. Нил – *святой мученик*, епископ Египетский (305–311). Память 30 сентября [4, т. 2, с. 84].

В пьесе «Гроза» *Савел Прокофьевич Дикой* – см.: Савел – *святой мученик* (†362), персидский посол к императору Юлиану Отступнику. Был подвергнут пыткам и убит по его приказу, так как отказался принести жертву языческим богам. Началась война, и Юлиан Отступник погиб. Память 30 июня [4, т. 3; с. 448, 449]. *Тихон Иваныч Кабанов* – см.: *святитель Тихон, епископ Амафунтский* (+ 425) на Кипре. Память 29 июня [4, т. 3; с. 445, 446]. *Марфа Игнатьевна Кабанова* – см.: *Марфа, мать преподобного Симеона Столпника* (†ок.428). Память 14 сентября, 19 февраля, 17 июля, 19 июля [4, т. 2, с. 9]. *Катерина* – см.: *великомученица Екатерина* (305–313). Память 7 декабря [4, т. 2, с. 325]. *Феклуша* – см.: *первомученица равноапостольная Фекла* (I в.) Память 7 октября [4, т. 2; с. 110, 111]. *Варвара* – см.: *святая великомученица Варвара*. Память 17 декабря [4, т. 2; с. 357, 358]. *Борис Григорьевич* – см.: *святой благоверный и равноапостольный царь Борис*, во святом крещении *Михаил* (†907), креститель болгар. Память 15 мая [4, т. 3; с. 265, 266].

В пьесе «Лес» *Уар Кирилыч* – см.: *мученик Уар* и с ним семь учителей христианских (†ок. 307), военачальник в Египте. Память 1 ноября [4, т. 2, с. 202].

Улита – см.: *святая мученица Иулитта* (†ок. 305). Память 28 июля [4, т. 3, с. 583]. *Карп* – см.: *святой апостол Карп* от 70-ти (I в.), ученик и спутник апостола Павла, который поставил его епископом во Фракии. Память 8 июня [4, т. 3, с. 360].

В пьесе «Бедность не порок» *Гордей Карпыч, Африкан Савич* – см.: *мученик Гордий* (IV в.) Память 16 января [4, т. 2, с. 459]. *Святой мученик Африкан* (†ок. 249–251). Память 23 апреля, 26 марта [4, т. 3, с. 172].

В пьесе «Не в свои сани не садись» *Селиверст Потаныч* – см.: *святитель Сильвестр*, папа Римский (†335). Память 15 января [4, т. 2, с. 451]

В пьесе «Не так живи, как хочется» *Агафон* – см.: *преподобный Агафон Египетский* (†ок. 435). Память 15 марта [4, т. 3; с.13, 14].

В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» *Манефа* – см.: *мученица Манефа* (†ок. 307-308). Память 26 ноября [4, т. 2, с. 273].

В пьесе «Поздняя любовь» *Дормедонт* – см.: *мученик Доримедонт* (†276). Память 2 октября [4, т. 2; с. 86, 87].

В пьесе «Невольницы» *Евлалия Андревна* – см.: *мученица Евлалия дева* (†ок. 303). Память 4 сентября [4, т. 3; с. 743, 744].

В пьесе «Красавец-мужчина» *Сосипатра Семеновна* – см.: *преподобная Сосипатра*, дочь императора (†625). Память 22 ноября [4, т. 2, с. 261].

В пьесе «Не от мира сего» *Ардалион Мартыныч, Хиония Прокофьевна, Фирс Лукич* – см.: *святой мученик Ардалион* (305–311), мимический актер «из лицедеев». Память 27 апреля [4, т. 3, с. 192]. *Святитель Мартин Исповедник*, папа Римский (†655). Память 27 апреля [4, т. 3; с. 188,189]. *Мученица Хиония* (†304). Память 29 апреля [4, т. 3; с. 198, 199]. *Мученик Фирс из дружины* (249–251). Память 30 августа [4, т. 3, с. 729]. *Лука* – *преподобный Лука, Новый Столпник*. Память 24 декабря

[4, т. 2, с. 382]. *Мученица Капитолина* (†304). Память 9 ноября [4, т. 2, с. 224].

См.: еще *Ермил Зотыч Ахов*. Отчество *Зотыч* в нескольких пьесах. *Мученик Зотик* (†ок. 311), родом из Скифии. Память 4 сентября [4, т. 3; с. 742, 743].

Примеры можно бесконечно умножить по всем пьесам Островского. Практически почти все имена для своих героев взяты им из православного месяцеслова (кроме «Снегурочки» и исторических пьес). Еще в конце XIX века занятие актеров считалось греховным. Не освящали ли театр герои пьес Островского, носящие имена Святых Церкви? Может быть, Островский про себя не раз улыбался над этим.

Список литературы

1. *Капустин Н.В.* Антропонимика комедии А.Н. Островского «Не в свои сани не садись»: от чернового автографа до окончательного текста // Щельковские чтения 2014. А.Н. Островский и культура конца XIX – начала XX века: сборник статей / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2015. С. 5–14.
2. *Лакшин В.* А.Н. Островский. М.: Geleos, 2004. – 767 с.
3. *Лебедев Ю.В.* «Бесприданница» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома-Шуя, 2012. С. 54–60.
4. Месяцеслов. Настольная книга священнослужителя. Т. 2 (Сентябрь-февраль). М., 1978. Т. 3. (Март-август). М., 1979.
5. *Островский А.Н.* Сочинения: В 3 т. // Сост., вступ. статья и коммент. В.Я. Лакшина. М.: Искусство, 1996. Т. 1. – 512 с.
6. *Сулова А.В., Суперанская А.В.* О русских именах. Изд. 3-е, доп. Л.: Лениздат, 1991. – 222 с.





ОПТИМИСТЪ 1893 ОПТИМИСТЕ

**ИЗ ИСТОРИИ
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЩЕДЫКОВО»**



*Великоленное Шельково: вот мне привет...
Я не знаю меру твоей радости, друзья мои, какую
почувствовал бы я, если бы увидел вас в этих
обетованных местах...*

Александр Островский

УДК 006.901.3: 882(471.317)

О.Б. Потехина
schelykovogold@mail.ru

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЩЕЛЫКОВО» (1920—1940 ГОДЫ)

Аннотация. В статье исследуется история мемориализации усадьбы Щельково, создание музея, сохраняющего историко-культурное наследие, связанное с именем А.Н. Островского. Обобщаются сведения из различных документов и публикаций. Автор приходит к выводу, что усадьба сохранилась благодаря инициативе родственников, актеров Малого театра, почитателей таланта драматурга. Выявлены персоналии основателей музея.

Ключевые слова: Щельково, усадьба, история, дом отдыха, музей.

О.В. Potekhina
schelykovogold@mail.ru

The History of formation of «Schelykovo» Memorial estate (1920—1940)

Annotation. In the article is investigated the estate Schelykovo memorilization history, creation of the museum keeping the historical and cultural heritage connected with a name of A.N. Ostrovsky. Data are generalized from various documents and publications. The author comes to a conclusion that the estate has remained thanks to an initiative of relatives, actors of Maly Theatre, admirers of talent of the playwright. A personnel of founders of the museum is revealed.

Keywords: Schelykovo, estate, history, rest house, museum.

Восстановленное Щелыково – это лучший памятник великому русскому драматургу, основоположнику русского национального театра, Александру Николаевичу Островскому – великому труженнику и человеку большой души.

М.М. Шателен

Среди многочисленных памятников культуры, каждый из которых своеобразен и уникален, Музей-усадьбу «Щелыково» можно поставить на особое место. Это единственная в России усадьба-памятник культуры, которая, несмотря на исторические потрясения, максимально сохранила естественный путь развития [14, с. 4]. Щелыково продолжает свою жизнь в качестве Государственного мемориального и природного музея-заповедника. В современном сознании Музей неразрывно связан с личностью А.Н. Островского: здесь он жил, трудился, создавая свои произведения, отдыхал, занимался хозяйством.

После революции судьба пощадила эти «обетованные места» [12, с. 489]. Щелыково не постигло полное запустение – судьба большинства других «дворянских гнезд». В 1918 году усадьба была национализирована и перешла в ведение местных властей. В старом доме (ныне Доме А.Н. Островского) сначала расположился волостной Совет, а затем был организован приют для беспризорных детей. Новую усадьбу (Голубой дом) отдали под коммуны Кинешемской фабрики № 2, преобразованную вскоре в совхоз этой же фабрики. Ни одна из этих организаций не обеспечивала даже сохранности мемориальных ценностей усадьбы, все постепенно разрушалось [17, с. 258]. Дом ветшал, а в одной из комнат, людской, была сооружена печь с плитой [22, с. 239].

Членами Ивашевского волостного земельного комитета 18 марта 1918 года была произведена опись имения Щелыковской усадьбы. Вероятно, чтобы такой документ был

и у него, Н.Н. Любимов собственноручно переписал его в обычную тетрадь, и теперь она хранится в музее Щельково. Николай Любимов принял под свою ответственность имение, постройки и имущество. Из описи следует, что в имении было двенадцать построек. Далее идет перечисление скота и вещей [11, с. 45]. Часть вещей из дома драматурга он перенес на хранение в свой дом. В 1919 году он передает их по описи местным властям [1, с. 104].

Заботились об усадьбе и потомки драматурга. Сохранился черновик справки зятя, Михаила Андреевича Шателена, «О состоянии усадьбы “Щельково” и предложение о мероприятиях по ее сохранению». По этому документу можно частично представить картину тех лет: «В усадьбе “Щельково” Иваново-Вознесенской губернии Кинешемского уезда ... находится два дома со службами. Один дом – старый, в котором жил и работал Александр Николаевич, другой – новый, перестроенный из небольшого домика, построенного Александром Николаевичем для приезжающих к нему из Москвы писателей и деятелей сцены. Кроме того школа на 100 детей.

В домах находится библиотека, содержащая много журналов русских часто с первых месяцев выхода их в свет, некоторое количество мебели покойного писателя В настоящее время, по имеющимся сведениям, предполагено местными властями мебель распродать и библиотеку распределить между культурно-просветительными учреждениями. Часть книг уже вывезена» [21, с. 477].

Предложения Михаила Андреевича Шателена таковы: «В старом доме устроить музей-библиотеку в память А.Н. Островского, сосредоточив в нем все, что имеется из книг и вещей писателя, а также все, что можно получить от наследников в Петербурге». Подлинность рукописи засвидетельствована его дочерью М.М. Шателен: «Документ написан рукой моего отца, Шателена Михаила Андреевича, и является черновиком документа,

поданного в правительство в 1918–1919 годах с целью сохранения усадьбы А.Н. Островского» [23, л. 3].

Вероятно, эта справка была обращена к Наркому просвещения А.В. Луначарскому, так как именно он в 1918 году посылает в Иваново-Вознесенский губисполком телеграмму: «Сообщите Кинешемскому уездному Совдепу о необходимости беречь обстановку, особенно библиотеку имения Шателена, где жил Островский. Большая культурная ценность. Вывоз недопустим» [15; с. 16, 17]. Это первый известный нам государственный документ, где говорится о необходимости сохранения усадьбы Щелыково. Составленная М.А. Шателеном справка стала документом, обозначившим перспективу основания музея.

Приближался 1923 год, ознаменованный 100-летним юбилеем со дня рождения А.Н. Островского. В преддверии столь значительного события Щелыково посетил искусствовед и краевед Михаил Порфирьевич Сокольников [2, с. 53]. Он обошел усадьбу вместе с Н.Н. Любимовым. Драматурга в Щелыкове в то время помнили еще многие — всего 37 лет минуло со дня его смерти.

Впечатления Сокольникова нашли отражение в очерке «В усадьбе Островского»: «Усадьба встречает нас запустением... Перед барским домом... стройные пихты... Видно, что дом старый, давно не починялся, но построен крепко и еще постоит... Мы осматриваем пустые комнаты: обстановки почти не сохранилось — все развезено неизвестно куда. Осталась часть кресел, “людской стол”, несколько картин и резные работы из дерева самого драматурга». Вслед за старым посетили они и новый дом, в частности, комнату с библиотекой, где видели остатки книг, перевезенных из старого дома. Когда произошла революция, часть библиотеки Островского, больше все современные книги, была передана в Адищевский Народный Дом, а старые книги и журналы оставались здесь. Много растаскали, сожгли, а больше пошло на

цигарки. В остальных комнатах нового дома – тоже запустение: жалкие остатки смешанной мебели, несколько интересных ярких полотен М.А. Шателен. Могила Островского в полной сохранности [18; с. 115, 116, 119].

Весной 1923 года общество им. Островского, возглавляемое тогда Александром Ивановичем Сумбатовым-Южным, а также родственники драматурга вышли с ходатайством об увековечении памяти родоначальника русского национального театра. Ходатайство было поддержано А.В. Луначарским. На заседании Совета народных комиссаров 13 марта 1923 года было принято постановление: вопрос о национализации усадьбы «Щелыково» передать на рассмотрение МСНК (Малого Совета Народных комиссаров) [24, с. 70].

Важным документом о подготовке открытия в Щелыкове музея является письмо Н.Н. Любимова к сыну писателя, Сергею Александровичу Островскому, написанное 13 апреля 1923 года. Письмо полно любви, уважения к памяти драматурга и горечи оттого, что юбилей Островского не был отмечен в Щелыкове. Из письма мы узнаем, что восстановительные работы в усадьбе в это время уже начались. Правда, Любимов жаловался на качество и медлительность работ: «Восстановители работают весьма несправедливо и к своим обязанностям относятся весьма халатно» [7, л. 1об]. Однако важно отметить, что ремонт дома начался еще до передачи его в ведение Наркомпроса.

Наркомпрос запросил мнение с мест (Иваново, Кинешма), и 5 сентября 1923 года (Протокол № 1079) Щелыково было изъято из ведения местных властей и передано Наркомпросу «для организации музея им. писателя Островского» [5, с. 33]. Эта дата считается датой организации музея. Приют для беспризорных детей из старой усадьбы был переведен в другое место, а в новой усадьбе по-прежнему существовал совхоз. Но в те времена у Наркомпроса

не было ни возможности, ни средств, чтобы вплотную заняться восстановлением Щелькова. Лишь изредка выделялись небольшие суммы на предотвращение дальнейшего разрушения усадьбы [25, с. 13].

Одной из первых задач строителей музея было воссоздание внутренней отделки и меблировки комнат дома Островского. Следовало по возможности приблизить их к тому виду, какой они имели при жизни писателя [21, с. 482]. К началу организации музея в доме, по-видимому, еще оставалась кое-какая мебель. Н. Любимова не раз приглашали для консультаций, и он охотно и подробно рассказывал все, что знал о домашней жизни Островских. В упомянутом письме к С.А. Островскому он писал: «Я был вызван в среду на масленице для показания более подробных сведений по обстановке дома и зарисовке всех комнат художником. Много было показано: все, что только могло зависеть от меня, я указал многое из вещей, принадлежащих вам, и которые должны быть поставлены на свои места по моему указанию» [7, л. 2]. Никаких зарисовок плана комнат и записей с пояснениями Любимова отыскать не удалось. Назначение комнат и размещение в них мебели выполнены в музее по указаниям внучки драматурга Мария Михайловна Шателен, записавшей со слов матери и бабушки подробности обстановки Щельковского дома [21, с. 484].

25 января 1924 года Иваново-Вознесенский губисполком принял решение в целях сохранения библиотеки Островского вывезти ее из Щелькова и передать в губархивбюро. В феврале того же года это решение было выполнено, и уцелевшую часть библиотеки вывезли в Иваново. Но дальнейшая судьба ее осталась неизвестной [21, с. 478].

На заседании художественного отдела Главнауки 7 мая того же года было принято постановление: «Усадьбу временно оставить в ведении Художественного Отдела Главнауки», «назначить внучку А.Н. Островского

М.М. Шателен-Малышеву заведующей имением и попросить ее вести хозяйство в течение года с предоставлением отчетов в Главнауку», также «подтвердить, что согласно постановления СНК и Коллегии НКПроса усадьба должна состоять на хозрасчете» [3, л. 1]. Марии Михайловне Шателен-Малышевой 4 сентября 1924 года Главнаукой Наркомпроса было выдано удостоверение за № 104/н «в том, что она является заведующей ус. Щелыково... и уполномочивается вести переговоры со всеми учреждениями, властями, должностными и прочими лицами на предмет восстановления, сохранения и определения точных границ усадьбы» [1, с. 136]. Оригинал этого документа хранится в фондах музея.

М.М. Шателен-Малышева застала в Щелыкове удручающую картину: «Дом А.Н. Островского – в полном запустении. Требуется пересмотр крыши и ее окраска, требуется полное восстановление крылец и балконов, вставка окон и исправление оконных рам, поправка штукатурки и переклейка обоев, проверка и очистка дымоходов и печей. Весь дом требует основательной чистки и полной тщательной дезинфекции». М.М. Шателен-Малышевой была составлена подробная смета на ремонт. Но нужной суммы изыскать не удалось, и лишь изредка выделялись небольшие средства на предотвращение дальнейшего разрушения усадьбы [22, с. 239].

В последующие годы М.М. Шателен-Малышева занималась комплектованием фондов, разработкой экспозиционных планов, созданием научной библиотеки, восстановлением парка, водила экскурсии, участвовала в конференциях, писала статьи для сборников и путеводителей [6, с. 76]. Когда по семейным обстоятельствам М.М. Шателен-Малышева не смогла вести работу в Щелыкове, то с согласия Наркомпроса заведование было передано учителю Щелыковской сельской школы Якову Андреевичу Беликову. Это был человек из коренных

местных крестьян, он слышал рассказы деда и отца современников Островского [2, с. 55]. Однако и Беликов, не получая от Наркомпроса почти никакой финансовой поддержки, тоже ничего сделать не смог и являлся фактически лишь хранителем разваливавшихся строений [24, с. 71].

23 сентября 1924 года на заседании коллегии Главнауки был организован Комитет содействия восстановлению усадьбы Щелыково под председательством директора Малого театра А.И. Южина, в составе «т.т. Лехт, Малышевой и представителей Гос. Малого театра, О-ва Островского, Русского Театрального о-ва, Союза драматических писателей, Кинешемского Уисполкома, Музейного и Художественного Отделов» [4, л. 1]. Вскоре этот комитет возглавил А.А. Бахрушин [13, с. 245].

С 1926 года представители Малого театра в поисках места для организации дома отдыха актеров поехали в Щелыково. Большинство из них начинало свою сценическую деятельность еще при жизни А.Н. Островского [25, с. 13]. В 1927 году здесь побывали два ответственных работника Малого театра З.Г. Дальцев и П.П. Постников [10, с. 118]. Коллектив Малого театра воспринял с энтузиазмом возможность проводить лето в бывшем имении драматурга. Видя состояние запущенности, в котором находился дом Островского, актеры возбудили ходатайство о передаче Щелыкова Малому театру. Ходатайство было удовлетворено, и в 1928 года состоялось решение Совнаркома СССР, по которому Щелыково было изъято из ведения Наркомпроса и передано Малому театру с тем, чтобы в доме А.Н. Островского был организован мемориальный музей. В новой усадьбе совхоз был ликвидирован, а территория со всеми строениями была также передана Малому театру для организации дома отдыха с подсобным хозяйством [25, с. 13].

По просьбе Прова Михайловича Садовского руководство организацией Дома отдыха взял на себя Геннадий Генрихович Манке, он же стал и его первым директором. Манке приехал в Щелыково весной 1928 года, а в начале лета сюда приехали актеры Малого театра: М.С. Нароков, В.Э. Мейер, Н.Ф. Костромской, П.М. Садовский и другие [19, с. 96, 97]. Первые гости-хозяева, конечно, нашли здесь полное запустение. Режиссер Малого театра Б.И. Никольский вспоминает: «Мы жили в Голубом доме, не входя в полное владение усадьбой. И только на следующий год мы вступили во владение всем имением. Правда, надо сказать, что часть коллектива Малого театра воспринимало Щелыково только как место для своего отдыха, и не сразу поняла, что именно мы получили. Поэтому старый дом был заселен отдыхающими работниками Малого театра – весь, снизу доверху!» [10, с. 118].

Голубого дома для размещения отдыхающих было недостаточно. Денег на новое строительство не имелось. Было решено перестроить под жилье для отдыхающих сохранившийся двухэтажный амбар, стоявший напротив дома драматурга. Его перенесли на территорию Дома отдыха, прорезали окна и дополнительные двери, перегородили и получили 16 комнат. Чертежи «нового корпуса» выполнил Г.Г. Манке, он же дал и название – «Шале» [8, с. 30]. Из остатков еще одного сарая, поставив его на кирпичные столбики, обнеся галереей и разгородив, получили еще один спальный корпус на двенадцать комнат, которому дали название «Лесной домик» [33, с. 14].

К середине 1930-х годов Дом отдыха начал действовать [25, с. 14]. Подсобное хозяйство позволяло накормить актеров, ведь в Москве в это время был голод, существовала карточная система. А здесь в меню была «парная телятина, мороженое, осетрина да белуга, черная икра к завтраку, клубника со взбитыми сливками на полдник»,

рассказывает в одном интервью дочь Г.Г. Манке – Галина Манке. Холодильников не было, были ледники, один из них располагался между Голубым и Охотничьим домами. На старой, еще «островской» мельнице мололи зерно. Были свои поля, сеяли пшеницу, рожь, ячмень, овес. Имелись свинарник, курятник, огород с парниками и теплицей, еще шателеновской. Г. Манке вспоминает о том, что отец купил большое стадо во главе с быком Федькой. Однажды он поднял Анну Владимировну Дурову на рога, когда та решила его укротить. Даром, что ли Дурова [8, с. 30]. Федька запечатлен на одной из фотографий, хранящихся в коллекции музея.

4 мая 1928 года было вынесено постановление об организации в двух комнатах усадьбы (кабинет и гостиная) мемориального музея. Летом того же года М.М. Шателен-Малышевой было «разрешено провести некоторое время в усадьбе» для восстановления с ее помощью общего вида «меморативных комнат», хотя бы изустными показаниями [16, л. 2].

По смете 1929/1930 годов на организацию музея им. А.Н. Островского Малым театром было отпущено 1.500 руб. [16, л. 2]. Не так просто было театру, самому в то время существовавшему на дотации, выполнять решение Совнаркома, но актеры любили Щелыково, и память об Островского была для них священна [24, с. 72]. Под руководством Н.Ф. Костромского были подготовлены выездные спектакли, которые ставились в Иваново, Кинешме, Наволоках и других местах. Деньги от этих спектаклей шли на благоустройство Щелыкова, в том числе и на организацию музея. С первых лет пребывания в Щелыкове актеры Малого театра вели большую культурно-просветительную работу среди населения [15; с. 17, 18].

На совещании по вопросу организации музея 25 апреля 1930 года П.П. Постников докладывал, что «за последнее время выявилась совершенная необходимость

организации не только противопожарных мер, но и личной охраны здания... Кроме того неотложны некоторые работы по ремонту меморативных комнат: побелка потолков, окраска дверей, окон и рам, подделка в некоторых местах обоев, ремонт полов и их окраска». В связи с предстоящими работами для личного осмотра и детальных измерений в Щелыково направляется Михаил Данилович Прыгунов, заместитель директора музея Бахрушина [16, л. 1].

Труды и усилия принесли первые плоды. Газета «Красная Нива» в 1931 году сообщала: «В доме отдыха Малого театра в Щелыкове, бывшей усадьбе А.Н. Островского, открыт музей имени драматурга. На открытии присутствовали, кроме отдыхающих артистов Малого театра, крестьяне окрестных деревень, работники райкома, сельсовета. Торжество открытия закончилось художественным исполнением силами артистов Малого театра отрывков из произведений Островского» [20; с. 72, 73]. В фондах Щелыковского музея сохранились фотографии первой экспозиции. Правда, экспозиция больше напоминала собрание отдельных вещей, вызвала ощущение незаполненности, а стены были оклеены современными обоями.

Наступил юбилейный 1936 год, исполнялось 50 лет со дня смерти драматурга. В конце мая для организации музея приехал в Щелыково заведующий музеем Малого театра Владимир Александрович Маслих, им была проведена большая изыскательская работа. В фондах Щелыковского музея хранятся сделанные Маслихом уникальные снимки окрестностей. Он разыскал людей, помнивших старую усадьбу и ее хозяев, записал рассказы крестьян, он поддерживал дружеские отношения с сыном И.В. Соболева, И.И. Соболевым, который с детских лет бывал в доме Островских. Ивану Ивановичу Соболеву было поручено заведование музеем. Ему было

четырнадцать лет, когда скончался Островский, и его воспоминания интересны как свидетельство человека, лично знавшего драматурга [25; с. 37, 38].

Работа в доме Островского кипела: все, что было сломано – отправлялось в Москву, в мастерские. Что-то делалось на месте, приводилось в порядок [10, с. 119]. В двух комнатах мемориального дома в 1936 году была развернута музейная экспозиция. В своих воспоминаниях Маслих пишет о том, что в основу обстановки кабинета вошел письменный стол (простой, сосновый), четыре кресла с высокими спинками, диван, круглый стол и два кресла. В гостиной стояли клавикорды, овальный стол и несколько мягких кресел [9, л. 1]. Разрушавшиеся хозяйственные постройки усадьбы постигла печальная участь: не видя ни особой надобности, ни возможности восстановить, было решено их окончательно ликвидировать, а занимавшую ими площадь расчистить. Не избежала общей участи и любимая мельница А.Н. Островского [25, с. 14].

Таковы первые страницы истории Щельковского музея. Перелистав их, становится очевидным, что усадьба сохранилось благодаря инициативе родственников, актеров Малого театра, почитателей таланта драматурга. Велика роль энтузиастов своего дела Н.Н. Любимова, Б.И. Никольского, В.А. Маслиха, И.И. Соболева. Эти люди стояли у истоков создания музея. Впереди, однако, предстояла огромная работа по сохранению, реставрации, изучению и пополнению музейного собрания.

Список литературы

1. Ближний круг А.Н. Островского. Семья, родня, друзья: сборник статей / Сост. Г.И. Орлова; ред. Н.В. Муренин, Т.Г. Гончарова. Кострома: Костромаиздат, 2014. – 168 с.

2. *Бочков В.Н.* Заповедная сторона (Вокруг Щелькова). Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1988. – 96 с.

3. Выписка из протокола заседания ответственных работников художественного отдела Главнауки от 7.05.1924 г. // ГМЩ. Ф. 6. ОП. 1. Д. 9. Л. 1.

4. Выписка из протокола заседания коллегии Главнауки об организации комитета по содействию восстановления усадьбы Щельково от 23.09.1924 г. // ГМЩ. Ф. 6. ОП. 1. Д. 11. Л. 1.

5. *Горшкова Л.В.* Щельковская летопись (Преемственность владения усадьбой Щельково. История создания и развития Музея-заповедника «Щельково») // Историко-культурный и природный потенциал кинешемского края. Развитие регионального туризма. Материалы XI (22 23 апреля 2014 г.) и XII (23 24 апреля 2015 г.) региональных краеведческих конференций: В 2 ч. Часть вторая. Кинешма, 2016. С. 30–36.

6. *Григоров А.А.* «...Родина наша для меня священна». Письма 1958–1989 годов / Вступит. статья Н.А. Зонтикова. Кострома: Инфопресс, 2011. – 582 с.

7. *Любимов Н.Н.* Письмо с сообщением о работах по восстановлению усадьбы. 13.04 1923 г. // ГМЩ. Ф. 1. ОП. 1. Д. 149. Л. 1–2.

8. *Маринова Ю.* Манке Галина. Начало // Театральная жизнь. 2003. № 6. С. 30–31.

9. *Маслих В.А.* Воспоминания о работе в Щелькове. Рукопись // ГМЩ. Ф. 6. ОП. 1. Д. 30. Л. 1–2.

10. *Никольский Б.И.* Щельково после смерти А.Н. Островского // Материалы ежегодных конференций. М.: ВТО, 1958. С. 117–121.

11. *Недомарацкая М.* Усадьба Щельково в 1918 году // Губернский дом. Кострома. 2013. № 1 (90). С. 44–46.

12. *Орлова Г.И.* Щельково // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Издательство ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 487–489.

13. *Орлова Г.И.* Щельково. Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково». Костромская область // Знаменитые музеи-усадьбы России / Сост. И.С. Ненарокова. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010. С. 220–248.

14. *Орлова Г.И.* Щельково счастливая судьба усадьбы // Аудитория. М.: РГГУ. 2007. № 41 42. С. 4–5.

15. *Петрова Е.А.* Государственный музей-заповедник А.Н. Островского: фотоальбом / Фот. В. Салеева. М.: Советская Россия, 1982. – 50 с.

16. Протокол совещания по вопросу об организации музея в усадьбе Щельково. Записка П.П. Посникова. 25.04.1930 // ГМЩ Ф. 2. ОП. 1. Д. 189. Л. 1–6.

17. *Ревакин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. М.: ВТО, 1973. – 303 с.

18. *Сокольников Мих.* В усадьбе Островского // Александр Николаевич Островский. 1823–1923. Сборник статей к столетию со дня рождения. Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. С.115–117.

19. *Смирнов А.* «У края медленной дороги» / Ред. В.В. Подгородинский. М., 2012. – 376 с.

20. *Тугарина Н., Чернова Л.* Дом драматурга. Прошлое и настоящее // Губернский дом. Кострома. 1999. № 3 (34). С.71–74.

21. *Хмелевская Е.М.* Музей-заповедник Островского Щельково (по материалам заповедника) // Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования: В 2 кн. Книга 2. М.: Наука, 1974. С. 477–492.

22. *Чернова Л.А.* История дома А.Н. Островского в Щелькове в документально-изобразительных источниках // Щельковские чтения 2014. А.Н. Островский и культура конца XIX – начала XX века: сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2015. С. 235–243.

23. *Шателен М.А.* Справка о состоянии усадьбы Щельково и предложение о мероприятиях по ее сохранению // Черновик. ГМЦ Ф. 1. ОП. 1. Д. 341. Л. 1–3.

24. *Шателен М.М.* Прошлое и настоящее Щелькова. Машинопись. Музей-заповедник «Щельково» // Ф. 1. ОП. 1. Д. 879. – 89 с.

25. Щельковский сборник. Материалы и сообщения по фондам Государственного Музея-заповедника А.Н. Островского. Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1973. – 176 с.





Иванъ И. Ситниковъ.

Photographie Engel.

СВИДАНИЕ (31•40)
ГАЛЕРЕЯ ТРЕТЬЯКОВА 1883

L'ENTREVUE
GALERIE TRÉTIAKOW

ПРИЛОЖЕНИЕ



*Обобщения, представляемые искусством,
легче воспринимаются и постигаются и,
практикуя ум, готовят его к научным
отвлечениям...*

Александр Островский

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА (от научного редактора)

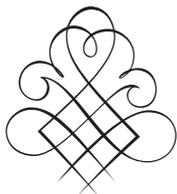
5 декабря 2013 года в Костроме в Белом зале Дворянского собрания состоялись чтения, посвященные 190-летию со дня рождения А.Н. Островского. Организаторами чтений выступили Департамент культуры администрации Костромской области, Костромской государственной театр им. А.Н. Островского, Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково», Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова.

На пленарном заседании были заслушаны доклады доктора культурологии И.А. Едошиной, кандидата культурологии Г.И. Орловой, доктора искусствоведения Н.А. Шалимовой. Дальнейшая работа конференции проходила в трех секциях: «Драматургия Островского: вопросы интерпретации и поэтики» (рук. доктор филологических наук Н.Г. Коптелова), «Театр Островского: историко-культурный аспект» (рук. доктор филологических наук Т.А. Ёлшина), «Лингвистический аспект текстов Островского» (рук. доктор филологических наук И.Ю. Третьякова).

Материалы этой конференции должны были составить содержание третьего выпуска «А.Н. Островский в новом тысячелетии». Первый выпуск был издан в 2003 году (науч. ред. Ю.В. Лебедев), второй – в 2010 году (науч. ред. И.А. Едошина), третий был мной подготовлен, но, увы, так и не увидел свет.

Посоветовавшись с Г.И. Орловой, директором Музея-заповедника «Щелькова», мы решили поместить в этом сборнике «Щельковских чтений» статьи сотрудников Музея-заповедника, которые были написаны на основе докладов, сделанных в 2013 году. Статьи размещены в специальной рубрике «Приложение» по нескольким причинам: две статьи посвящены юбилейным в 2013 году датам, что хотелось сохранить, а также избежать повторов фамилий авторов статей при их включении в основное содержание сборника.

Статья доктора филологических наук С.В. Смирнова, которая также вошла в третий выпуск сборника «А.Н. Островский в новом тысячелетии», публикуется в его память. Итоговый вариант статьи Сергей Викторович прислал в конце декабря 2013 года, а 19 января 2014 года его не стало. Эта статья – последнее, что он успел написать в своей жизни.



УДК 882-21 : 8.09 (092.3)

Г.И. Орлова
orgali@yandex.ru

ДОЧЬ А.Н. ОСТРОВСКОГО – МАРИЯ (к 100-летию со дня смерти)

Аннотация. В статье излагаются основные эпизоды из жизни старшей дочери А.Н. Островского – Марии (в замужестве – Шателен). Рассказывается о времени ее рождения, полученном образовании, замужестве, профессиональных интересах как художника. Подчеркивается, что она много помогала лицам, собиравшим биографические материалы об А.Н. Островском. Указывается, что по ее проекту в Щелькове был построен Голубой дом, что М.А. Островская-Шателен унаследовала талант своего отца, продолжала его традиции. В Голубом доме в настоящее время располагается культурно-образовательный центр с библиотекой, читальным и лекционным залами, литературно-музыкальной гостиной.

Ключевые слова: Островский, Щельково, Шателен, биография, жизнь, усадьба, архив.

G.I. Orlova
orgali@yandex.ru

Maria, A.N. Ostrovsky's daughter (100 years after her death)

Annotation. In article the main episodes from life of the A.N. Ostrovsky elder daughter, Marya, are stated (in a marriage – Shatelen). The article is devoted to her birth, education, marriage, professional interests as artist. It is emphasized that she helped the persons collecting biographic materials about A.N. Ostrovsky. The article specifies that on her project in Shhelykovo the Blue house has been built, that M.A. Ostrovskaya-Shatelen has inherited talent of the father, that she carried on his traditions. Today in the Blue house the cultural and educational center with library, reading and lecture halls, a literary and musical drawing room is located.

Keywords: Ostrovsky, Shelykovo, Shatlen, biography, life, estate, archive.

В этом году исполнилось 100 лет со дня смерти Марии Александровны Островской (в замужестве – Шателен), старшей дочери драматурга.

Мария родилась 5 ноября (по ст.ст.) 1867 года. Островский в это время был в Петербурге. В своем письме к Марии Васильевне Бахметьевой, датированном 7–8 ноября он пишет: «...я получил от вас короткое известие, что тебе Бог дал дочку. Это меня и обрадовало и опечалило тем, что вы коротко пишете, – ни слова о том, здоровы ли вы мои милые, ты и моя дочка». И, объясняя невозможность скорого приезда: «... мне надобно заработать и получить побольше денег; особенно теперь, когда у меня будет расти невеста...» [12, XI, с. 269].

В то время они еще не были официально женаты, но имели двух старших сыновей Александра и Михаила. Год спустя Александр Николаевич оформил брак и узаконил своих троих детей. «О детях именной указ получен...», – сообщает он в письме к Ф.А. Бурдину [12: XI, с. 311]. С тех пор жизнь драматурга практически полностью подчинена заботам о растущей семье.

Крещена Мария была в православии, ее именины – 26 января. В 1974 году драматург пишет Дубровскому: «Любезнейший Николай Александрович, завтра, т.е. в субботу, у меня дочь именинница, поэтому прошу тебя обедать...» [12: XI, с. 458]. Сведения о том, какой Мария была в детстве – скудные. Из воспоминаний Татьяны Федоровны Склифосовской, дочери друга Островского Бурдина: «Маша умнее всех, но зато “звено”, по выражению няни, и всегда умничает...» [1, с. 323]. Островский говорил Бурдину: «Машу мою не ущипнешь, а у твоей совсем другое сложение, заморыш она петербургский, Москва совсем другой климат имеет» [1, с. 322].

Маша, как, впрочем, и другие дети, болела. Островский переживал: «Ради Бога, заботьтесь хорошенько о Маше... не пригласить ли опять Корчагина...» [12: XI, с. 500]. «При

моей постоянной работе и нездоровье болезнь детей, Маши и Сережи, сокрушила меня вконец...» [12: XII, с. 734].

В сентябре 1882 года в сопровождении дочери Марии жена Островского уехала в Крым для поправления своего здоровья. Одно из многочисленных писем Островского этого периода: «Черное море самое бурное и в октябре никогда не бывает покойно, ты никак не вынесешь качки, а Маша и подавно... кроме того, что ты слаба, ты еще труслива, а Маша трусливей тебя... Да в Ялте при ветре вам и не высадиться на пароход: лодка близко к пароходу не подходит, чтобы ее не разбило о пароход, она то опускается под пароход, то подымается вровень с бортами, надо ловить эту минуту и прыгать на пароход, ну, решитесь ли на это вы с Машей, когда она боится у мельницы по доске пройти...» [12: XII, с. 116].

Известно, что драматург с женой и дочерью 12 января 1885 года приехал в Петербург и пробыл там до конца месяца по театральным делам [12: XII, с. 314]. В дневниках Островского лишь однажды встречается упоминание о старшей дочери: «От дяди подарок Маше башлык (12 р.)» [12: X, с. 420]. В это время драматург вместе с братом Михаилом путешествовал по Кавказу. Из воспоминаний И.И. Соболева, которого Островский обучал грамоте, известно, что, будучи занят, драматург направлял его на занятия к гувернантке или дочери Марии. Они с ним занимались долго [1, с. 497]. Вот, пожалуй, и все.

Сведения о Марии Александровне известны из воспоминаний ее мужа [4].

Мария обучалась в частном пансионе мадам Арсеневой, по окончании которого ей был выдан аттестат, удостоверяющий хорошие знания и поведение. После сдачи соответствующих экзаменов в 1885 году ей было присвоено звание частного учителя среднего образования с правом преподавания математики (арифметики и геометрии). Три года спустя, уже после смерти отца, Мария, столь же

успешно сдал экзамены и продемонстрировав превосходные знания, получила такой же диплом по истории. Эти документы хранятся в фондах нашего музея [5].

В последние годы жизни Островского Мария была уже взрослой. Как старшей девушке в семье, ей неоднократно приходилось становиться между матерью и младшими братьями при частых семейных сценах. Все это при характере матери, конечно, не способствовало установлению между ними дружеских отношений. Марии Александровне было девятнадцать лет, когда драматург скончался в своем кабинете в Щелькове, скончался практически на ее руках. Никого в доме в это время не было, и молодой девушке пришлось одной вынести первые часы после смерти любимого отца.

Вопреки запрещению матери Мария поступила на Высшие женские курсы В.И. Герье, но долго учиться там она не смогла: жизнь дома становилась слишком тяжелой. Тогда, по совету своего дяди Михаила Николаевича, она уехала продолжать образование в Париж, где сдала экзамен на степень бакалавра литературы и поступила на исторический факультет Сорбонны. Училась у профессоров Леже и Буале, под руководством которых выполнила первую свою научную работу по одному специальному вопросу из истории времен Екатерины II. Для этой цели ей пришлось много работать в Национальной библиотеке.

В музее хранятся два документа на французском языке: Справка русского консульства в Париже на разрешение получения образования в высшем учебном заведении (1888) [6] и Диплом Дирекции управления высшим образованием. Париж на официальном бланке (1889) [7].

В марте 1889 года в «Театре Бомарше» в постановке Метенъе состоялось представление «Грозы» Островского. 10 марта газета «Фигаро» поместила разговор с Марией Александровной Островской, которая, воздержавшись от

оценки перевода, заявила, что актеры и постановка сделали пьесу нерусской. Только два национальных костюма и те фальшивы. Костюм персонажа, которого корреспондент «Фигаро» назвал «приказчиком из магазина» (видимо, Кудряш), рассмешил Марию Александровну до слез: он был одет деревенским кучером. Особенно она была возмущена исполнительницей роли Варвары, сыгравшей «маленькую неприличную девчонку» в стиле Нана из «Западни» Золя [2, с. 287].

Летом 1890 года Мария Александровна обвенчалась с действительным статским советником Михаилом Андреевичем Шателеном и вскоре вновь уехала в Париж продолжать свое образование. В музее хранится Справка на французском языке русского консульства в Париже о дворянстве Михаила Андреевича и их браке, датированная 11 сентября 1891 [8].

По воспоминаниям М.А. Шателена, в Париже Мария работала над переводом пьесы Островского «Гроза» на французский язык. Пьеса эта была поставлена в одном из парижских театров, имела громадный успех в литературно образованных кругах французского общества. Однако постановка выдержала небольшое число представлений. Как утверждает Михаил Андреевич, «для буржуазной публики и иностранных туристов, составляющих большинство зрителей, пьеса была непонятна» [4].

Вернувшись в 1892 году в Петербург, Мария Александровна начала читать лекции по французскому языку и литературе на Высших женских Бестужевских курсах. Работая в области французской литературы, она неожиданно стала интересоваться живописью. Толчком послужило то, что Шателены жили тогда в доме художника Куинджи и часто ходили смотреть его произведения. Мария Александровна попробовала сама начать писать красками. Вышло недурно. Тогда она поступила в школу живописи, зодчества и ваяния в Петербурге,

потом ездила в Мюнхен, в Париж и Рим. Писала она весьма успешно, но особенно ей удалась копия со знаменитой картины «Лилия» (автора этой картины пока установить не удалось). Однако известно, что картина эта находилась в Люксембургской картинной галерее и затем погибла. Как утверждают семейные предания, копия, выполненная Марией Александровной, была настолько совершенной, что автор, во время приездов в Люксембургский музей, неоднократно получала предложения весьма крупных сумм за ее приобретение, но расстаться с ней не хотела, и картина осталась в семье. К сожалению, в нашем музее этой работы нет.

В фондах музея хранятся тринадцать работ старшей дочери драматурга. Среди них портреты, пейзажи, натюрморты. Работы были приобретены у потомков Шателенов. Кроме того, внучкой драматурга в музей были подарены панно для дверей, выполненные Марией Александровной для оформления своего усадебного дома в Щелыкове. Из всех ее работ особого внимания заслуживает копия с портрета драматурга, выполненная в 1907 году (подлинник кисти художника Перова находится в Третьяковской галерее), которая вышла очень удачной. По утверждению родственников, лица, помнившие Александра Николаевича в молодости, говорили даже, что сходства в копии больше, нежели в оригинале. В последние годы жизни Мария Александровна интересовалась исключительно живописью, оставив занятия литературой. Кроме того, она много помогала лицам, собиравшим биографические материалы об отце.

В 1897 году на территории усадьбы было открыто училище, строившееся женой и старшей дочерью драматурга, которому позднее было присвоено имя Островского.

Мария Александровна унаследовала от отца любовь к нашим обетованным местам. Ее семья подолгу жила в Щелыкове, как правило, в Гостевом доме, построенном

драматургом для своего брата Михаила. Шателены вели самостоятельное хозяйство, имели своих лошадей, благоустраивали парк. Гостевой дом и часть парка, примыкавшую к нему, отделили от усадебного дома Александра Николаевича забором, вдоль которого высадили еловый ряд. Дорогу, подходящую к дому, обсадили елью, впоследствии получившую название «дуговой». На фотографиях этого периода изображена крокетная площадка, отделенная от дома рядовой посадкой молодых деревьев. Именно Марии Александровне завещал свою часть имения Михаил Николаевич Островский. При разделе имения она отказалась от приходившейся ей после отца части наследства, оставив ее матери и братьям. В 1901 году при окончательном размежевании после раздела Щелыкова ею была составлена карта-план лесонасаждений в имении [10]. Гостевой дом со всеми своими службами оказался на территории, отошедшей к Марии Васильевне с детьми.

В 1902 году, по свидетельству внучки драматурга М.М. Шателен, закладывается новая усадьба. Гостевой дом и имевшиеся при нем хозяйственные постройки (кухня и конюшня) были перенесены на поляну в парке «Овражки». В 1903 году по собственному проекту Марии Александровны из разобранного Гостевого дома был построен двухэтажный дом, где внизу было шесть, а наверху восемь комнат. Внизу, с северной стороны было большое «парадное» крыльцо, а вдоль южной и восточной сторон тянулась широкая открытая терраса на кирпичных столбах. В верхнем этаже было два балкона: на север – открытый, на юг – крытый. На запад выходило небольшое служебное крыльцо к кухне с ледником (ныне – Охотничий дом). Новый усадебный дом был бревенчатый, не обшитый ни внутри, ни снаружи. Три основные комнаты первого этажа (столовая, гостиная и библиотека) сохранили ту же конфигурацию, что

и в прежнем доме. Фигурные наличники на окнах и такие же балюстрады у террасы, балконов и крылец были сделаны по эскизам Марии Александровны и окрашены в бледно-голубой цвет. По ее эскизам И.В. Соболевым была изготовлена мебель для основных комнат первого этажа. Столовая была из светлого дуба, полированная, гостиная – из липового дерева, покрыта зеленым лаком, в комнате были финская печь и камин из цветных изразцов, под цвет мебели. Шкафы, полки для книг, столы и диваны в библиотеке были сделаны из ольхи и покрыты лиловым лаком. Здесь разместилась библиотека А.Н. Островского. Позднее усадебный дом Островских-Шателенов получил название «Голубой дом». В описи живого и мертвого инвентаря ус. Щелыково г. Шателена перечислены строения на территории вокруг Голубого дома: кухня деревянная с ледником и погребом, флигель в огороде, теплица, 2 бани, конюшня и т. д. [13].

Новая усадьба развивается год от года. Вместо небольшой конюшни был возведен «флигель деревянный, крытый железом, в котором 6 помещений, а именно: кучерская, кухня рабочих, сарай каретный, сарай-кладовая, конюшня и коровник» [3]. По воспоминаниям М.М. Шателен, здание кухни было расширено (прибавились бельевая и две комнаты для обслуживающего персонала). В разбитом на этой же поляне огороде были построены теплица, парники, небольшой трехкомнатный домик для садовника. Позднее в описи живого и мертвого инвентаря упоминается «оранжерея и бак для воды с чугунным качком и медным клапаном», в который, видимо, накачивалась вода из соседнего колодца для поливки и других хозяйственных надобностей [3].

В 1904–1905 годах Мария Александровна пригласила к себе на постоянное жительство Прасковью Николаевну Волкову (большого друга семьи Островских, с которой Александр Николаевич познакомился у Некрасова).

В Щелькове у Марии Александровны она жила в доме садовника и ведала всем цветочным и огородным хозяйством. «В изобилии и разнообразии овощей и ягод Прасковья Николаевна могла конкурировать с любым специальным хозяйством, растившим свою продукцию для продажи», – вспоминала М.М. Шателен [11].

Приезжавших в это время в Щельково гостей поражали своей красотой цветники на территории новой усадьбы. Один из них располагался перед южным фасадом Голубого дома. Вдоль дорожек свободной конфигурации были устроены цветочные рабатки. Пространство между дорожками занимал газон, на котором размещалось несколько цветочных клумб. В насаждениях по склону были сделаны «окна», через которые с балкона Голубого дома открывались дальние перспективы. Одно окно ориентировано на юго-восток, в сторону островка, два других на юг и юго-запад. В этом наглядно прослеживается преемственность в приемах пространственного размещения зданий и организации перспектив.

В это время жизненный центр Щелькова переместился в новую усадьбу. М.М. Шателен пишет об этом периоде: «... летом жизнь была ключом. Мария Александровна старалась возродить тот же уклад жизни, который в свое время существовал при ее отце. Как было при нем, дом всегда был полон народу, гостей сзывали к обеду звоном колокола, висевшего у дома, кормили диковинными овощами и салатами со своего огорода, возили на пикники, рыбную ловлю, в дальние леса за грибами, из гостиной по вечерам или в дождливые дни раздавались музыка и пение...» [14, 10]. В Щельково приезжали коллеги мужа по Санкт-Петербургскому политехническому институту, в том числе профессор В.В. Скобелев с дочерью, внуки художника П.М. Боклевского, художники, актеры.

Мария Александровна не унаследовала необычной красоты своей матери. Но, несомненно, она была талантливым человеком, как и ее великий отец. Она и внешне была на него похожа. Унаследовала она и его болезнь, часто страдая от болей в сердце. Как и Александр Николаевич, внезапно скончалась в Щелькове. Управляющий щельковским имением Н.Н. Любимов вспоминал: «Очень хорошо помню старшую дочь Островского Марию Александровну. Добра была ко всем. Утром она сказала мне: “Николай, поезжай в Кинешму, поищи там квартиру, чтобы нам, когда будем бывать там, можно было жить”. Возвратился я в Щельково, а жена говорит: “Коля, барыня померла”» [2, с. 498].

В метрической книге Никольской церкви в 1913 году появилась запись: «11 июня умерла, 14 июня погребена профессора Политехнического института в С. Петербурге действительного статского советника Михаила Андреевича Шателена жена Мария Александровна Шателен 45 лет от паралича сердца» [9]. Отпевали ее, как и отца, в Никольской церкви и, единственную из детей, похоронили рядом с ним на деревенском кладбище.

Так распорядилась судьба: именно о семье Марии Александровны нам известно более всего, именно ее семья наиболее тесно связана со Щельковым. Во многом благодаря ее мужу, человеку при советской власти далеко не последнему, удалось сохранить имение. Из потомков Островского именно потомки ветви Шателенов по сей день приезжают в Щельково.

В Голубом доме долгие годы жили представители творческой интеллигенции России. В разное время сюда приезжали П. Садовский, В. Пашенная, В. Рыжова, А. Остужев, А. Сашин-Никольский, М. Ульянов, М. Жаров, В. Лановой, Ю. Яковлев, И. Купченко, И. Савина, С. Юрский, Е. Максимова, В. Васильев и многие другие.

В этом году Голубому дому исполнилось 110 лет. В нем располагается культурно-образовательный центр с библиотекой, читальным и лекционным залами, литературно-музыкальной гостиной.

Список литературы

1. А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина, С.И. Машинского и др. М.: Художественная литература, 1966. – 632 с.

2. Литературное наследство. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Книга вторая / Ред. В.Г. Базанов, Д.Д. Благой, А.Н. Дубовиков и др. М.: Наука, 1974. – 568 с.

3. ГАКО. Ф. Р-224. Оп.1. Ед. хр. 2706.

4. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 342

5. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 681

6. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 682.

7. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 684.

8. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д.685.

9. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 686.

10. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 687.

11. ГМЦ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 879.

12. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980.

13. ЦГАЛИ. Ф. 362. Оп. 1. Ед. хр. 1.

14. Щельковский сборник. Материалы и сообщения по фондам Государственного музея-заповедника А.Н. Островского. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1973. – 176 с.



УДК 73.027.1(470-20) : 882(09)

И.А. Едошина
tettixgreek@yandex.ru

А.Н. ОСТРОВСКИЙ В СКУЛЬПТУРЕ
(к 90-летию конкурса на памятник драматургу в Москве)

Аннотация. В статье излагается история появления памятника А.Н. Островскому в Москве, даются краткие характеристики участников конкурса (скульпторов и членов комитета, жюри), предлагаются варианты объяснения именно такого состава, а также описание проектов.

Ключевые слова: памятник, скульпторы, комитет, жюри, советское время.

I.A. Yedoshina
tettixgreek@yandex.ru

A.N. Ostrovsky in the sculpture
(to the 90 anniversary of a competition
on a monument to the playwright in Moscow)

Annotation. In article the history of emergence of a monument to A.N. Ostrovsky in Moscow is stated, short characteristics of participants of a competition (sculptors and members of the committee, jury) are given, options of an explanation of such structure and also the description of projects are offered.

Keywords: monument, sculptors, committee, jury, Soviet period.

В 1923 году в связи со 100-летием со дня рождения А.Н. Островского было решено поставить драматургу памятник у Малого театра, который неофициально именовали Домом Островского и который также отмечал в этом году свой вековой юбилей. Столь отрадное совпадение позволило внести коррективу в план возведения в Москве новых памятников, посвященных в основном революционерам всех мастей и видов деятельности. Островский в этом списке отсутствовал. Оно и понятно:

драматург никогда не был замечен в сочувствии к разрушителям жизни, будучи последователем ее органического (естественного) развития. Не случайно его ближайшим другом был Аполлон Григорьев, основоположник «органической» литературной критики.

Созданный специально для проведения конкурса комитет возглавил А.И. Сумбатов-Южин, в состав вошли М.Н. Ермолова, В.И. Немирович-Данченко, П.М. Садовский, Л.В. Собинов, М.М. Ипполитов-Иванов, И.Э. Грабарь, Ф.О. Шехтель, А.В. Щусев, А.В. Бакушинский и др. [подробнее см. 16]. Комитет выработал несколько требований к будущему памятнику: место его расположения – около Малого театра лицом к Театральной площади, материал – бронза и гранитный постамент, размер – полуторный от природы. Победителями в первом туре стали Н.А. Андреев («Прошлое», «1873»), В.А. Андреев («Старый быт», «Московский говор»), А.С. Голубкина («Гроза»), И.С. Ефимов («Степь»). Уже в этом туре предпочтения были отданы Н.А. Андрееву, но смущали работы еще и брата, которые к тому же были отмечены специальными премиями. Потому всем предложили работать свои проекты для участия в следующем туре.

В состав жюри вошли А.В. Щусев, Ф.О. Шехтель, И.Э. Грабарь, К.Ф. Юон, И.С. Остроухов, А.В. Бакушинский и др. Участие приняли скульпторы, получившие признание в первом туре, кроме В.А. Андреева, не ставшего изменять свой первоначальный проект. В группу участников вошел «на добровольных началах» И.Д. Шадр. Каждый из финалистов так или иначе соприкасался с искусством театра и драматургией Островского.

А.С. Голубкина (1864–1927) глубоко, всей душой любила театр. Еще в 1907 году она организовала в родном Зарайске Рязанской губернии народный театр. К этой деятельности Голубкина привлекла Л.А. Губину, с которой училась в Московском училище живописи, ваяния

и зодчества. Из воспоминаний Губиной: «Вместе со своей сестрой Александрой Семеновной Анна Семеновна горячо принялась за устройство театра для рабочих. Достала денег, уговоривши какую-то зарайскую купчиху помочь хорошему делу, придумывала и делала костюмы, бутафорию, писала декорации, гримировала актеров. – “Вы, Губина, – говорила она мне, – гримируйте актеров, я не люблю их, они шершавые, а я буду гримировать девиц – у них атласные щечки”. В Зарайске в то время никакого театра не было... Сначала она устраивала детские спектакли, потом дело все разрасталось. Собрали денег и построили открытую сцену. Ставили больше всего вещи Островского» [1, с. 144–145]. Другой помощницей стала давняя подруга Н.Н. Алексеева: «Она (Голубкина. – *И.Е.*) была замечательным режиссером и делала нам очень ценные указания. – Что вы так тараторите? Так вы образ не создадите. Вы слышали, как умирающие говорят? Из наиболее удачных постановок театра следует отметить те, в которых Анна Семеновна принимала непосредственное участие. Это были “Ревизор” и “Женитьба” Гоголя, “На дне” Горького, “Не все коту масленица”, “Бесприданница” Островского, пьесы Ибсена (“Привидения”, “Нора”), Гауптмана и Метерлинка. К постановке нами “Трозы” Островского Анна Семеновна отнеслась сдержанно, но, побывав на спектакле, пришла в восторг. ... В антрактах между действиями играл хор балалаечников, это тоже привлекало народ в театр. Спектакли наши обсуждались в трактирах и чайных Зарайска, где собирался рабочий люд. Публика задних рядов в театре была особенно непосредственной, и оттуда во время спектакля доносились голоса разгоряченных зрителей. Помню, как во время представления комедии Островского «Не все коту масленица» из задних рядов неслись возгласы: “Не верь! Обманывает! Выходи за молодого!” Анна Семеновна искренне любовалась этой непосредственной горячностью задних рядов» [1; с. 184, 186].

По воспоминаниям современников, из московских театров того времени Голубкина более всего любила бывать в МХТ и его Первой студии, но и Малый театр ей не был чужд. Она могла по многу раз смотреть постановки по пьесам Островского, особенно, когда играла Садовская [1, с. 314–316].

Таким образом, ее участие в конкурсе было вполне закономерным. Из воспоминаний В.В. Трофимова, мужа ученицы Голубкиной: Анна Семеновна «была большой поклонницей таланта Островского, глубоко чтит его как писателя-реалиста и драматурга-реформатора. Она называла его “первым реалистом сцены”. Когда объявили конкурс на памятник Островскому, я по поручению А.С. начал собирать фотографии и снимки Островского. Я объездил множество магазинов в поисках фотографий и карточек Островского. Мне порекомендовали обратиться к фотографу Фишеру на Кузнецком мосту. Узнав о цели моего посещения, Фишер переснял все имевшиеся у него карточки и безвозмездно передал их А.С. Они оченьгодились ей в работе. Требования конкурса были изложены неясно. По проекту, памятник должен был быть поставлен около Малого театра. А.С. для этого конкурса сделала массу набросков и 9 вариантов памятника и все их выставила на конкурсе. Три из них изображали Островского в сидячем положении. В ту пору, когда А.С. работала над проектом памятника Островскому, она как-то зашла к нам и увидела у меня портрет моего отца. Она была поражена его сходством с Островским. Вскоре после этого отец приехал ко мне в гости. А.С. лепила его с натуры. Она усадила его в кресло и изменила только одежду, а лицо, бороду и осанку оставила те же» [1, с. 314].

На всех трех скульптурах, которые мне довелось разыскать, Островский, одетый в халат, изображен в сидячем положении.

Сохранившийся гипсовый портрет содержит явные следы натурной лепки. В лице угадывается сходство с Островским, но не более того. Любопытным является общее решение фигуры сидящего человека. Исследователь творчества Голубкиной, Каменский пишет о пластике линий как главной особенности. Но помимо этого, может быть, не самого главного, Голубкина наполняет всю фигуру внутренней энергетикой, сродни той, что свойственна народной пластике, например, игрушке. При всей неказистости народная традиционная игрушка обладает завершенной, не распадающейся на части формой, в которой отражается цельность народного мироощущения. Возможно, таким образом Голубкина хотела подчеркнуть хорошее знание Островским русской народной культуры. Хранится в театральном музее им. А.А. Бахрушина.

На другом сохранившемся гипсе Островский дан в минуту каких-то драматических раздумий. Сидячая фигура несколько вытянута, руки лежат на коленях, но как-то безвольно и устало, что рождает в памяти слова драматурга о вечной прикованности к столу и кабинету в Москве и Щелькове. В лице столько горечи и грусти, столько боли, что рождается образ печальника о русской культуре. Думаю, здесь запечатлелось время, страшное кровавое колесо большевизма, которое катилось по стране, уничтожая все, что было дорого сердцу русского человека. Напомню, Голубкина выросла в старообрядческой семье, а значит – не могла не быть религиозным человеком. Потому христианские мотивы обнаруживаются в ее творчестве, не напрямую, конечно, а вот как здесь, в портрете Островского угадывается библейская скорбь о судьбах мира. Хранится в Музее-мастерской Голубкиной (Москва, Б. Левшинский пер., ГТГ).

Иной Островский, позднее отлитый в бронзе (1956, вып. В.В. Лукьяновым). Здесь больше отрешенности, внутренней собранности, даже халат не способен придать

бытовизм его фигуре и лицу. Перед нами мыслитель, хотя общей горечи здесь меньше, но ее следы придают лицу глубокий смысл. Как замечает Е.Б. Мурина, работы Голубкиной есть «порождение стихийно-страстного творчества» [1, с. 6]. Хранится в ГТГ.

Работы Голубкиной были отмечены всего лишь поощрительными призами, что вызвало ее гнев. Она не могла смириться с победой Н. Андреева. Надо заметить, что гнев ее был абсолютно справедлив, но иначе не могло быть: Андреев уже был фактически официальным скульптором, которому поручались портреты вождей переворота, а она – нет. В ярости Голубкина здесь же стала уничтожать свои скульптуры, в итоге сохранились только три. Больше ей не доведется вернуться к Островскому, да и жизни оставалось всего около трех лет. Можно только пожалеть, что около Малого театра находится памятник, не принадлежащей руке гения, каковым, вне всяких сомнений, была А.С. Голубкина.

И.С. Ефимов (1878–1959) был связан с театром еще более, чем Голубкина. Вместе с женой, художницей Н.Я. Симонович-Ефимовой, они организовали театр Петрушки [подробнее см.: 12]. Ефимовы и Голубкина состояли в дружеских отношениях, одно время делили общую мастерскую в Москве. Голубкиной принадлежит скульптурный портрет Н.Я. Симонович-Ефимовой. Они во многом были единомышленниками в творчестве. Из записок Ефимова о его участии в конкурсе: «Я сделал его (Островского. – *И.Е.*), сливши отчасти его образ с ликом его героев, потому что он сам не чужд был этой среды, и по устным рассказам я знал, что он сам носил иногда нагольный полушубок со сборами» [4, с. 140]. В газете «Известия» от 22 ноября за 1923 год сообщалось: «Автор – И.С. Ефимов изобразил Островского в армяке, Островского – носителем народности». Там же отмечалось, что среди «стоячих» фигур самой выразительной

была работа Ефимова. В результате Ефимов, как и Голубкина, получил вторую премию. В 1924 году скульптор выполнит еще один вариант памятника. Оба проекта хранятся в театральном музее им. А.А. Бахрушина.

Жизнь его сложится так, что образ Островского еще раз возникнет в его творчестве. Случится это в 1934 году, когда скульптор вместе со своими бывшими учениками примет участие в спектакле Мюзик-холла «Севильский обольститель» по пьесе Тирсо де Молина. Внутри этой пьесы была вставлена интермедия под названием «Тринадцать писателей» (варианты: «Тринадцать классиков», «Двенадцать апостолов»). Автором интермедии являлся Н. Смирнов-Сокольский. Он же исполнял роль автора во время спектакля. В частности, Смирнов-Сокольский вспоминает: «Ворвавшись в действие пьесы из “старинной испанской жизни”, я в пылу полемики с “испанцами” имел ли право Мюзик-холл ставить Тирсо де Молина, решаюсь отправиться на “тот свет” и лично ознакомиться со взглядами классиков на этот счет. Перед вылетом я получал наказ узнать, нет ли у них произведений, близких современности» [13, с. 169].

Поражает необычность такого рода путешествия в стране сугубого материализма. Из интермедии явно вытекало, что давно умершие писатели не только пребывают где-то в потустороннем мире, но еще и пишут какие-то произведения. Более того, автор обращается с вопросом, неужели у земных писателей нет нужных произведений, и выясняет, что писателей мобилизовали, поставили вопрос ребром, даже случились перелом и сдвиги, но репертуара пока нет. Не помогли ни слет, ни лозунги, ни президиум, ни присланное приветствие: «линия-то есть, а дела никакого не видно» [13, с. 169–170].

Автор садился на Пегаса (вот тоже – нонсенс для советского времени) и улетал на небо. В это время с «неба» спускался громадный стол, за которым сидели

куклы-классики. В создании этих кукол принимал участие Ефимов. Из воспоминаний Симонович-Ефимовой: «За столом сидели скульптурные куклы: Крылов, Грибоедов, Пушкин, Чайковский, Гоголь, Белинский, Тургенев, Островский, Достоевский, Лев Толстой, Чехов, Тирсо де Молина и, наконец, Шекспир» [12, с. 249]. Для создания образов писателей использовались тростевые куклы, яркая индивидуальность каждого из них придавала спектаклю художественные очертания. Как замечает Симонович-Ефимова, «это был гротеск, но красивый» [12, с. 250].

Сохранилась фотография, на которой запечатлен один из фрагментов пребывания писателей-кукол на сцене. Над всей группой возвышается огромный Шекспир. На правом конце стола с краю сидит Островский, одетый как раз в тот самый нагольный полушубок. «Островский стучал кулаком по столу, рука его в локте была отделена от тела. Актер, спрятанный сзади, брал ее за локоть, непосредственно своей рукой. Оттого кулак стучал так здорово, так возмущенно» [12, с. 250]. Кроме того, писатели цитировали свои произведения. Полпред с земли вступал с ними в разговор, обсуждая самые разные «злобы» дня. Из воспоминаний Смирнова-Сокольского: «Когда под конец разговора, при грохоте и молнии, через всю сцену “проходили” большие, вырезанные из фанеры карикатуры Кукрыниксов на Мейерхольда, Таирова, Любимова-Ланского, Волконского, классики с криками: “Спасайся, кто может, – режиссеры идут!” – в ужасе разбежались» [13, с. 170]. Как тут не вспомнить: «Когда бы грек увидел наши игры...» (О.Э. Мандельштам). Сегодня бедные писатели-классики просто бы с ума сошли от тех экспериментов, что проделывают над ними современные режиссеры, словно соревнуясь друг с другом в издевательствах над классическими текстами. К сожалению, куклы, выполненные Ефимовыми, не сохранились.

И.Д. Шадр (наст. фам. Иванов, 1887–1941) – советский скульптор, советский в полном смысле этого слова. К 1923 году он уже успел создать скульптурные портреты Маркса (1921), Либкнехта (1921), «Крестьянина» (1922), «Рабочего» (1922), «Красноармейца» (1922), «Сеятеля» (1922). А впереди у него были «Булыжник – орудие пролетариата» (1927), Ленин на ЗАГЭС (1927) и, наконец, «Девушка с веслом» (1934–1935). Кажется, Шадр был просто неистощим на поделки соцреализма.

Как, каким образом появился среди этой классики советского искусства Островский, необъяснимо. Может быть, сыграло роль приглашение К.С. Станиславского в 1917 году сделать эскизы декораций к постановке «Снегурочки». Шадр согласился, но работу не завершил, сделал эскизы только к одному акту [15; с. 218, 245].

К счастью, сохранилась записка Шадра к проекту конкурсного памятника, которая вполне раскрывает иллюстративный характер творческого замысла: «Произведения Островского дороги нам знанием русского быта, верностью жизненной правде и выразительностью языка. Островский подмечал, собирал, отбирал и сохранял особенности русского языка, записывал образные его выражения и потом использовал их на публичной кафедре – в театре. По рассказам современников, он почти никогда не смотрел своих пьес из зрительного зала. Когда его спрашивали, почему он избегает этого, он отвечал, что всегда и самым внимательнейшим образом слушает актеров, находясь за сценой, улавливает все тонкости их интонаций и заключает по ним то, что ему нужно. Это дает ему больше, чем зрение, чем обстановка сцены. Таким образом, по его рассказам, для него главным было слуховое внимание. На моем эскизе памятника Островский изображен спокойно и просто сидящим в сценическом кресле, как бы прислушивающимся за сценой к голосовым интонациям исполнителей-артистов,

сравнивающим выразительность сцены с выразительностью правды жизни, окружающей постоянно Малый театр, – жизни народной толпы. Правая рука Островского приложена к уху, она содействует звуковому вниманию, левая – с карманной записной книжкой – опущена на подлокотник кресла. На постаменте вокруг кресла – бронзовый барельеф, на котором изображены сцены из произведений Островского в исполнении лучших артистов Малого театра. Означенная модель памятника исполнена сейчас в одну шестую натуральной величины (по заданию жюри) с расчетом вписать памятник в арку первого этажа фасада Малого театра. По своим архитектурным формам памятник исполнен в согласованности с архитектурой Малого театра (в стиле XIX века, но с налетом современности) и окружающего ансамбля Театральной площади. В нем я старался учитывать и изменения, которые будут внесены в ансамбль в связи с новой планировкой Москвы» [15, с. 75–76].

Островский Шадра, в отличие от предыдущих авторов, довольно изящно одет. Он сидит заложив ногу на ногу и, как написал сам скульптор, прислушивается, что специально подчеркнуто жестом руки. Лицо носит азиатские черты. Это не придумка скульптора, на некоторых фотографиях лицо Островского странным образом отдает азиатчиной. Выражение лица не столько сосредоточенное, сколько нахмуренное. Особый диссонанс в общую картину вносят две оскаленные маски, которыми завершаются подлокотники кресла. Островский, в толковании Шадра, оставляет неприятное впечатление. Проект хранится в Центральном государственном театральном музее им. А.А. Бахрушина.

В.А. Андреев (1890–1945) – советский скульптор, родной брат Н.А. Андреева. Надо сказать, Вячеслав Андреев получил образование еще в России, успешно закончив в 1912 году Строгановское училище. Он был высок

ростом, хорошо сложен, умен и, скорее всего, обладал несомненным талантом. Но основная часть его творческой жизни прошла после октябрьского переворота 1917 года с его идеологической давилей, мракобесием и угрозой физической расправы. По-разному складывались творческие судьбы, В.А. Андреев выбрал путь «правильного» скульптора. В том же 1923 году он выполняет для сельскохозяйственной выставки фигуры «Рабочего» и «Крестьянки», которые странным образом перекликаются с его вариантами памятника Островскому.

Этих вариантов было два. На одном Островский изображен в сидячей позе, чуть склонившимся влево, со скорбным выражением болезненного лица. В другом варианте Островский стоит, одна рука находится в кармане, другая – держится за край верхней одежды. Выражение лица хитровато-задумчивое, в целом вся фигура больше напоминает купца из пьесы Островского, чем самого автора. Пожалуй, отличительной чертой этих проектов, за которые, кстати, автор получил на конкурсе 2-ю и 4-ю премии, обобщенность в общем решении памятника.

Менее всего проекты В.А. Андреева развернуты в сторону портрета. Оно и понятно, поскольку скульптор уже выработал стиль в изображении не столько человека, сколько его связи с конкретным трудом, о чем говорят не только его работы 1923 года, но и более поздние: «Рабочие-клепальщики» (1928), «Рабочий-изобретатель» (1929), «Ткач» (1929), «Рабочий с отбойным молотком» (1930), «Рабочие-металлисты» (1937). А поскольку Островскому ни молотка, ни клепок в руки не дашь, чтобы отобразить его профессию, то В.А. Андреев представил драматурга (стоящая фигура) в обобщенном облике одного из персонажей – купца вообще.

Н.А. Андреев (1873–1932) – советский скульптор. Николай Андреев, вне всяких сомнений, был человеком одаренным, о чем свидетельствуют его дореволюционные

работы: изысканный портрет «гинеколога и художественного критика» С.С. Голоушева (Сергея Глаголя, 1903–1904), памятник Н.В. Гоголю (1909). Когда Андреев работал над памятником Гоголю, он сблизился с МХТ, бывал на репетициях, писал и рисовал портреты актеров. Памятник вызвал разные суждения, негативные в том числе, и касались они места расположения. Приведу восприятие памятника Гоголю глазами очевидца его открытия – В.В. Розанова: «Бедный Андреев, что же он сделал? Он положил тщательно сделанный рисунок головы больного писателя на высокую поленницу, откуда ее прежде всего не видно. Главный недостаток не тот, о котором писали; главный недостаток в том, что это вообще не есть *городской* памятник, который был бы *сразу* и *отовсюду* виден в своем центре, *фигуре писателя*, – виден и понятен. Это стенная интересная акварель для выставки, для галереи, для комнаты, которая теряет все в себе», теряет всякий смысл, будучи вынесена на улицу, поставлена перед площадью, среди зданий» [11, с. 551].

Розанов был прав, потому уже в советское время памятник был перенесен во двор дома, где умер Гоголь, получив вполне органичное местопребывание, оставляя сильнейшее впечатление. Близок к восприятию Розанова другой современник Андреева – Б.К. Зайцев: «Николай Андреевич сам был крепкий человек, мещански-купецкого происхождения, с густым бобриком, бородою лопатой, острым и живым взглядом. Руки у него сильные, и весь он сильный, телесный, очень плотский (не здесь ли залог будущей советскости Андреева? – *И.Е.*). Гоголь мало подходил к его складу. Но вращался он в наших кругах, литературно-артистических. Розанова, Мережковского, Брюсова читал. Более сложное и глубокое понимание Гоголя, принесенное литературою начала века, было ему не чуждо» [5, с. 66].

В 1919 году Андреев приглашен К.С. Станиславским в качестве художника спектакля по пьесе Байрона «Каин», работа Андреева отличается изысканной утонченностью. В двадцатые годы XX века Андреев создает несколько замечательных рисунков-портретов деятелей театра: М.А. Чехов (1921), А.Я. Таиров (1922–1923). Иными словами, Н.А. Андреев был человеком, не лишенным интереса к театру, что в немалой степени определило его участие в конкурсе. В докладной записке, поясняющий замысел скульптора, Андреев писал: «... поза статуи не должна опускаться до обыденщины. Всякий монумент есть прежде всего декоративно-художественное произведение. Нарядность и живописность позы обязательны. ... Каждый город должен иметь “своего” Островского не только по позе, но и по экспрессии. Для города Поволжья, например, он серьезный, без тени улыбки, автор “Грозы”, “Минина”, “Бесприданницы”. В Москве Островский – благодушный автор, любящий все свои персонажи. ... Экспрессия на лице монумента должна быть выражена четко, ясно, без полутонов, недоступных большинству, для которого собственно и ставится памятник» [цит. по: 2, с. 44].

Между тем, созданный им памятник (открытие состоялось в 1929 году [см. 14]) оставляет впечатление довольно тусклое. Островский странным образом наделен каким-то зверским выражением, буквально ошарашивающим при осмотре сбоку. Никаких улыбок на этом лице не обнаружить, зато сходство с Лениным угадывается. Тоже понятно, поскольку в эти годы Андреев активно разрабатывал свою будущую лениниану, которая принесла ему и славу, и безбедное существование. Скульптор буквально утопил Островского в кресле, бесформенный халат подчеркивает грузность фигуры, ручка и записная книжка в руках имеют сугубо иллюстративный характер: коли писатель – то, конечно, должны быть орудия

труда. В этом мотиве угадывается близость с братом, они и работали над этим памятником вместе.

А теперь, думаю, небезынтересно ближе познакомиться с теми, кто вошел в состав комитета и жюри, кто, собственно, и сделал (?) выбор. А главное – попробовать понять логику включения того или иного деятеля культуры в состав комитета и жюри.

Архитекторы – **А.В. Щусев (1873–1949)** и **Ф.О. Шехтель (1859–1926)**. *Щусев* – один из активных деятелей по разработке плана реконструкции Москвы (1918–1925), но речь шла, конечно, не о реконструкции, а о прямом уничтожении исторического облика Москвы. Один из самых известных и одиозных памятников – мавзолей Ленина (1924–1930), буквально воткнутый вопиющим диссонансом на Красную площадь. Прямая противоположность ему – *Шехтель*. Он был тесно связан с театром особенно в конце 1870-х–1880-е годы: выполнял декорации к музыкальным и драматическим спектаклям, афиши и программки. В 1883 году принял активное участие в художественном решении («экзотично и декоративно») коронационных торжеств на Ходынском поле. Это было театрализованное шествие «Весна-красна», черты феерии, динамизм которому придал Шехтель [подробнее см.: 6, с. 162–174]. Шехтель был дружен с Чеховым. Именно Шехтелю принадлежит архитектурное оформление здания МХТ и чайка на занавесе. По его просьбе над боковым входом в театр А.С. Голубкина выполнила скульптурный рельеф «Весна» (Море житейское). Денег за свою работу над обликом МХТ Шехтель не взял. Он создал и оставил нам «храм театрального искусства» (Е.И. Кириченко).

Включение в состав комитета и жюри архитекторов вполне оправдано, поскольку скульптура, как и архитектура, относится к пространственным видам искусств. Кроме того, всякая уличная скульптура имеет привязку к месту установки, а это уже архитектурная среда.

Художники – **И.Э. Грабарь (1871–1960), К.Ф. Юон (1875–1958), И.С. Остроухов (1858–1929).**

Грабарь – живописец, историк искусства, реставратор. Обычно в справочных изданиях его имя связывают с Третьяковской галереей, где он действительно много лет проработал. Когда П.М. Третьяков дарил свою коллекцию Москве, он попросил одного: оставить сделанную им развеску картин. Все, что будет приобретаться потом, можно вешать по усмотрению сотрудников галереи, но исходный ее облик, в котором запечатлелись вкус и пристрастия собирателя произведений искусства, требовалось сохранить. Это было единственное условие П.М. Третьякова, ему обещанное. Согласитесь, за отданное бесплатно сокровище совсем немного. Но Грабарь не нашел нужным считаться с этим условием, и мы навсегда потеряли «третьяковский» облик галереи. Грабарь свой поступок оправдывает, подменяя условие Третьякова расплывчатой фразой: «считалось, что в Галерее все должно оставаться в том виде, в каком было в день смерти Третьякова... Все это было величайшим лицемерием» [3, с. 246–247]. Но это так, штрих к личности. В молодые годы Грабарь был страстным театралом, он не только занимался сценографией, но и с увлечением играл комические роли, в частности, «Бальзамина в «Женитьбе Бальзамина» Островского и разные роли в ряде других его пьес» [3, с. 59].

Остроухов был художником, ближайшим другом и сподвижником Грабаря, а также коллекционером. Вполне возможно, что в комитет попал по рекомендации Грабаря.

Юон – советский художник. В 1922 году опубликовал статью «Театр художника» (Культура театра, № 1-2). Юон отрицает театр актерский в силу того, что «надо искать освобождения от “условностей вообще” и стремиться к максимальной творческой свободе, совпадающей с интересами художника». Потому необходимо создать «театр художника»: «Этот новый театр посвящается по

преимуществу экспериментам чисто художественно-театральным; хозяин его – художник. ... Под чисто художественной театральной работой надо разумеать создание на сцене таких условий, в которых возможным стало бы развитие ряда эффектов и таких комбинаций пространства и света, глубин, масштабов и всяческих иллюзий, которые давали бы художнику возможность в своих композиционных стремлениях пользоваться на сцене той же свободой, как перед своим мольбертом. Для зрителя же – сообщение ему художественных замыслов в такой форме имело бы такое же относительное преимущество в силе получаемого впечатления, какое испытывает человек, лично соучаствуя в каком-либо захватывающем событии в подлинной жизни, сравнительно с впечатлением от созерцания картины на ту же тему или от прочтения книги». Такой театр обязательно должен получать от общества (читай: руководства) задание, «создавая для каждого задания исключительную по замыслу художественную обстановку, разыгрывать как пьесы, пантомимы или массовые сцены народной толпы, так и примерно создавать соответствующую обстановку к особым музыкальным выступлениям, к танцам, к декламации, монологам и диалогам, к чтению, торжественным диспутам или творить празднества и “посвящения” великим человеческим идеям и личностям» [17; с. 146, 147, 148].

Нет ничего более чуждого Островскому, чем этот «театр художника», созданный якобы для освобождения художника, а по сути – выступать в роли «чего изволите» для советской власти. Я уж не говорю о языке этого текста, напоминающем инструкцию из какого-нибудь райкома ВКПб.

Честно сказать, логика в выборе художников не очень прослеживается. Предположу, что здесь сыграл свою роль тот факт, что Грабарь и Остроухов были хорошо известны творческой интеллигенции двадцатых годов, обладали

подлинными знаниями в области искусства. Юон оказался в их компании, видимо, не только как художник, но еще и «теоретик» нового театрального искусства. Тогда все искали новизны. Юон сочинил «театр художника», Н.Н. Евреинов – монодраму как «театр для себя». Кстати, теоретик «театра для себя» без Островского не обошелся. Но Евреинова в эту компанию не взяли.

Искусствовед – **А.В. Бакушинский** (1883–1939), один из создателей отдела графики в Третьяковской галерее, исследователь пространства в искусстве, по сути понимания которого близок П.А. Флоренскому и В.А. Фаворскому. Кроме того, занимался народной культурой (Мстера, Палех, игрушка). Видимо, для включения в комитет и жюри оказались значимыми именно понимание Бакушинским специфики пространства и народного искусства, поскольку в Островском видели знатока народной культуры.

Композитор – **М.М. Ипполитов-Иванов** (наст. фамилия Иванов, 1859–1935) был лично знаком с А.Н. Островским, о чем сообщал в письме к А.Н. Римскому-Корсакову от 7 февраля 1933 года [7, с. 91].

Певец – **Л.В. Собинов** (1872–1934) в 1900-е годы исполнял роль царя Берендея в опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Как писал М. Багриновский, «кто видел Собинова-Берендея, тот никогда не забудет мягкого, теплого обаяния, которым, как запахом цветущего сада, окутан этот сказочный царь, олицетворенный артистом» [цит. по: 9, с. 71]. Кроме того, Собинов был хорошо известен публике, и уже в двадцатые годы XX века стал вполне советским артистом.

Наконец, театральный блок представлен целым рядом известных имен.

Это, прежде всего, конечно, **П.М. Садовский** (1874–1947), представитель славной актерской династии, его

дед был ближайшим другом Островского, чего уже не скажешь о сыне, то есть отце П.М. Садовского. Но опять-таки это все штрихи, а Садовский представлял старейшую гильдию актеров Малого театра.

А.И. Сумбатов-Южин (1857–1927), тогдашний директор Малого театра, не мог не войти в состав комитета, поскольку скульптура не только ставилась у стен театра, но и далее должна быть передана театру на ее хранение.

М.Н. Ермолова (1853–1928) – одна из старейших актрис Малого театра, сыгравшая немало ролей в спектаклях по пьесам Островского. Она первой получила звание народной советской артистки (1920). Была ли ей эта награда в радость – трудно сказать. Ермолова тяжело пережила октябрьский переворот. Еще в 1901 году Ермолова пронизательно заметила в письме к Л.В. Средину от 3 мая: «Но что за время мы переживаем? Вот вы на меня нападаете за вашего Ибсена, Гауптмана, Чехова и так далее, а они очень виноваты в болезнях нашего века, из всех поддерживают в обществе истерию, неврастению и прочие удовольствия» [8, с. 16]. А в письмах 1919–1920-х годов звучат боль и ужас от всего происходящего вокруг, у актрисы одна надежда – на Бога.

В.И. Немирович-Данченко (1858–1943) – один из основателей МХТ, советский режиссер. Не думаю, что Немирович-Данченко был режиссером театра Островского. Много ближе ему были Горький, Чехов, Л. Толстой. Тем не менее, он ставил пьесы Островского. А к 100-летию юбилею драматурга написал небольшую статью, которая осталась неопубликованной, но в ней Островский понимается как мыслитель – в первую очередь. Текст написан 14 апреля 1923 года: «Если Островского хотят поставить в образах для строительства Новой Жизни, то надо брать от него не форму, не его драматургическую технику... а вот именно его учение о добре и зле, его верховный, мудрый глаз на грешную землю. Там, где в

основу строительства жизни, как краеугольный камень, ставится *ненависть*, там Островский будет лишним» [10, с. 265]. Содержание этого текста явно не вписывалось в большевистскую диктатуру, поэтому, возможно, так и осталось в рукописи. Но Немирович-Данченко понял в Островском самое главное – строительное начало его пьес. Странным образом в последний год жизни Немирович-Данченко решил поставить «Антония и Клеопатру» Шекспира. Не успел, как не успел перевести эту пьесу Островский.

Таким образом, судьбу памятника определяли люди в большинстве своем образованные и умные, но выбор остался за временем, которому А.Н. Островский в исполнении Н.А. Андреева оказался созвучным.

Список литературы

1. А.С. Голубкина. *Письма*. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников // Вступ. статья Е.Б. Мурина; сост., предисл., коммент. Н.А. Корович. М.: Советский художник, 1983. – 423 с.
2. Бакушинский А.В. *Н.А. Андреев*. М.: Искусство, 1939. – 91 с.
3. Грабарь И.Э. *Моя жизнь*: Автобиография. Этюды о художниках / Сост., вступ. статья и коммент. В.М. Володарского. М.: Республика, 2001. – 493 с.
4. Ефимов И.С. *Об искусстве и художниках*. Художественное и литературное наследие // Сост. А.Б. Матвеева, А.И. Ефимов; коммент. А.И. Ефимова. М.: Советский художник, 1977. – 423 с.
5. Зайцев Б.К. *Гоголь на Пречистенском* // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 6 (доп.) Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести / Сост., автор вступ. статьи и примеч. Т.Ф. Прокопов. М.: Русская книга, 1999. С. 65–70.
6. Кириченко Е.И. *Театральные работы Ф.О. Шехтеля 1880-х годов в музеях Москвы* (к вопросу о позднем романтизме театральных работ и неоромантизме архитектурных работ в стиле модерн) // Музей-10: Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1989. С. 89–95.
7. М.М. Ипполитов-Иванов «*Непрерывная работа в жизни нашего искусства*» / Публ., вступ. статья и коммент. Н. Соколова // Советская музыка. 1981. № 3. С. 23–27.

8. *Мария Ермолова*: «Я смертельно устала и от сцены, и от жизни» / Публ. М. Малкиной // Экран и сцена. 1997. № 16–17. 24 апреля. С. 8–10.

9. *Мигай С. Леонид* Витальевич Собинов (из воспоминаний о друге) // Советская музыка. 1952. № 6. С. 68–72.

10. *Немирович-Данченко В.И.* [К 100-летию юбилею А.Н. Островского] // Вл.И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942 / Сост., ред., коммент., вступ. статья Л.М. Фрейдкиной. М.: ВТО, 1980. С. 105–107.

11. *Розанов В.В.* Мысли о литературе / Сост., вступ. статья, коммент. А.Н. Николоюкина. М.: Современник, 1989. – 607 с.

12. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. – 271 с.

13. *Смирнов-Сокольский Н.* Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления. М.: Искусство, 1976. – 382 с.

14. *Художественная жизнь* Советской России, 1917-1932: события, факты, комментарии: сборник материалов и документов / Авт.-сост. И.М. Бибилова, Т.И. Володина, И.А. Пронина и др.; отв. ред. и автор вступ. статьи В.П. Толстой. Москва: Галарт, 2010. – 419 с.

15. *Шадр И.Д.* Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе / Сост., автор вступ. статьи О. Воронова. М.: Изобразительное искусство, 1978. – 224 с.

16. *Шефов А.Н.* Памятник А.Н. Островскому. М.: Московский рабочий, 1985. – 48 с.

17. *Юон К.Ф.* Театр художника // Юон К.Ф. Об искусстве: В 2 т. / Сост. А.С. Галушкина. М.: Советский художник, 1952. Т. 2. 61–67.



УДК 882-21 : 820

С.В. Смирнов

О ШЕКСПИРОВСКИХ МОТИВАХ В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена обращениям А.Н. Островского к наследию Шекспира, особенностям их использования в драматургии нашего классика.

Ключевые слова: Пьесы А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся!», «Гроза», «Светит да не греет», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», «Бешеные деньги».

Sergey V. Smirnov

About Shakespeare's motives in Ostrovsky plays

Annotation. The article is devoted to Aleksandr Nikolaevich Ostrovsky's appeals to the heritage of Shakespeare and to the features of using them in the drama of our classic.

Keywords: Plays by A.N. Ostrovsky « We are of the same kin – we'll settle up one day », «Thunderstorm», «Shines but doesn't heat», «Dmitry Samozvanets (Impostor) and Vasily Shuysky», «Tushino», «The fantastic sum».

Тургеневский рассказ «Степной король Лир» начинается так: «Нас было человек шесть, собравшихся в один зимний вечер у старинного университетского товарища. Беседа зашла о Шекспире, об его типах, о том как они глубоко и верно выхвачены из самых недр человеческой “сути”. Мы особенно удивлялись их жизненной правде, их вседневности: каждый из нас называл тех Гамлетов, тех Отелло, тех Фальстафов, даже тех Ричардов Третьих и Макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться» [5, с. 89]. Обращения наших писателей к шекспировским героям разнообразны, их мы встречаем и у Пушкина, и у Фета, и у Некрасова, и у Тургенева. Сами эти обращения,

конечно, отличаются по смыслу и значению: одно дело появление Гамлета у Писемского, совсем другое – появление леди Макбет у Лескова и т.д. Шекспировским мотивам у Островского и посвящены мои размышления.

Задолго до «Степного короля Лиры» у драматурга появляется свой король Лир – замоскворецкий, в пьесе «Свои люди – сочтемся!» Об этом упомянул (правда, мимоходом) еще И.А. Гончаров в статье «Опять “Гамлет” на русской сцене». Самое имя героя – Самсон Силыч Большов – дает ему краткую, но емкую характеристику. Самсон Силыч напоминает Лира во многом, он как-то беспредельно уверен в себе, свои планы считает неоднократно выверенными и несомненными, ему привычна постоянная покорность окружающих. Купец он богатейший, но чтоб приобрести еще более выбирает такой способ: объявиться несостоятельным. Для этого надо пристроить лавки, капитал и т.п. И вот собственными руками Самсон Силыч передает свое «царство» приказчику Подхалюзину, за которого выдает и свою дочь. Здесь нельзя не вспомнить и диалога Большова и Подхалюзина «о любви». Самсон Силыч неоднократно спрашивает приказчика: любит ли тот его? Несколько раз варьирует этот вопрос. Как Лир, он хочет услышать подробные и убедительные уверения в несомненной любви. И так же, как Лир, объясняет и свой поступок (передачу Подхалюзину состояния): «Лета наши преклонные, здоровье тоже ежеминутно прерывается» [1, с. 72]. Самсон Силыч теряет все. Его хождения из долговой ямы на конкурс, к кредиторам – своего рода блуждания Лира во время бури. Большов вспоминает: «Ведь меня сорок лет в городе-то все знают, сорок лет в пояс кланялись, а теперь мальчишки пальцами показывают» [1, с. 86]. Его жалоб и сетований бывшие близкие стараются не слышать, а он все ропщет: «А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то идти. Что мне, зажмуриться, что ли? Мне

Ильинка-то теперь за сто верст покажется. Вы подумайте только, каково по Ильнке-то идти. Это все равно, что грешную душу дьяволы, прости Господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на нее, на Матушку» [1, с. 89]. К просьбам выкупить его из долгового рабства зять и дочь глухи. В этом мире роли Корделии не предполагается.

Обнаруживается, на наш взгляд, своеобразная переключка между образами Офелии и Катерины из «Грозы». Обстоятельства, в которых находятся героини, конечно, имеют отличия, но вот их состояния весьма сходны. Офелия в умоисступлении поет свои песни то про Валентинов день, то про несчастную любовь, то про смерть. Она говорит об убитом отце, о лукавстве мира, взывает к Богу. Она сплетает в гирлянды крапиву, лютик, ирис, орхидеи и тонет. Катерина после внезапного приезда Кабанова по словам Варвары: «Дрожит вся, точно ее лихорадка бьет; бледная такая, мечется по дому, точно чего ищет. Глаза как у помешанной!» [2, с. 254]. А в примечании к монологу Катерины во втором явлении пятого действия Островский указывает, что она «говорит, растягивая и повторяя слова, задумчиво и как будто в забытьи» [2, с. 261]. Конец героинь сходен: смерть Офелии никто не называет самоубийством – кроме Могильщика, в «Грозе» эту оценку дает Кабанова («Об ней и плакать-то грех»). Так же, из-за несчастной любви, кончает свои дни Оля Василькова в пьесе «Светит, да не греет».

Традиционно сравнивали Катерину Кабанову и Катерину Измайлову, некоторые даже находили полемичность позиции Лескова, выраженную в решении образа героини относительно героини Островского. Думается, о полемичности здесь говорить не стоит: перед нами *разные типы*, есть у нас свои Офелии, а есть и свои леди Макбет.

Есть у нас и свой Ричард Третий. Еще Пушкин, который, как известно, говорил о подготовительной работе

к «Борису Годунову», что она представляла собой изучение летописей, Карамзина, Шекспира, не удержался и на некоторые черты Ричарда III намекнул при создании образа Самозванца (хотя и считал, что его характер близок к характеру Генриха IV). Ричард III со злобой говорит о своем уродстве, что одна нога короче другой – у Самозванца одна рука короче другой. Думается, не захотелось и пройти мимо знаменитого «Коня! Коня! Полцарства за коня!» У Пушкина Самозванец после проигранного сражения только лишь сожалеет о павшей лошади. Островский в драматической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» последний намек наследует, но у него о «коне ретивом» Самозванец говорит *в бреду* перед своей смертью. И Самозванец Островского тоже несколько не похож на Ричарда III. Однако есть персонаж, который очень похож, – это Василий Шуйский: ему присуща какая-то патологическая страсть к власти, ради нее он, как и Ричард III, готов пойти на все.

Мир интриг, лицедейства, лицемерия – родная стихия для Ричарда (пока еще герцога Глостера). Он радуется, что своим нашептыванием поссорил короля с Кларенсом (возможным претендентом на престол), надеется, что своей искусной клеветой подвигнет короля казнить того. Ричард весь поглощен жадной трона, для этого он идет на многочисленные убийства (жертвами его замыслов становятся и женщины, и дети), на обманы, на предательства своих сподвижников – на все во имя завоевания престола.

В начале хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» князь Шуйский произносит монолог, в котором анализирует сложившуюся ситуацию и намечает возможный выход. По его наблюдениям, Москва, которая так радостно приветствует Самозванца (исключений очень немного), скоро в нем разочаруется, терпеть бесчиния на престоле станет неспособна, а потом

Рано или поздно
 Бродяга, царь московский самовольный
 Поплатится удалой головой.
 Потом... потом... я – царь [З, с. 269].

Шуйский вполне отдает себе отчет в том, что хотя он, если будет на престоле, и приложит все силы, дабы восторжествовали «и благолепие, и чинность, и порядок», тем не менее, все равно останутся и «боярская крамола», и «измены и опалы», и «тревоги и крамолы». Он прекрасно знает, что путь к трону будет устлан трупами. Спрашивается: ну, зачем тогда *такая* власть и *такой* ценой? Но очень уж велик соблазн, о котором говорит:

А мне, рабу, холопу Годунова,
 Почувствовать себя хоть раз владыкой,
 Почувствовать, что между мной и Богом
 Ни власти нет, ни силы! [З, с. 269].

Он готов на любые тревоги, крамолы, заботы – на все для достижения своей цели:

Решился я! Отныне каждый помысл
 И каждый шаг ведут меня к престолу:
 Умом, обманом, даже преступленьем
 Добьюсь венца [З, с. 270].

Неприметно и словно неспешно, но настойчиво и постоянно князь Шуйский поддерживает недовольных самозванцем. А тот в это время как только не развлекается со своими приспешниками! И как словно между прочим, удивительно легко убеждает царицу Марфу признать в нем сына, что напоминает быстроту и легкость, с какой Ричард склоняет леди Анну, вдову Генриха VI, к новому супружеству прямо у гроба ее мужа.

Самозванец занят отсылкой подарков невесте, не раздумывая опустошает казну. Князь Шуйский поощряет все его действия, которые ведут к увеличению недовольства и народа, и бояр, а после того как оно достигает

апогея – и учиняет расправу. Когда Ричард III наконец занимает трон, ему приходится прилагать массу усилий, чтоб его удержать. Заговоры и измены окружают его, а когда он вступает в открытое столкновение со своими противниками, то обретает гибель.

В драматической хронике «Тушино» Василий Шуйский – царь, но царь, как он сам говорит, без власти, нет ее полноты, этому мешают те же измены и заговоры, он горько сетует:

Для мира я желал венца; покоя
Земле родной, своей душе усталой
Хотелось мне; и только я на царство
Ступить успел, вся Русь заволновалась, –
По городам украинским измена,
В самом дворце боярская крамола,
По всей земле свободно воры ходят [4, с. 29].

Одна беда сменяет другую, нестроение растет и ширится, измена приобретает массовый характер.

Русская смута страшней английской, если последняя вроде бы и кончилась со смертью Ричарда, то наша предстает *бесконечной* – какой бы властитель ни пришел, даже такой искусный политик с сильным характером, как Василий Шуйский.

В 1850 году Островский перевел прозой «Укрощение строптивой», а в 1865 году создал и стихотворный перевод этого произведения. Нам представляется, что отзвуки этой комедии есть в «Бешеных деньгах». Петруччио добивается своей цели – укрощения строптивой Катарины – может, и грубовато, но быстро и продуктивно. И одевается он нарочно нелепо, и говорит языком, который героиню возмущает, а уж изощренные манипуляции то с едой, то с одеждой быстро приводят ее к покорности, так, что и солнце можно назвать луною. А в финале пьесы Катарина в назидание Бьянке и Вдове произносит даже монолог о необходимости жен быть покорными мужьям.

Савва Геннадич Васильков говорит странновато для москвичей, да и ведет себя не очень для них привычно. Василькову весьма приглянулась Лидия Чебоксарова, красавица с шлейфом поклонников, он делает ей предложение и получает согласие: материальное положение Чебоксаровых очень незавидное, потому замужество Лидии представляется выходом из него. Лидия привыкла жить роскошно: появляется новая мода – надо срочно спешить за новым платьем, надо иметь приличный выезд и т.д. Она думает, что таким образом будет жить и замужем. Васильков на такой образ жизни денег тратить не хочет. Он начинает действовать по методу предшественника, хотя несколько иными средствами, но лишает Лидию привычного комфорта. Сначала Васильковы переезжают в небольшой домик «в три окошечка». Однако Лидия быстро воспротивилась скромной обстановке и связывает свои надежды на роскошную жизнь с каким-нибудь богатым покровителем. Васильковы разъезжаются. Долг Лидии и ее матери растет. Выход не обретается. В конце концов, приходится обратиться к Василькову, и тот последовательно объясняет условия возможной совместной жизни: Лидия должна поступить к нему в экономки, учиться хозяйству и т.п. Но самое главное – чтить бюджет. Васильков контролировал финансовое положение Лидии и ее матери и, можно сказать, его корректировал. Он не оставляет им никакого выхода, кроме предложенного. С помощью денег укрощение состоялось.

А в финале Лидия произносит монолог, где, между прочим, говорит: «Ах, как мне жаль бедных, нежных созданий, этих милых, веселеньких девушек! Им не видать больше изящных, нерасчетливых мужей! Эфирные существа, бросьте мечты о несбыточном счастье, бросьте думать о тех, которые изящно проматывают, и выходите за тех, которые грубо наживают и называют себя

деловыми людьми» [4, с. 340–341]. Собственно, мотив покорности бюджету по тональности созвучен основной мысли в монологе Катарини в финале.

Вечная тема ревности заострена в драме «Грех да беда на кого не живет». Здесь мы имеем дело с антимотивом: Дездемона невинна и искренне любит мужа, Татьяна Краснова мужа не любит и неверна ему. Но вот Лёв Краснов и доверчив, и простодушен, жена обманывает его легко, когда же правда о ней обнаруживается, он убивает ее.

Рядом с героями, на которых лежит отблеск шекспировских героев, рядом с ситуациями, напоминающими в чем-то шекспировские, у Островского есть, конечно, иные герои, не менее яркие, иные ситуации, не менее острые или трагические. Мы можем также вспомнить их, удивляясь *«их жизненной правде и вседневности»*, назвать тех Любимов Торцовых, Паратовых, Ларис Огудаловых, Счастливых и Несчастливых, Мероп, Глафир, Глуемых, Амосов Барабошевых, Дульчиных, Лавров Миронычей и многих других, *«с которыми ... пришлось сталкиваться»*.

Уникальный мир Островского – один из значимых и выдающихся этапов развития театральной культуры – привнес новых героев, новые темы, новые ситуации, вбирает в себя и былое, давая ему своеобычное художественное осмысление.

Список литературы

1. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: ГИХЛ, 1949 – 1953. Т. 1. Пьесы 1847–1854 / Сост. Г.И. Владыкин; Подгот. текстов и коммент. С.Ф. Елеонский, А.И. Ревакин. – 415 с.

2. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: ГИХЛ, 1949 – 1953. Т. 2. Пьесы 1856–1861. – 404 с.

3. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: ГИХЛ, 1949–1953. Т. 4. Пьесы 1865–1867 / Сост. С.И. Машинский; Подгот. текстов и коммент. В.А. Бочкарев, Н.С. Гродская, Л.И. Пономарева. – 420 с.

4. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: ГИХЛ., 1949 – 1953. Т. 5 / Сост. В.А. Филиппов; Подгот. текстов и коммент. Л.И. Пономарева, В.А. Филиппов, Н.С. Гродская, А.И. Ревякин. – 351 с.

5. *Тургенев И.С.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. Повести и рассказы (1844–1853). М.: Художественная литература, 1968. – 416 с.

УДК 792.072 : 882-21

Е.М. Дьяченко
devmi7@mail.ru

РЕДКИЕ ГОСТИ ИЗ ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО НА ПОДМОСТКАХ СЦЕНЫ

Аннотация. Пьеса Островского «Тяжелые дни» – редкий гость на театральной сцене. В статье рассказано о фабуле и жанровых особенностях этой пьесы. Приводятся сведения о ее театральных постановках, отзывы критиков о спектаклях и игре актеров. Дан краткий анализ постановок пьес А.Н. Островского на сценах театров Москвы и Петербурга при жизни драматурга.

Ключевые слова: Островский, пьеса, спектакль, театр, «Тяжелые дни».

Ye.M. Dyachenko
devmi7@mail.ru

Rare guests from Ostrovsky's plays on the theater stage (the low-repertoire Ostrovsky's plays)

Annotation. Ostrovsky's play «Hard days» is the rare guest on a theater stage. The article is devoted to the plot and genre features of this play. Data on its theatrical productions, the critical comments upon performances and the actors' play are provided. The short analysis of Ostrovsky's plays statements on scenes of theaters of Moscow and Petersburg during lifetime of the playwright is given.

Keywords: Ostrovsky, play, performance, theater, «Hard days»

Александр Николаевич Островский считал, что драматургия принадлежит одновременно двум видам искусства – литературе и театру. Он писал: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную формулу и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил целью» [1: X, с. 63]. На протяжении всей своей жизни Островский прилагал немало усилий для того, чтобы его произведения были представлены на сцене, чтобы эти спектакли увидели зрители. Тем не менее, сценическая судьба его творений далеко не всегда радовала автора.

При жизни драматурга на сцене Малого театра пьесы Островского были показаны 1257 раз, на сцене Александринского театра в Петербурге – 1228 раза. Правда, Островский отмечал, что не проходит и дня, чтобы его пьесы не шли на сценах 5-6 провинциальных театров, но, не располагая статистическими данными о постановках пьес Островского на провинциальной сцене, обратимся к сведениям о столичных театрах, указанным в собрании сочинений Островского. [1: с. I–VII]

Самой востребованной пьесой драматург, выдержавшей наибольшее число показов на подмостках двух столиц была пьеса «Бедность не порок». В Малом театре прошло 140 спектаклей, а в Александринском – 109. А вот «Гроза» чаще ставилась в Александринке – 116 раз, в Малый театр – 70 раз. Практически одинаковой по популярности наряду с «Грозой» была самая первая из пьес драматурга, попавших на сцену, – «Не в свои сани не садись». В Малом театре она ставилась 76 раз и 94 раза – в Александринском театре.

А бывало и так, что пьеса, популярная в одной столице, встречалась весьма прохладно в другой, и быстро сходила со сцены. Например, «Воспитанница» шла в Малом театре всего 12 раз, а на сцене Александринского выдержала 68 повторов. Или пьеса «Тяжелые дни», в Александринском

театре ставилась 24 раза, а в Малом – 61. По тем временам это был серьезный успех, если сравнить с количеством постановок, например, такой известной пьесы, как «Бешеные деньги», которая была показана в Малом театре – 28 раз, а в Александринском и всего – 8.

Так что же это за пьеса «Тяжелые дни»?

Вслед за названием автор всегда давал жанровый подзаголовок каждой пьесе, указывающий на пространство изображения, на предмет изображения. Распространенным явлением в драматургии Островского становятся пьесы с жанровыми обозначениями автора «сцены» и «картины». Сцены у Островского – пьесы, состоящие из нескольких эпизодов, словно выхваченных из общего потока жизни и представляющих поворотные моменты в судьбах персонажей. Картины – более фабульно завершенные пьесы, дающие возможность зрителю, главным образом, увидеть детали, частности.

«Сцены из московской жизни. “Тяжелые дни”» отличаются слиянием жизненно-достоверного материала с игровым началом, вымышленным, условным, что близко к поэтике водевиля. В центре «Тяжелых дней» показан важнейший эпизод из жизни главного героя, момент, когда решается его судьба. Весь ход событий организован исключительно вокруг главной фабульной линии – взаимоотношений Андрея Титыча Брускова с его возлюбленной Александрой Петровной Кругловой. Андрей Титыч – типичный представитель честных, трудолюбивых «маленьких людей», живущих по правде, по неписанному нравственному закону. С легким юмором, в светлых тонах Островский разрешает основную проблему пьесы, устраивая счастье главного героя.

Пьеса была опубликована в сентябре 1863 года в журнале «Современник». Критика отнеслась к новому произведению драматурга *довольно сдержанно*. Е.Н. Эдельсон отмечал, что конечно, и в этой пьесе видна рука

мастера, но сделана «несколько по рецепту, прописанному в последнее время Островскому нашей критикой, и потому в ней, кроме самодура-отца, есть, разумеется, и притесненные, есть и протест в лице молодого сына Андрея Титыча». В фабуле рецензент усмотрел скудость и анекдотичность. Более того, в пьесе «увы! много грехов <...> Одно из главных лиц, являющихся для развязки узла пьесы, Досужев, не имеет никакой внутренней необходимой связи с остальными действующими лицами; самая мысль пьесы не представляет особенной оригинальности и типичности и написана по рецепту: безобразия и протест» [1: II, с. 785].

Рецензент «Сына отечества» (1863, 4 декабря) также критически отнесся к комедии: «Сцены производят слишком *тяжелое* впечатление, несмотря на то, что и здесь проявляется мастерство автора в очернении характеров <...> нет действия, сцены эти не кипят тою жизнью, которую мы ждем всегда от произведений Островского; нет связи, целости; это одно из менее удавшихся творении талантливого нашего писателя».

Резко отрицательный, саркастический отзыв о пьесе дал Д.И. Писарев в статье «Мотивы русской драмы», опубликованной в «Русском слове» (1864, №3): «Что касается до “Тяжелых дней”, то это уж и Бог знает что за произведение. Остается пожалеть, что г. Островский не украсил его куплетами и переодеваниями: вышел бы премиленький водевиль, который с большим успехом можно было бы давать на сцене для съезда и для разъезда театральной публики. Сюжет заключается в том, что добродетельный а остроумный чиновник с бескорыстием, достойным самого идеального станового, устраивает счастье купеческого сына Андрея Брускова и купеческой дочери Александры Кругловой. Действующие лица пьют шампанское, занавес опускается» [1: II, с. 786].

А вот современный исследователь творчества Островского Т.В. Чайкина, отмечает, что «обладая тонким жанровым чутьем, Островский существенно обогатил жанровую драматургическую систему (народная драма, драматический этюд, драматическая хроника, весенняя сказка и др.), в которой особое место заняли картины и сцены как самостоятельные жанры, обладающие своей эстетикой, своей пластикой, своим внутренним наполнением». По ее мнению, Островский совершает художественное открытие: в сценах и картинах он добивается изображения исключительной полноты драматических возможностей жизни. Автора интересует не узел противоречий как таковой, а сам процесс рождения драматического в повседневном потоке жизни. Живая жизнь становится предметом изображения в сценах и картинах Островского, что проявляется не только в убедительном и детальном изображении быта, но и в особом внимании драматурга к человеку, к взаимоотношениям человека с миром. В сценах и картинах Островского свободно взаимодействуют различные жанровые формы, что проявляется в постоянном смешении комического с драматическим, а порой и с трагическим [2, с. 192–195].

Премьера пьесы «Тяжелые дни» состоялась в Москве, в Малом театре, 2 октября 1863 года, в бенефис А.А. Рассказова. Роли исполняли: Брусков – П.М. Садовский, Настасья Панкратьевна – Х.И. Таланова, Андрей – А.А. Рассказов, Досужев – С.В. Шумский, Мудров – В.И. Живокини, Круглова – С.П. Акимова, Александра Петровна – А.И. Колосова, Перцов – В.А. Дмитревский, Неизвестный – Н.М. Никифоров.

С.П. Яковлев в «Московских ведомостях» (1863, 12 октября) весьма одобрительно отозвался об игре актеров. Так, Садовский «с большою художественною силой» изобразил «новый фазис из жизни Тита Титыча»: «Выходя на сцену, он уже одним своим взглядом знакомит зрителя со своим характером»; Дмитревский

«выдвинул на первый план незначительную, по смыслу пьесы, роль Перцова»; Шумский «сделал все, что можно было сделать из Досужева» [1: II, с. 786]

Одобрительно отозвался о спектакле и рецензент газеты «Голос» (1863, 12 октября): «Исполнены были “Тяжелые дни” как все, что исполняется на московской сцене из комедий Островского; здесь, по обыкновению, приходится говорить о громадном таланте Садовского, которому роль Брускова не была внове; г. Шумский придал много жизни Досужеву, а г. Живокини сделал совершенно противное с ролью Мудрова. Г-н Рассказов довольно верно понял характер Андриюши, хотя и здесь, как всегда, этому артисту не доставало драматизма и патетические сцены выходили у него слабы» [1: II, с. 786].

Развернутый комментарий к исполнению С.В. Шумским роли Досужева, который, по мнению критика Е.Н. Эдельсона, «не имеет никакой внутренней необходимой связи с остальными действующими лицами», дал Д.А. Коропчевский: «Шумский играл Досужева человеком независимым, изучающим нравы Замоскворечья, как изучают нравы дикой страны и забавляющимся ее грубыми и невежественными обитателями ради развлечения. Он добродушно посмеивался над страданиями угнетенного и влюбленного Андриюши Брускова, дразнил и смирял несколькими словами расходившегося Перцова и играл с свирепым Китом Китычем, как с рассерженной моськой, которая своим рычанием никого испугать не может» [1, II, с. 787].

Премьера в Александринском театре состоялась 2 декабря 1863 года, в бенефис Ф.А. Бурдина. Роли исполняли: Брусков – Ф.А. Бурдин, Настасья Панкратьевна – Ю.Н. Линская, Андрей – И.Ф. Горбунов, Досужев – А.А. Нильский, Мудров – П.В. Васильев (Васильев 2-й), Круглова – П.П. Воронова, Александра Петровна – Е.И. Подобедова (Подобедова 2-я), Перцов – П.С. Степанов, Неизвестный – В.И. Васильев

(Васильев 1-й). В. Александров (В.А. Крылов), отмечая, что комедия поставлена «весьма изрядно», особенно выделил П.В. Васильева: «по моему мнению, это одна из лучших ролей его» [1: II, с. 787].

Рецензент «Голоса» (1863, 11 декабря), наоборот, считал, что «само исполнение “Тяжелых дней” нельзя назвать вполне удачным»: «Г-н Бурдин был недурен в роли Брускова, но, как кажется, придал этому лицу слишком зверский оттенок <...> Г-н Нильский был очень слаб в роли Досужева и решительно не придал этой личности никакой жизни. Г-н Степанов чересчур водевильно представил Перцова» [1: II, с. 787].

В 1869 году «Тяжелые дни» были поставлены в Артистическом кружке, одним из организаторов и руководителей которого был Островский. Рецензенты высоко оценили этот спектакль: «Все вообще исполнение “Тяжелых дней” на сцене Артистического кружка <...> оказывается более состоятельным, чем на сцене Малого театра. Такого Перцова (В.А. Макшеев) и такого Андрея Титыча (М.П. Садовский) московской публике не удавалось видеть между нашими присяжными актерами» [1: II, с. 787].

В 1872 году спектакль «Тяжелые дни» был поставлен в Народном театре в Москве с Н.Х. Рыбаковым в роли Брускова. Д.В. Аверкиев признал, что роль эта у актера вышла «не совсем удачною. В ней г. Рыбаков показал обычные свои достоинства: обдуманность, желание обрисовать характер лица, но ему не доставало комизма, очевидно, не свойственного его таланту. Кит Китыч вышел мрачен и суров и вовсе не смешон <...> Вообще “Тяжелые дни” идут хотя довольно гладко, но недостаточно живо и весело» [1: II, с. 787].

При жизни Островского в Москве, в Малом театре, пьеса прошла в последний раз 10 мая 1885 года, в Петербурге в Александринском театре – 3 ноября 1881 года. С 1895 года пьеса не появлялась на подмостках театров ни разу,

и лишь в 2004 она вновь вернулась на сцену, правда уже под другим, *более оптимистичным* названием – «День на день не приходится», в Малом театре, в постановке Александра Коршунова. Легкой рукой режиссера эти сцены были превращены в лирическую комедию. Спектакль был поставлен очень близко к тексту пьесы и единственное, что позволили себе создатели, — изменить название пьесы. Причем смену названия режиссер пояснил тем, что это было продиктовано желанием не отпугнуть зрителя. В спектакле было все, чем известны пьесы Островского: купчихи и купцы-самодуры, нечистые на руку служащие и влюбленные молодые купчихи.

На официальном сайте Малого театра опубликовано несколько отзывов о спектакле: «Неизвестный Островский»... Казалось бы, такое невозможно, ведь популярность великого драматурга необычайно высока! Тем не менее, пьеса, поставленная Александром Коршуновым, редкий гость театральных подмостков. Приведу несколько откликов на спектакль:

В Малом театре в последний раз она ставилась более ста лет назад, в 1895 году, и шла тогда под своим оригинальным названием – «Тяжелые дни». Все действие разворачивается в течение одного дня – понедельника. Как известно, с этим днем недели связано великое множество примет и суеверий: «В понедельник деньги кому-нибудь давать – всю неделю будут расходы», «Вырывать зуб лучше всего в понедельник: не будет никаких осложнений», «В понедельник чихнешь – подарок на неделе». Или, например, такие экзотические: «В понедельник не делают кваса, так как в таком квасе русалка купает утопленников», «В понедельник нельзя разговаривать про ведьм, потому что они об этом непременно узнают и тогда могут испугать, превратившись в собаку». Но, пожалуй, самый распространенный предрассудок, связанный с понедельником, – то, что это тяжелый день.

И ведь сработала примета! Именно в понедельник чванливый купец-самодур Тит Титыч Брусков, выпив лишнего, побил в трактире незнакомого барина, а тот возьми да и потребуй в качестве компенсации триста тысяч рублей! И только находчивый мелкий чиновник Досужев смог уладить это дело, заодно сосватав Андрея Титыча Брускова и купеческую дочку Сашеньку Круглову.

Эта комедия в трех действиях возбуждает в зрителях калейдоскоп положительных эмоций. Очередная постановка Малого театра по пьесе Островского «День на день не приходится» представляет собой клубок светлой и доброй иронии, веселья. Это традиционный спектакль, который благодаря мастерству актеров превращается в отличную лирическую комедию. У Островского не было пьесы с таким названием, было перефразировано название произведения «Тяжелые дни». В центре событий спектакля купчина Тит Титыч, его уморительная супруга, лоботряс Перцов, купчиха с не закрывающимся ртом Круглова и влюбленный Андрей Титыч. Все вместе они дарят зрителю огромную порцию доброго юмора, дружеской насмешки, заводных танцев и романсов [3].

100-й спектакль в Малом театре состоялся 23 июня 2013 года.

Остается еще немало «неизвестных пьес» великого драматурга, которые могут стать открытием и для наших театров и для зрителей.

Список литературы

1. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980.

2. *Чайкина Т.В.* Тяжелые дни А.Н. Островского как пьеса-сцена // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 1. Т. 1. Гуманитарные науки. С. 192–195.

3. <http://bileti-tut.ru/event/spektakl-den-na-den-ne-prihoditsya-bileti-3735/#ixzz2nk7QxWli>

УДК 792.27 : 75.054

Е.Н. Сухарева
elena.suhareva.68@mail.ru

«СНЕГУРОЧКА» А.Н. ОСТРОВСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖНИКОВ

Аннотация. Пьеса-сказка «Снегурочка» занимает особое место в творчестве А.Н. Островского. В ней в полной мере проявилась поэтическая сторона его души. Образы «Снегурочки» волновали и театральных художников, и художников-иллюстраторов. Эскизы костюмов и декораций к «Снегурочке» создавали В.М. Васнецов, К.А. Коровин, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев, В.Ф. Рындин, А.А. Арапов, Б.Г. Кноблук, Б.И. Волков и другие.

Ключевые слова: Островский, Снегурочка, пьеса, художники, декорации, костюмы.

Y.N. Sukhareva
elena.suhareva.68@mail.ru

«Snow maiden» by A.N. Ostrovsky in the interpretation of artists

Annotation. A fairy tale piece «Snow Maiden» occupies a special place among the works of A.N. Ostrovsky. The poetic talent of his soul has showed up in it. The images of the «Snow Maiden» inspired both theatrical artists and illustrators. The sketches of suits and sceneries to «Snow Maiden» created V. Vasnetsov, K. Korovin, N. Rerikh, B. Kustodiyev, V. Ryndin, A. Arapov, B. Knoblok, B. Volkov and others.

Keywords: Ostrovsky, Snow Maiden, play, artists, scenery, costumes.

«Снегурочка» занимает особое место в творчестве А.Н. Островского – это единственная завершенная пьеса-сказка. Мотивы весенней сказки долго зрели в душе писателя, заявляя о себе в других его произведениях. В «Снегурочке» в полной мере проявилась поэтическая сторона его души. Развитое национальное чувство,

чувство земли, корней; родная природа, интерес к прошлому, фольклор, народный характер питали автора во время работы над этим произведением.

«Снегурочка» была написана Островским за март 1873 года, практически на одном дыхании и завершена 4 апреля 1873 года. На одном из беловых автографов сказки стоит другая дата – 31 марта. Примечательно, что это день рождения писателя, которому в 1873 году исполнялось 50 лет. Возможно, драматург хотел специально приурочить завершение «весенней сказки» ко дню своего рождения. Островский считал, что с этим произведением он выходит на новую дорогу в русской драматургии. Впервые пьеса была напечатана в журнале «Вестник Европы», в девятом номере за 1873 год.

Премьера «Снегурочки» состоялась 11 мая 1873 года на сцене Большого театра (в Малом театре проходил ремонт). Музыкаль П.И. Чайковского к спектаклю Островский был очень доволен. После этого пьесу-сказку надолго забыли.

В 1880-е годы, еще при жизни Островского, «Снегурочка» в музыкальной обработке Н.А. Римского-Корсакова обрела новую и полнокровную жизнь на оперной сцене. И это далеко не случайно: построение пьесы Островского приближалось к музыкальной композиции. Кстати, сам драматург глубоко чувствовал это. Римский-Корсаков музыкальным чутьем уловил основу художественного единства сценических образов сказки. Композитор говорил, что слушая оперу, мы чувствуем постепенно нарастающее тепло, которое в гимне богу Яриле достигает своей вершины. К этой сквозной музыкальной теме, знаменующей постепенное торжество тепла и света над холодом и мраком, с помощью очень сложной системы лейтмотивов и лейтгармоний Римский-Корсаков подключает тематические линии разных героев. В центре стоит тема Снегурочки, придающая динамику музыкальной ткани оперы.

С конца XIX века значительно возрастает роль художника в создании спектакля. Художники работают в тесном контакте с режиссером. В это время драматургия Островского привлекает многих прославленных художников. Сам А.Н. Островский большое значение придавал оформлению спектакля, стремился к правдивому воспроизведению обстановки, однако понимал, что это не может быть самоцелью, а должно служить раскрытию замысла автора. Потому драматург стремился привлечь художников к каждой постановке.

К числу первых театральных художников-сорежиссеров спектакля относится выдающийся В.М. Васнецов. Он обратился к работе в театре в первой половине 1880-х годов, в московский период его творчества. В это время он уже раскрылся как живописец русского эпоса, народного сказания, былины и песни. Его первый сценический опыт состоялся в любительском драматическом спектакле «Снегурочка» А.Н. Островского в доме Мамонтова в 1881–1882 годах. Прообразом для эскизов декораций служили типичные постройки русской деревни, для гримов и костюмов – характерные крестьянские типы и народная одежда. «Берендеева слобода» представлялась Васнецовым как простая русская деревенька. Бобыль, Бобылиха, берендеи были изображены бедно одетыми крестьянами. В то же время, пользуясь натурой, Васнецов творчески театрализовал ее. Он подчеркнул колорит, декоративность, самобытную красоту обыденных вещей и предметов.

Открытие Частной Мамонтовской оперы помогло Васнецову с сотоварищами сделать этот опыт достоянием культурного общества. Эскизы и костюмы Васнецова к опере «Снегурочка» на музыку Н.А. Римского-Корсакова, поставленной в Частной русской опере С.И. Мамонтова в основе своей сохраняли первоначальное решение 1881 года, но стали более декоративными и красочными. Васнецов, следуя за автором, создал изумительную

галерею образов древнего русского народа. Спустя полвека художник Грабарь заметит: «Рисунки к “Снегурочке”, находящиеся в Третьяковской галерее, в смысле проникновенности и чутья русского духа, не превзойдены до сих пор, несмотря на то, что целых полстолетия отделяет их от наших дней» [1, с. 333–336]. Постановка имела большой успех, декорации Васнецова были подлинным откровением в искусстве сценического оформления.

А милый образ Снегурочки художник запечатлел особо. Картина была закончена в 1899 году. Моделью для Снегурочки выступила дочь Мамонтова Сашенька. Сказочная героиня, в интерпретации Васнецова, – это не просто идеальный женский образ, а выражение мечты о прекрасном. Снегурочка пленительна в своем очаровании. Ее фигура как будто освещается не сверху, а снизу, от снега. Все окружающее создает общее впечатление волшебства и загадочности. Автору «Снегурочки» удалось слить в высоком единстве свое видение далекой сказочной страны и непосредственные наблюдения деревенской жизни, сомкнуть языческую древность и современное народное творчество.

В постановке 1885 года при оформлении «Снегурочки» по эскизам В.М. Васнецова состоялся театральный дебют К.А. Коровина. Впервые самостоятельно декорации и костюмы к «Снегурочке» Коровин создал в Большом театре в 1911 году, и потом возвращался к этой опере несколько раз: в 1917 году – в Большом театре, в 1920 году – в Париже в Русской опере Церетели и последний раз, выполняя эскизы декораций и костюмов к «Снегурочке» в парижской частной опере М.Н. Кузнецовой, – в 1928–1929-х годах. Коровин принес на русскую сцену дыхание жизни и богатство красок, цвет, динамизм, художественную свободу, расширив возможности жанра театрально-декорационного искусства.

В 1886 году Коровин показывает картину-пейзаж «Северная идиллия», в которой синтетически объединены опыт обучения и опыт театральной работы. Сюжет поэтичен и не сложен: девушки в ярких национальных одеяниях, богато украшенных вышивкой, слушают мелодию свирели лежащего на траве пастушка. Напрашивается параллель со «Снегурочкой». Но эта переключка не только в сюжете: плоскостная развернутость композиции, приближенный фон, ассоциирующийся с задником сцены, повышенная звучность колорита, будто рассчитанного на отдаленное восприятие, воспринимаются как сценографические признаки. Однако картина отмечена явными признаками натурной работы: цветущий луг, на котором изображены девушки и пастушок, сами их костюмы – не плод фантазии художника, а свидетельство подлинного наблюдения.

Среди художников младшего поколения Мамонтовской оперы особое место занимает М.А. Врубель – одна из самых своеобразных и сложных фигур в русском изобразительном искусстве. В письме от 8 мая 1898 года, адресованном Н.А. Римскому-Корсакову, художник рассказывает о заказе – стенных росписях для готовящегося к открытию нового здания Солодовнического театра, где будут проходить спектакли Частной оперы. «Между прочим, купол лестницы будут поддерживать пилястры, на которых предполагается живопись. Как бы хотелось не повторять в миллионный раз музы, а сделать что-нибудь русское, например: Лель, Весна-красна, Леший. Не подскажите ли еще чего?» [4, с. 452]. Врубель остановился именно на этих образах, с которыми уже успел сродниться в Частной опере и Мамонтовском кружке. На плафоне зала нового театра он изобразил персонажей «Снегурочки». Жена художника Надежда Забела-Врубель писала сестре, что театр уже кончили отделывать, плафон Врубеля, который он называет «Песнь»

(изображает Леля, поющего перед Берендеем, тут стоят Снегурочка, Купава и др.), уже теперь подвергается критике, он действительно грубоват, но интересен, написан в 7 дней, теперь он исправляет свой занавес. Плафон, к сожалению, не дошел до нас, он погиб в пожаре.

Также под воздействием музыки Римского-Корсакова в 1899–1900 годах Врубель создал цикл майоликовых скульптур: «Лель», «Купава», «Мизгирь», «Весна», «Берендей», воплотивших облик главных действующих лиц сказки Островского и перекликающихся с их театральными прообразами. Кстати, говорят, что Берендей очень похож на Римского-Корсакова.

Работая в Риме в 1891-1892 в годах, Врубель пишет картину «Снегурочка». Излагая мысли брата по его письму (не сохранилось), младшая сестра писала в начале января 1892 года: «Миша доволен, но не в восторге от Рима; воспевает могучую природу и поэзию России и потому пишет “Снегурочку” в серебристо-снежном тулупчике и шапочке, украшенной изумрудами, с лицом молодой красивой девушки великорусского типа, фигура стоит на фоне засыпанных снегами елей». В то же время Е.Г. Мамонтова видела у Врубеля «акварельную голову Снегурочки в натуральную величину на фоне сосны, покрытой снегом. Красиво по краскам, но лицо с флюсом и сердитыми глазами. Оригинально, что ему нужно было приехать в Рим для того, чтобы писать русскую зиму» [8].

К сожалению, ни этой головы, ни чего-либо фундаментального от этого замысла не сохранилось. В Рязанском художественном музее есть небольшой по размеру эскиз гуашью и акварелью, на котором изображена Снегурочка в серебристо-снежном наряде, опущенном горностае и сплошь орнаментированном большими звездами снежинок, которые украшают и волосы на голове юной девушки с громадными карими глазами.

Однако наряд этой рязанской «Снегурочки»: и покрой костюма, и горностаевая опушка, и узор снежинок в орнаменте ткани, и головной убор, и даже обувь – все целиком повторяется в сценическом облачении Н.И. Забелы-Врубель в роли Снегурочки из оперы Н.А. Римского-Корсакова, в котором она выступала впервые в конце 1890-х годов. У девочки в заснеженном лесу глаза – словно еще не разбуженные для жизни, на лице дремотная томная полуулыбка. Синие тени, что легли на покрытые снегом ветви елей, мороз, кажется, не пугают Снегурочку. Она хозяйка в этом фантастически прекрасном мире, маленькая волшебница с удивительными глазами.

В начале XX века многие художники обращаются к творчеству Островского. В.А. Симов, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев и другие вдохновенно работали над «Снегурочкой».

Н.К. Рерих обращался к оформлению «Снегурочки» четыре раза. В 1908 году он сделал эскизы декораций для Опера Комик в Париже; в 1912 – для драматической постановки сказки Островского в Петербургском драматическом театре Рейнеке; в 1919 оформлял оперный спектакль для лондонского театра «Ковент-Гарден». Появление картины «Песня Леля» 1919 года связывается с работой художника над сценографией для оперы в Лондоне. Картина экспонировалась в 1920 году на выставке в Лондоне, а затем в Нью-Йорке. Сценические декорации Рериха были удостоены похвалы всей английской и американской прессы. В частности, журнал «Вог» писал о «Песне Леля» как об одной из наиболее восхитительных цветовых гармоний. Сам Рерих пояснял, что в Снегурочке он пытался выразить душу России: опера является гимном человеческой любви и жертвенности.

В 1920 году Рерих принимает предложение оформить оперу Римского-Корсакова «Снегурочка» для чикагского театра Опера Компани. Художник создал огромное

количество рисунков и эскизов к ней. Предыдущие сценические версии 1908 и 1912 годов переносили зрителей в сказочный мир языческой Руси, но работы 1921 года отличались совершенно новым, в чем-то неожиданным подходом к драматургическому материалу и иной характеристикой персонажей. В новой трактовке «Снегурочки» смешались «все элементы влияний на Россию»: Византия (царь Берендей и его придворный быт), Восток (торговый гость Мизгирь и Весна, прилетающая из теплых стран), Север (Мороз, Снегурочка, лешие). Много общего нашел художник у легендарного пастуха Леля и индусского Кришны. Рерих пояснял свою трактовку тем, что вне излишней историчности, вне надуманности «Снегурочка» являет столько настоящего смысла России, что все элементы ее становятся уже в пределы легенды общечеловеческой и понятной каждому сердцу. Именно поэтому столь разнообразен и внешний вид персонажей оперы. Эскиз «Берендей и Снегурочка» стилизован автором под древнерусскую икону. В работах «Лель и Снегурочка» и «Купава» художник создал вполне определенный азиатский этнический тип.

Оформление оперы имело такой успех у американской публики, что линии и орнаменты костюмов по рисункам Рериха были введены в бытовую моду текущего сезона. Рерих вспоминал, как в Чикаго во время постановки «Снегурочки» мастерские Маршала Фильда произвели интересный опыт, построив современные костюмы на орнаментах или линиях доисторических славянских одеяний. Заметим, что в настоящее время в Большом театре идет опера «Снегурочка» в постановке Николая Алексеява, на афише которой значится: Либретто Николая Римского-Корсакова по мотивам одноименной весенней сказки Александра Островского. Фантазия на темы Николая Рериха.

Творчество известного польского художника Казимера Стабровского принадлежит одновременно символизму и модерну. В его талантливых произведениях отразились многие характерные тенденции того времени – интерес к легендам и сказкам, тяга художников к экзотическим природным формам, психологизм в портрете. Такова и его «Снегурочка», написанная в 1891 году.

В фондах Музея-заповедника «Щельково» наиболее полно представлены работы художников, оформлявших «Снегурочку» во второй половине XX века – А.Ф. Босулаева, В.Я. Левенталя в соавторстве с М.А. Соколовой, С.Б. Бенедиктова, В.Л. Талалая, Т.И. Сельвинской и др.

А.А. Арапов и Б.Г. Кноблок – художники, много лет приезжавшие в Щельково, любившие эти места, черпавшие здесь творческие силы и вдохновение. «Снегурочка» Арапова радостна, поэтична. Милый, добрый Берендей с жезлом-солнцем в одной руке и цветком – в другой, прозрачная голубая хрупкая Снегурочка, жизнерадостная Купава в ярком красно-зеленом костюме. Берендеевка с раскрашенными домиками с резьбой, вся в цветущих яблонях.

Кноблок, ученик Коровина, изобретательно разрабатывал сценическое пространство, для него характерны поиски оригинальных решений при разработке принципов оформления спектакля.

Неоднократно обращался к Снегурочке В.Ф. Рындин. Для творчества Рындина характерно умение создать предметно-пластическое пространство спектакля, метафорически выражающее драматический конфликт. В работах к «Снегурочке» мы находим любовное воспроизведение русской природы, архитектуры, национального орнамента. Они проникнуты чувством гармонии, столь свойственной музыке Римского-Корсакова. Эскизы к «Снегурочке» лиричны, а костюмы празднично-театральны, гротескно-комедийны. Его берендеи и скоморохи ярмарочно-нарядны, будто сошли с народного лубка.

Для творчества Б.И. Волкова характерно стремление к выразительной, тщательно разработанной планировке места действия, сочетанию объемных декораций с живописными, изобретательному использованию возможностей сценической техники и освещения. Важную роль в декорациях Волкова играет пейзаж: эмоциональный, лиричный и поэтический, всегда органично связанный с содержанием спектакля, помогающий раскрытию его основной мысли.

Следует отметить, интерес к произведению Островского в последнее время не угасает, скорее возрастает. «Снегурочку» ставят и столичные, и провинциальные театры.

Художники в разных формах декораций раскрывают образ спектакля, его художественный замысел. Одни применяют принцип единой лаконичной сценической установки, сочетая ее с разнообразными спецэффектами. Другие с помощью традиционной живописной декорации решают современные сценические проблемы – стремятся к поиску единого образа места и действия, передаче основного драматического конфликта. Не копируя конкретные образцы стиля, путем своеобразной эстетизации основных художественных приемов, пространственных и колористических соотношений, они воссоздают особую атмосферу сказки.

Тема «Снегурочки» благодатна и для художников-иллюстраторов. В нашем музее хранятся работы В. Набока, О.А. Пинаевой и Ю.Б. Могилевского.

В 1968 году «Снегурочку» впервые экранизировал актер и режиссер П.П. Кадочников. Съёмки весенних сцен картины проходили в окрестностях Щелыкова. На оперу Н.А. Римского-Корсакова в 1952 году режиссером И. Ивановым-Вано был создан мультипликационный фильм. А в 2007 году в коллекцию музея поступили эскизы-макеты персонажей и макеты декораций вышедшего в 2006 году мультфильма «Снегурочка» художника М.В. Курчевской.

Тема «Снегурочки» популярна у современных художников – хранителей старинных ремесел. Лаковые миниатюры на шкатулках Палеха, Федоскина, Холуя воссоздают сцены из пьесы.

Список литературы

1. Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. – 496 с.
2. *Князева В.П. Н.* Рерих. М., 1968. – 46 с.
3. *Коган Д.З. М.А.* Врубель. М., 1980. – 352 с.
4. *Коган Д.З.* Михаил Врубель. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. – 544 с.
5. *Костина Е.М.* Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978. – 406 с.
6. *Суздальев П.К.* Врубель. Музыка. Театр. М.: Искусство, 1983. – 368 с.
7. Художники русского театра 1880—1930 / Ред. Т.И. Володина. М., 1994. С. 157–165
8. <http://vrubel-lermontov.ru/theatre24.php>

УДК 792.1 : 746.4

Н.С. Тугарина
schelykovogold@mail.ru

ИЗ ИСТОРИИ СЦЕНИЧЕСКИХ КОСТЮМОВ КАТЕРИНЫ: Е.А. ПОЛЕВИЦКАЯ И А.Г. КООНЕН

Аннотация. В статье идет речь о костюмах актрис Е.А. Полевицкая и А.Г. Коонен, исполнявших роль Катерины в спектаклях по пьесе А.Н. Островского «Гроза». Приводятся сведения о постановке пьесы «Гроза» А.Я. Таировым в Московском Камерном театре в 1924 году.

Ключевые слова: А.Н. Островский, пьеса «Гроза», театральный костюм, эскиз костюма, эскиз декораций, Е.А. Полевицкая, А.Г. Коонен, А.Я. Таиров, Государственный Московский Камерный театр.

N.S. Tugarina
schelykovogold@mail.ru

From the history of scenic suits of Catherine: E. Polevitskaya and A. Koonen

Annotation. The article deals with the suits of actresses E. Polevitskaya and A. Koonen, playing Catherine's role in performances in A.N. Ostrovsky's play «Thunderstorm». Data about the play «Thunderstorm» by A. Tairov in the Moscow Chamber Theater in 1924 are provided.

Keywords: A.N. Ostrovsky, play «Thunderstorm», theatrical suit, sketch of suit, sketch of scenery, E. Polevitskaya, A. Koonen, A. Tairov, State Moscow Chamber Theater.

Данная статья является продолжением в моем изучении истории сценического костюма Екатерины из «Грозы» А.Н. Островского (см. Щельковские чтения 2013, где речь шла о костюмах в постановках XIX – начала XX веков).

В пьесах Островского, что закономерно для драматургии, имеются указания на то, как одеты персонажи. В «Грозе» их немного, но есть очень значимые. Так к перечню действующих лиц имеется важное авторское примечание: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски» [3, с. 209]. Это примечание свидетельствует, что жители города Калинова еще не приняли европейскую моду, они живут по старинке, их костюмы традиционны. Кроме авторского примечания, в ремарке есть указание на деталь костюма главной героини – большой белый платок, в нем она выходит на встречу к Борису [3, с. 245].

Рассмотрение костюма главной героини в разных постановках представляет интерес, так как отсылает нас к сценической истории пьесы.

Сравним костюмы двух замечательных актрис, исполнивших роль Екатерины: Е.А. Полевицкой (1881–1973) и А.Г. Коонен (1889–1974). Они практически ровесницы, прожили почти одинаковую по продолжительности

и непростую жизнь. Обладавшая несомненным талантом, Елена Александровна Полевицкая известна мало, может быть потому, что не играла на Императорской сцене, исключая гастрольные и пробные спектакли, но много играла в провинции и за границей, где имела большой успех. В юности Полевицкая получила художественное образование, потому большое внимание уделяла внешнему облику своих героинь, их костюму и гриму. Она собирала книги по истории костюма, составила богатую коллекцию альбомов с костюмами разных стран и эпох. В нашем музее хранятся книги по истории костюма, принадлежавшие актрисе, а также несколько ее альбомов. На последней странице одного из них всего две фотографии, на одной – В.Ф. Комиссаржевская, которую она обожала, а рядом – сама Полевицкая в роли Катерины. Надпись на фотографии сделана ее рукой, указан 1912 год. В других альбомах актрисы – модные картинки, и важно то, что в них есть карандашные пометы, указывающие на ту или иную деталь или костюм, которые были использованы для создания театрального образа. Как видим, «модные картинки» подчас играли определенную роль в создании эскизов для костюмов Полевицкой на сцене.

В течение театральной жизни роль Катерины в «Грозе» актриса исполняла несколько раз, и это всегда было для нее важным и значимым событием. По свидетельству Т.А. Путинцевой, готовясь к роли Катерины в театре Н.Н. Синельникова в Харькове в 1912 году, Полевицкая занялась изучением русской старины, знакомилась со старинной манерой речи. Все это было в духе времени: в начале XX века интерес к народной культуре был очень велик. Серьезно относясь к репертуару Островского, особенно к этой роли, «Полевицкая обратилась за помощью к Б.М. Кустодиеву и И.Я. Билибину. Кустодиев сделал для нее несколько эскизов костюма, а Билибин дал из своей коллекции образцы костюмов местности около Кинешмы.

С них Полевицкая скопировала сарафан с вытканными васильково-синими цветами и рубаху из грубого холста с рукавами, расшитыми наверху красным узором. Платок харьковские монашки отделали золотым шитьем. Изготовили высокий кокошник, осыпанный драгоценными камнями и жемчугом» [4, с. 104–105].

В нашем музее хранятся детали костюма Екатерины, приобретенные у Е.А. Полевицкой в 1973 году. Один из предметов – богато украшенный девичий головной убор-повязка. Это этнографический предмет, датированный концом XVIII – первой четвертью XIX века [7]. На фотографиях Полевицкой в роли Екатерины можно рассмотреть высокий кокошник, в котором ясно читается декор повязки: центральный элемент в виде трилистника увеличен, получился стилизованный цветок с пятью лепестками, в стороны также идут растительные побеги. Не вызывает сомнений, что сценический кокошник был изготовлен по этой повязке. Кроме того, с большой долей вероятности можно предположить, что повязка – один из предметов, переданных Полевицкой И.Я. Билибиным. Известно, как глубоко художник изучал народное творчество, с этой целью им были совершены три этнографические экспедиции.

Сарафан – холщовый, из светло-синей крашенины, предмет театрального костюма, датируется десятилетиями XX века. Сшит по образцу традиционного косоклинного сарафана, но в то же время использованы приемы кроя модной одежды начала XX века: полотнища спинки выполнены по косой и образуют небольшой трен. Впереди – застежка, по сторонам которой и лямам идет отделка тесьмой [8].

Шаль из шелковой ткани саржевого переплетения с растительным узором – третий предмет костюма Екатерины, принадлежавший Полевицкой [9]. При рассмотрении обнаруживается, что на имеющейся фотографии

сарафан и шаль – другие. Можно предположить, что костюм для роли был не один, кроме того, актрисе приходилось часто переезжать, и могла возникнуть необходимость в пошиве еще одного костюма.

В решении костюма Полевицкой чувствуется рука Кустодиева. Если сравнить фотографии актрисы в этой роли с эскизом костюма Катерины Кустодиева, то можно заметить, что они выполнены в одном ключе: узорчатый сарафан, высокий кокошник, поверх платок, заколотый у подбородка. Важно отметить, что художника и актрису связывали дружеские отношения. Кустодиев любил наши места, село Семеновское Кинешемского уезда Ко-стромской губернии, здесь он познакомился со своей будущей женой Юлией Прошинской, которая вместе с Полевицкой училась в Александровском институте и была ее подругой [5, с. 241–242].

Вторая исполнительница роли Катерины – А.Г. Ко-онен, ведущая актриса Московского Камерного театра. «Гроза» А.Н. Островского была поставлена на сцене театра в 1924 году А.Я. Таировым, его основателем и руководителем. Спектакль был для театра значимым: первая пьеса русского репертуара, поставленная на его сцене. Несомненно, свое влияние оказал призыв А.В. Луначарского «вернуться» к творчеству Островского, прозвучавший в связи со 100-летием со дня рождения драматурга. Кроме того, в год постановки «Грозы» Камерный театр отмечал свое десятилетие, и творческие принципы его к тому времени, несомненно, сложились. По мнению Таирова, спектакль должен органически соединять все виды искусства, отсюда – сложная структура спектакля, требующая подчинения режиссерской воле, чтобы сценическое действие протекало гармонично. При этом он понимал, что искусство театра есть искусство коллективное.

Таирова привлекала трагедия, в ней он видел не пессимизм, а волю к жизни, торжество человека, даже

если он гибнет. Позднее в своей книге «Страницы жизни» Алиса Коонен передавала слова Таирова: «“Гроза” – это подлинная трагедия, приближающаяся к лучшим пьесам Софокла и Шекспира. Она отвечает всем законам высокой трагедии» [2, с. 295]. Трактуя «Грозу» как русскую народную трагедию, Таиров видел драматический пафос ее в образе Катерины, подчеркивал столкновение двух исконных начал русской жизни – свободолюбия и домостроя.

В нашем музее хранится эскиз декораций к спектаклю, выполненный молодыми тогда художниками – братьями В.А. и Г.А. Стенбергами и К.К. Медунецким [10]. На эскизе – симультанная декорация, что предполагает фронтально установленные на сцене сразу все декорации, необходимые по ходу действия. Драматический конфликт пьесы, борьба исконных русских начал здесь отражена: внизу – темные сужающиеся своды, которые воплощают гнет дома Кабановой, лестница ведет вверх, а в верхней части – ширь и стихия окружающего простора. Важным слагаемым этого спектакля был свет, и на горизонте могло быть голубое небо или багровый закат, или зеленоватая водная гладь.

Таиров стремился приблизить действие к восприятию современного ему зрителя и считал, что в спектакле должны звучать лишь «корневые основы» среды и эпохи: «Так работал я над “Грозой”, удалив из нее те бытовые элементы, которые отмерли для нашего восприятия настолько, что потеряли возможность воздействия, и оставив те, которые этой способности не потеряли» [6, с. 242]. Это объясняет отрицание подробной бытовой детализации, однако на сцене была установлена настоящая деревянная рубленая конструкция, актеры носили настоящие сапоги, характерный звук шагов и ударов посоха Феклуши по дереву – все это было.

Решение костюмов должно было подчиняться общему звучанию спектакля. В своих заметках Таиров

обосновал место костюма в постановке. Он считал, что проблема костюма в современном ему театре далеко не решена: «Подлинный театральный костюм это не наряд, назначение которого украсить актера, это не модель костюма той или иной эпохи, это не модная картинка из старинного журнала ... это новое средство для обогащения выразительности жеста актера, ибо при помощи настоящего костюма каждый актерский жест должен приобретать особую четкость и остроту или, наоборот, мягкость и плавность, в зависимости от его творческого замысла» [6, с. 175]. Таиров считал, что костюм должен быть органически слит с актером.

В нашем музее, кроме эскиза декораций, хранятся эскизы костюмов к этому спектаклю, а также фотографии актеров в ролях. Костюм Катерины был решен в народных традициях, состоял из сарафана, рубахи, повойника, большой белый платок тоже присутствовал [11]. Отличительной чертой костюма является то, что он предельно прост и лаконичен: никаких особых деталей в крое, никакого декора, никаких украшений. У режиссера было стремление заглянуть внутрь человека, потому внешняя красота его мало привлекала.

«Нечто от старинной русской живописи было в ее облике, в ее пластике, в строгих линиях платка – нечто от немного суровых, сдержанных, целомудренных женщин, таящих глубокие, как родник, чувства», – такое впечатление производила Коонен в роли Катерины на современников [1, с. 201]. Позднее она писала: «В результате внешний облик Катерины в нашем спектакле явился необычным, неожиданным. В первом акте простой бабий повойник на голове, красный сарафан с белыми широкими рукавами рубахи, похожими на крылья. В сцене с Борисом большой белый платок, накинутый на голову и плечи. Печальный, бледного синего цвета сарафан, надетый на белую тонкую рубашку, в последнем

акте» [2, с. 296]. Интересной и выразительной находкой можно считать бледный синий сарафан. В народной традиции по мере того, как жизненные силы покидают человека, из костюма уходит и красный цвет.

Зрителями и критиками было замечено родство облика Катерины с поэзией Блока, творчество которого Коонен очень хорошо знала и любила. В стихах поэта образ платка встречается довольно часто, вспоминаются строки: «В цветном платке на косы брошенном», «Мгновенный взор из-под платка», «И плат узорный до бровей». На эскизе костюма Катерины и на фотографиях актрисы в роли мы тоже видим белый платок, повязанный до бровей, при этом сохраняются четкий силуэт и пропорции фигуры, нет излишней, не нужной здесь размытости, мягкости облика.

Мы рассмотрели сценические костюмы Катерины в исполнении двух замечательных, талантливейших актрис. Постановки, в которых они принимали участие, разделяют всего двенадцать лет, но произошедшие за это время события сильно изменили всю нашу жизнь. Сопоставляя костюмы, мы не даем оценки исполнениям роли и постановкам, мы просто стараемся отметить разный подход к созданию сценического костюма. Полевицкая играла на провинциальной сцене, заботилась о костюме сама, как это обычно было. В режиссерском же театре эскизы костюмов создаются режиссером совместно с театральным художником, при этом они исходят из трактовки образа и замысла спектакля в целом. Мы помним, что Полевицкой «модные картинки» очень помогали: репертуар менялся часто, и по созданию костюмов нужно было проделывать огромную работу. Для Таирова же и вообще режиссерского театра такой подход невозможен.

У Полевицкой в манере исполнения и костюме – погружение в старину, стремление к роскоши – вполне оправдано содержанием пьесы и временем постановки.

В костюме Коонен у Таирова – стремление к обобщению, предельная простота, отсутствие всякого декора, что вполне вписывается в послереволюционное время, в эпоху отрицания быта. Все это лишний раз подтверждает неразрывную связь спектакля, как и любого творческого феномена со временем его создания.

Общие тенденции, несомненно, тоже присутствуют: Н.Н. Синельников, будучи талантливым антрепренером, стремился в постановках добиться актерского ансамбля, заботился о культуре спектакля, создавал творческую доброжелательную атмосферу, тщательно подбирал актеров, бережно воспитывал талантливую молодежь. В создании костюма наблюдается и своего рода синтез искусств: Полевицкая, готовясь к такой значимой роли, как Катерина, не остановилась на своем опыте, а обратилась к замечательным художникам – Б.М. Кустодиеву, И.Я. Билибину. Их сотрудничество происходило на дружеских началах.

Исполнение обеими актрисами роли Катерины было ярким, интересным, в чем немалую роль сыграли сценические костюмы.

Список литературы

1. Головащенко Ю.А. Многообразии реализма. Л.: Искусство, 1973. – 352 с.
2. Коонен А. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. – 446 с.
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. 2. – 807 с.
4. Путинцева Т.А. Елена Полевицкая. М.: Искусство, 1980. – 304 с.
5. Сухарева Е.Н. По соседству со Щельковым, или счастливые годы в жизни Б.М. Кустодиева // Щельковские чтения 2004. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 241–251.
6. Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. – 604 с.

7. ЩКП – 1429.
8. ЩКП – 1428.
9. ЩКП – 850.
10. ЩКП – 7135.
11. ЩКП – 8449.

УДК 006.903.3 : 882-21 (471.317)

Л.П. Ратникова
schelykovogold@mail.ru

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.Н. ОСТРОВСКОГО В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЩЕЛЫКОВО»

Аннотация. В основе культурно-образовательной деятельности Музея-заповедника «Щельково» находится актуализация творческого наследия А.Н. Островского. Для этого используются как традиционные, так и нетрадиционные формы работы с посетителями.

Ключевые слова: музей-заповедник, Щельково, образовательные программы, Снегурочка.

L.P. Ratnikova
schelykovogold@mail.ru

The personality and creativity of A.N. Ostrovsky in the cultural and educational activity of the State reserve museum «Schelykovo»

Annotation. At the heart of the cultural and educational activity of the State museum-reserve «Schelykovo» updating of the creative heritage of A.N. Ostrovsky. For this purpose both traditional and nonconventional forms of work with visitors are used.

Keywords: Ostrovsky, memorial estate, Schelykovo, educational programs, Snow Maiden.

Музей-заповедник является уникальным ресурсом в формировании ценностных ориентиров и культурного развития региона, располагает особыми возможностями в сфере духовного образования, которых не имеют другие научно-исторические и учебные заведения. Путь духовного формирования личности очень сложен, но именно искусство, театр, литература оказывают значительное воздействие на развитие человека, и значение музея в этом процессе огромно.

В основе культурно-образовательной деятельности музея-заповедника «Щельково» – актуализация творческого наследия А.Н. Островского. В своей деятельности музей использует различные формы работы с посетителями, как традиционные (экскурсия, лекция, кинолекторий, конкурс), так и нетрадиционные.

Одна из традиционных форм работы музея – лекции. Лекционный блок «*А.Н. Островский. Жизнь и творчество*» раскрывает личность драматурга разносторонне. Сюда входят такие темы: «А.Н. Островский. Жизненный и творческий путь», «А.Н. Островский и Кинешемский уезд», «А.Н. Островский в Щелькове», «Семья Островского», «Окрестности Щелькова», «А.Н. Островский и Малый театр», «Дневники А.Н. Островского», «Православные традиции семьи Островского», «Костромские мотивы в творчестве А.Н. Островского», «Библиотека А.Н. Островского», «Рыбалка и охота в жизни Островского» и др.

Другой лекционный блок – «*Островский и его окружение*», в который входит ряд тем о взаимоотношениях драматурга с современниками. Одни из них были актерами: Садовские, И.Ф. Горбунов, Ф.А. Бурдин. Н.И. Музиль; другие – известными писателями: Н.В. Гоголь, Н.А. Некрасов, Л.Н. Толстой; третьи – А.А. Потехин и А.Ф. Писемский – были и писателями, и земляками, и друзьями драматурга. Лекции сопровождаются показом фотографий.

Еще одна форма нашей просветительской работы – *кинолекторий по пьесам Островского*. В видеотеке музея хранятся записи почти всех постановок и экранизаций пьес Островского. Некоторые из них привлекают особый интерес зрителей: «Бесприданница», «Жестокий романс», «Сердце не камень», «Последняя жертва», «Поздняя любовь», «Женитьба Бальзаминова», «Дикарка». Посетители знакомятся с историей создания и персонажами пьес А.Н. Островского, узнают о съемках художественного фильма, о занятых в нем известных актерах.

Сегодня каждый музей устанавливает оптимальные формы взаимодействия с партнерами по культурно-образовательной деятельности. Наиболее важным является вопрос о взаимодействии с учебными учреждениями, прежде всего со школой. На протяжении нескольких лет ежегодно в апреле, отмечая День рождения драматурга, музей проводит *Неделю Островского*, выезжая в школы Островского района, в города Заволжск и Кинешму Ивановской области. Каждой школе заранее высылаются перечень лекций и занятий с краткой аннотацией на выбор. Устанавливается по договоренности музейный день в школе и составляется график выездов по школам.

Опыт показал: школьные педагоги заинтересованы в выездных музейных занятиях и зрелищных мероприятиях, тематически интегрированных в учебную программу. Очень привлекательно, когда на таких занятиях используются мультимедиа технологии. Результатом хорошего взаимодействия со школой будет желание школьников постоянно ходить в музей, просто так – не по принуждению. А учителям такие занятия помогают повысить педагогическую квалификацию.

С 2003 года в помощь школе предлагается образовательная программа «*Открываем Островского*», которая адресована старшеклассникам, изучающим творчество А.Н. Островского на уроках русской литературы. Цель

программы: расширить знания учащихся о творчестве А.Н. Островского, о личности драматурга и его эпохе.

Программа одного дня включает в себя: тематические экскурсии по Никольскому храму и Дому А.Н. Островского, прогулку по мемориальному парку, просмотр отрывков из художественного фильма «Бесприданница», беседы и занятия «Язык Островского», «Костюм и время», а также отрывок из спектакля по пьесе «Доходное место». Предусмотрен перерыв на чаепитие. Программа одного дня – это такая форма культурно-образовательной деятельности, которая предусматривает проведение системы мероприятий, основанной на идее использования потенциала музея в учебном процессе. Учителю предоставляется возможность провести урок в музейной среде. Сверхзадача программы – укрепление сотрудничества музея и школы.

В 2007 году после капитального ремонта Литературно-театрального музея открылась выставка «Театр Островского», появилась возможность рассказывать о творчестве драматурга, и структура программы выстроилась иначе. Поменялось и название. Программа «*Изучаем Островского*», продолжительностью три часа, состоит из экскурсии по выставке «Театр Островского», тематической экскурсии по Дому А.Н. Островского, занятия по пьесам «Доходное место» и «Бесприданница». Участникам предлагается посмотреть отрывок из художественного фильма «Бесприданница» Я.А. Протазанова, а также сцену из пьесы «Доходное место» в постановке и исполнении сотрудников музея.

Театрализованное представление отрывка из пьесы дает возможность перейти к обсуждению нравственных проблем. Чем похожи пьесы «Бесприданница» и «Доходное место», что в них общего? Что из того, что мы прочитали в пьесах Островского, осталось в прошлом, а что актуально и сейчас? Отвечая на эти вопросы, школьники делают вывод, что пьесы не утратили своей значимости.

Большую работу ведет *музейная библиотека*. В юбилейный год подготовлена книжная выставка «Издания Островского», на презентации которой представлены издания драматурга, начиная с прижизненного периода (1859), хранящиеся в музейных фондах по нынешнее время (2012). К юбилею сказки «Снегурочка» устроены две выставки, одна – посвящена пьесе-сказке, другая – опере Н.А. Римского-Корсакова.

Для детской аудитории подготовлены и проведены занятия «Читаем Островского», и «Учение – свет!», которые раскрывают Островского как просветителя. На свои средства драматург построил народное училище в селе Панарьино Костромской губернии и до конца своих дней был его попечителем. Жена его, Мария Васильевна, в память об Островском построила народное училище в Щелыкове. Позднее, по предложению Кинешемского уездного земства, ему было присвоено имя А.Н. Островского. В этой школе до сих пор учатся местные дети.

Три года назад в музее стартовал новый проект «*Юбилей пьесы А.Н. Островского*», который теперь проходит ежегодно. Мы отметили юбилей «трилогии» о Бальзаминове, пьесы «Таланты и поклонники». В этом году исполнилось 130 лет пьесе «Без вины виноватые», одной из самых репертуарных, любимых читателем и зрителем. Сам Островский писал: «Это – чуть ли не пятидесятое мое оригинальное произведение и очень дорогое для меня во многих отношениях: на отделку его потрачено много труда и энергии <...>. Потом, это произведение создавалось необыкновенно удачно: мне неожиданно приходили в голову художественные соображения, доступные только молодым силам, на которые я, в мои лета, не смел рассчитывать. Повторения такого счастливого настроения едва ли уж дождешься» [1, с. 232]. Посетители мероприятия узнали о том, как пьеса была воспринята современниками, рассматривались важные

обстоятельства, предшествующие ее написанию. Особое место уделялось вопросу, почему пьеса стала популярной в годы Великой Отечественной войны.

Из фондов музея были представлены эскизы костюмов и декораций к постановкам пьесы в разные годы. К просмотру был предложен фильм, снятый в 1945 году Владимиром Петровым. В фильме заняты известные актеры: Алла Тарасова, Алексей Грибов, Павел Массальский. Специально обращалось внимание, что актеры в разные годы бывали в Щелыкове.

В этом году впервые силами сотрудников музея представлена зрителям литературная композиция «А.Н. Островский в письмах». Эта театрализованная постановка раскрывает драматурга как человека любящего, страдающего, заботящегося о семье. На экране – портрет А.Н. Островского. Звучит приглушенно музыка П.И. Чайковского. В зал входит исполнитель, садится за стол и от лица Александра Николаевича читает: «Я сам уже давно мечтаю, что “вот я буду писать воспоминания”, как это будет мне приятно, как это будет живо и правдиво, сколько нового я скажу... Но я знаю в то же время, что мечты мои так мечтами и останутся. Чтобы привести в порядок свои воспоминания и хоть только начать их как следует, нужны покой и досуг; а ничего этого у меня нет, не будет и быть не может! <...> Я только и делаю что или работаю для театра, или обдумываю и обделываю сюжеты вперед, в постоянном страхе остаться к сезону без новых пьес, т. е. без хлеба, с огромной семьей, – так уж до воспоминаний ли тут!» [2, с. 652].

Особое место в творчестве драматурга занимает пьеса-сказка «Снегурочка». В пьесу вошло многое, что волновало Островского. Об этом писал и сам автор, и многие исследователи его творчества. Пьеса в полной мере отражает поэтическое начало в душе ее автора.

Пристальное внимание к «Снегурочке» проявилось с конца 1990-х годов. В 1997 году правительство Москвы и Вологодской области разработало программу «Великий Устюг – родина Деда Мороза». Костромская область присоединилась к этому проекту как родина Снегурочки, и в 1999 году Снегурочка впервые уехала из Щелыкова «зажигать» Кремлевскую елку. С 2003 года в Костроме начинает активно разрабатываться бренд «Сказочная Кострома – родина Снегурочки», и сейчас Снегурочка уже прочно ассоциируется с Костромской областью, привлекая множество туристов.

В Программе комплексного развития Государственного и природного музея-заповедника «Щелыково» на 2003-2007 годы одним из приоритетных направлений развития музея был обозначен проект «Щелыково – родина Снегурочки». В основе этого проекта лежит «освоение национальной русской культуры и фольклорных традиций русской литературы на основе весенней сказки А.Н. Островского “Снегурочка”, знакомство с творчеством драматурга, и как специальная задача – организация досуга посетителей музея» [3, с. 63].

«Щелыково – родина Снегурочки» – оригинальное направление, которое отличает наш музей-заповедник от других музеев. Оно способствует развитию привлекательности Щелыкова как места постоянной прописки Снегурочки. Работая с аудиторией по принципам музейной педагогики, сотрудники ставят своей целью использование воспитательных возможностей популярного сказочного персонажа. Общение со Снегурочкой наполняет сердца людей верой в чудеса, в сказку, вселяет надежду в победу добра и торжество справедливости. В музее разработан и реализуется блок взаимосвязанных между собой программ и проектов, адресованных различным категориям посетителей.

Музей осуществляет следующие виды работы и предлагает своим посетителям:

– *лекции и занятия*: «Снегурочка» в фольклорной традиции», «Снегурочка глазами художников», «Истоки Снегурочки» Островского», «История создания «Снегурочки»;

– *кинолекторий по пьесе «Снегурочка»* на выбор: с просмотром художественного фильма «Снегурочка» (реж. П. Кадочников, 1968), мультфильма-оперы «Снегурочка» (реж. Иванов-Вано, 1952), мультфильма «Снегурочка» (реж. М. Муат, худ. М. Курчевская, 2006), маленьким детям – мультфильма по народной сказке;

– *экскурсию по выставке «Сказочный мир Снегурочки»* (выставка расположена в здании Литературно-театрального музея с 1 декабря 2008 года). Здесь можно узнать, как героиня сказки Островского сыграла решающую роль в появлении всеми любимой празднично-новогодней Снегурочки, проследить истоки сказки Островского, ее сценическую судьбу, увидеть работы выдающихся художников, а также узнать, как воплощается «Снегурочка» в кинематографе и мультипликации.

Благодаря проекту «*Почта Снегурочки*», который работает с 2000 года, со сказочным персонажем может подружиться каждый ребенок. Ответы Снегурочки на детские письма наполнены добротой, отзывчивостью, вниманием к детям, что способствует стремлению подражать положительному персонажу.

С 2003 года ежегодно среди школьников проводится *Конкурс Снегурочки*. Тема творческого конкурса ежегодно меняется: на лучшее письмо Снегурочке, на лучший подарок Снегурочке, на лучшую театральную постановку и т.д. В завершении каждого конкурса проводится праздник, на котором призы и подарки победители получают из рук Снегурочки.

В программе «*Мастерская Снегурочки*» сказочная девушка предстает рукодельницей, которая хочет поделиться с детьми своими умениями. Помогают ей в обучении ребят подружки-берендейки. Результатом занятий является выставка детских работ.

Благодаря Почте, Конкурсам и Мастерским стал формироваться фонд Снегурочки (письма, поделки, рисунки), возникла идея создания *Резиденции Снегурочки*. Резиденция – место встреч Снегурочки с друзьями (посетителями), чтения детских писем и составления ответов на них, проведения занятий с детьми и взрослыми. Здесь гостям приготовлена развлекательная программа.

В зимнее, новогоднее время проходят интерактивные программы «*Встреча со Снегурочкой*» и «*В гостях у берендеев*», которые реализуются с 2003 и 2004 года. Программа «В гостях у берендеев» – это театрализованное действо в сказочной Берендеевой слободе с персонажами из пьесы-сказки А.Н. Островского, которые вовлекают гостей в старинные игры и развлечения. Участники награждаются Снегурочкой памятными сувенирами, грамотами от царя Берендея, а в заключение предлагается чаепитие в избе берендеев. Программа «Встреча со Снегурочкой» проходит в Голубом доме, который воспринимается гостями, особенно в зимнее время, сказочным теремом. Здесь на интерактивной экспозиции разыгрывается народная и авторская сказка. Программа удовлетворяет потребность широкого круга посетителей (в первую очередь туристов) во встрече со Снегурочкой, которая из существа мифического, сказочного превращается в реальное, наделенное определенным характером. Снегурочка предстает девушкой милой, красивой, обаятельной, трудолюбивой, чуткой к природе и к людям.

Работа по направлению «Щелыково – родина Снегурочки» продолжает развиваться. Сцена из Пролога «Снегурочки» А.Н. Островского включена в народный

праздник Масленица, который в Щелыкове проходит ежегодно много лет подряд. Для молодоженов подготовлен и проводится Свадебный обряд с участием Снегурочки. По сценарию она – олицетворение наивной чистоты и девственности.

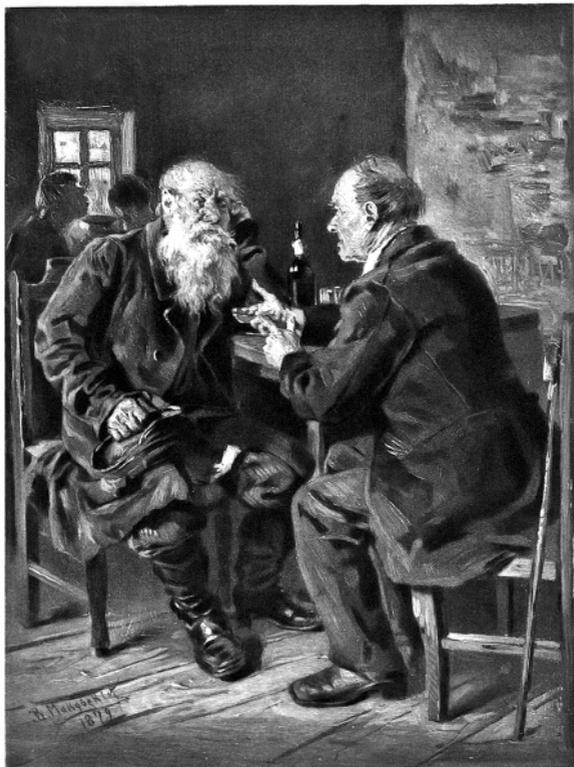
На наш взгляд, популяризируя Снегурочку как новгородный и литературно-сказочный персонаж, музей принимает активное участие в гармонизации отношений между людьми и становится открытым для общества.

Сегодня многое изменилось в запросах и в уровне требований людей к отдыху, образованию, развлечению, и музею надо этому соответствовать. Чем наполнить, как организовать, как наладить общение человека с культурой? Как донести художественное слово – слово Островского, чтобы оно было услышано? Как сделать приход человека в музей событием, т.е. СО-БЫТИЕМ, существенной частью его жизни? – Вот над чем мы сегодня размышляем и к чему стремимся.

Список литературы

1. *Островский А.Н.* Записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения» / 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. 10. С. 197–244.
2. Письмо А.Н. Островского к М.И. Семевскому из Щелыкова от 25 августа 1879 г. / 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. 11. С. 652–653.
3. Программа комплексного развития Государственного и природного музея-заповедника «Щелыково» 2003-2007 гг. – 63 с.





Пис. I. Repin

Photographie Goupil

БЕСѢДА ВЪ КАБАЧКЪ (23•30)
ГАЛЕРЕЯ ТРЕТЬЯКОВА 1879

ENTRETIEN AU CABARET.
GALERIE Tretiakow



Лис. - К. Матвеев

ПОДРУГИ (26 • 35)
1885

LES AMIES

Рисованная доска

ИЛЛЮСТРАЦИИ В СБОРНИКЕ



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

Александр Островский

Первоначально планировалось издать шестнадцать выпусков по шесть фотогравюр, но последние четыре выпуска были соединены. Всего было напечатано девяносто восемь фотогравюр. Издание осуществлялось на средства чаеоторговца Александра Григорьевича Кузнецова (1856–1895), который был близким другом художника.

Владимир Егорович Маковский (1846–1920) – русский художник-передвижник, живописец и график, педагог, мастер жанровой сцены; академик (1873), действительный член Петербургской Академии художеств (1893).

Родился художник в творческой семье. Отец – Егор Иванович Маковский (1802–1886) – художник-любитель, коллекционер, собиратель гравюр, рисунков и живописи, один из основателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Мать – Любовь Корниловна, немка, урожденная Молленхауэр (1800–1886) – певица. В Саратовском художественном музее хранится ее портрет работы В.А. Тропинина, выполненный в 1830-е годы. Четверо из пятерых детей Маковских – Константин (1839–1915), Николай (1841–1886), Владимир (1846–1920) и Александра (1837–1915) стали живописцами, дочь Мария (? ?) – актрисой. О своей семье и родственниках оставил замечательные воспоминания «Отец и мое детство» сын Константина Маковского – художественный критик, историк искусства Сергей Маковский (1877–1962), после 1917 года эмигрировал за границу.

В 1861–1866 годах Владимир Маковский учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где получил хорошую профессиональную подготовку под руководством художников Е.С. Сорокина и С.К. Зарянко. После окончания училища В.Е. Маковский уезжает в Петербург и поступает в Академию художеств, где успешно учится и по окончании получает золотую медаль, а также звание художника 1-й степени.

В 1872 году Владимир Маковский стал членом Товарищества передвижных художественных выставок. С самого начала он был одним из наиболее деятельных членов Товарищества, участвовал почти во всех выставках, а с 1874 года его избрали членом правления. К концу 1870-х годов, в сравнительно короткий срок, В.Е. Маковский становится признанным мастером. Он обладал редким талантом проникновения во внутренний мир человека, от него не ускользали даже самые тонкие душевные движения, нюансы отношений, индивидуальные реакции людей на окружающее. Умение выразить все это художественными средствами – одна из сильных сторон его искусства.

С 1882 по 1894 годы В.Е. Маковский преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а с 1894 года в Петербурге возглавил мастерскую жанровой живописи в Высшем художественном училище Академии художеств. Учениками В.Е. Маковского были А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, Е.М. Чепцов, В.А. Кузнецов.

Свыше четырехсот картин, множество иллюстраций к произведениям классиков русской литературы, офортов, гравюр, акварелей, рисунков выполнил художник за свою долгую творческую жизнь. В его произведениях нашла широкое отражение многообразная и противоречивая обстановка России почти за шестьдесят лет ее истории.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антонова Валерия Александровна – канд. искусствоведения, доцент Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, shusham@yandex.ru

Дмитрук Людмила Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель Института педагогики и психологии Костромского государственного университета, lyudmila-dmitruk@mail.ru

Дьяченко Евгения Михайловна – главный хранитель музейных предметов Музея-заповедника «Щельково», devmi7@mail.ru

Едошина Ирина Анатольевна – доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник Музея-заповедника «Щельково», tettixgreek@yandex.ru

Зябликов Алексей Вячеславович – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии и филологии Костромского государственного университета, cultural@kstu.edu.ru

Кайдаш-Лакшина Светлана Николаевна – член Союза писателей РФ, член Союза журналистов России, lakshin1@yandex.ru

Катермина Вероника Викторовна – доктор филологических наук, профессор Кубанского государственного университета, katermina_v@mail.ru

Масленников Семен Владимирович – аспирант кафедры отечественной филологии и журналистики Костромского государственного университета, saimon1409@mail.ru

Мильдон Валерий Ильич – доктор филологических наук, профессор Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, vimildon@mtu-net.ru

Ожимкова Валентина Владимировна – научный сотрудник Музея-заповедника «Щельково», schelykovogold@mail.ru

Орлова Галина Игоревна – директор Музея-заповедника «Щельково», кандидат культурологии, orgali@yandex.ru

Потехина Ольга Борисовна – научный сотрудник Музея-заповедника «Щельково», schelykovogold@mail.ru

Ратникова Любовь Павловна – зав. отделом Музея-заповедника «Щельково», schelykovogold@mail.ru

Смирнов Сергей Викторович – доктор филологических наук, профессор Ярославской духовной семинарии.

Сухарева Елена Николаевна – зав. отделом Музея-заповедника «Щельково», elena.suhareva.68@mail.ru

Трофимова Елена Ивановна – преподаватель Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, член Союза писателей г. Москвы, yeltrof@yandex.ru

Тугарина Нина Семеновна – заместитель директора Музея-заповедника «Щельково», schelykovogold@mail.ru

Цветкова Елена Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент Костромского государственного университета, elv15@list.ru

Чернец Лилия Валентиновна – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, cherli65@yandex.ru

Чернова Любовь Александровна – зав. отделом Музея-заповедника «Щельково», schelykovogold@mail.ru

Шарафадина Клара Ивановна – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, belkklara@mail.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. Фото-материалы 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 утверждает.

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

200-ЛЕТИЮ ДНЯ ПАМЯТИ ВЛАДИСЛАВА ОЗЕРОВА

Чернец Л.В.

Пьесы В.А. Озерова в оценках его современников
и в свете дальнейшего развития драмы 5

Едошина И.А.

О театральной природе комедии А.Н. Островского
«На всякого мудреца довольно простоты» 25

К БИОГРАФИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Кайдаш-Лакшина С.Н.

Загадка смерти Островского..... 49

Чернова Л.А.

Литературные занятия и интересы родственного
окружения А.Н. Островского 55

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ

Трофимова Е.И.

Вл.И. Немирович-Данченко о «чувстве театра»,
«счастливой ясности» и «театральном времени»
в пьесах А.Н. Островского 75

Антонова В.А.

А.Н. Островский сегодня
(сцена, экран, современные трактовки) 84

Зябликов А.В.

Пьесы А.Н. Островского на сцене Костромского
драматического театра в 1920-е годы 98

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО

Шарафадина К.И.

Этнокультурная поэтология сада в драматургии
А.Н. Островского107

Мильдон В.И.

Археисторическое и обыденное в хронике
А.Н. Островского «Дмитрий Самозванец
и Василий Шуйский»120

Тугарина Н.С.

Последние пьесы А.Н. Островского
(«Без вины виноватые», «Не от мира сего»)131

Ожимкова В.В.

Счастливецы и несчастливцы
(трагики и комики в пьесах А.Н. Островского)143

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО: ИСТОРИКО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Масленников С.В.

Коммуникативные характеристики диалогической
речи в исторических пьесах А.Н. Островского157

Катермина В.В.

Особенности функционирования гастрономической
лексики в произведениях А.Н. Островского168

Дмитрук Л.А.

Лексические средства выражения разговорности
в драматургическом тексте (на материале пьесы
А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» ..176

Цветкова Е.В.

Топонимы в комедии А.Н. Островского
«Правда – хорошо, а счастье лучше»182

Кайдаш-Лакшина С.Н.

Откуда Островский черпал имена своих героев191

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЩЕЛЫКОВО»

Потехина О.Б.

История становления Музея-заповедника
«Щельково» (1920–1940 годы)..... 211

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пояснительная записка.....227

Орлова Г.И.

Дочь А.Н. Островского – Мария
(к 100-летию со дня смерти) 229

Едошина И.А.

А.Н. Островский в скульптуре (к 90-летию конкурса
на памятник драматургу в Москве).....240

Смирнов С.В.

О шекспировских мотивах в пьесах А.Н. Островского... 260

Дьяченко Е.М.

Редкие гости из пьес А.Н. Островского на подмостках
сцены 268

Сухарева Е.Н.

«Снегурочка» А.Н. Островского в интерпретации
художников277

Тугарина Н.С.

Из истории сценических костюмов Катерины:

Е.А. Полевицкая и А.Г. Коонен 287

Ратникова Л.П.

Личность и творчество А.Н. Островского
в культурно-образовательной деятельности
Музея-заповедника «Щельково» 296

ИЛЛЮСТРАЦИИ В СБОРНИКЕ 309

Сведения об авторах 312

Требования к оформлению статей..... 314

Научное издание

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2016

**А.Н. ОСТРОВСКИЙ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
КОНЦА XVIII–ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

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: 28.07.2017

Формат 60x90/16

Уч.-изд. л. 12,5

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