



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



музей-заповедник
ЩЕЛЫКОВО

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2017

МОСКВА И УСАДЬБА В ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ А.Н. ОСТРОВЕКОГО И РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XVIII–XIX ВЕКОВ

Сборник статей

Кострома
2018

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 2017. Москва и усадьба в творческой жизни А.Н. Островского и русских писателей XVIII–XIX веков : сборник статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома : Авантитул, 2018. – 288 с.
ISBN 978-5-98342-201-8

В сборнике представлены статьи культурологов, филологов, историков, музейных сотрудников, библиографов, посвященные исследованию жизни и творчества А.Н. Островского в московском и усадебном топосах. Рассматриваются пьесы, связанные с данными местами, в разных аспектах (поэтика, историко-культурные контексты, лингвистика). Кроме того, представлены статьи, в которых исследуются постановки пьес Островского в театре (драматическом и музыкальном), в кино. Особое место занимают материалы по музейной тематике, вопросам реставрации. Представлены в сборнике библиографические сведения о тех, кто занимался исследованием творчества Островского.

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

ББК 83.3Р

В художественном оформлении сборника использованы фотографии В.А. Маслиха с видами Щелькова 1931–1932 гг. из фондов Государственного мемориального и природного музея-заповедника А.Н. Островского «Щельково».

© И.А. Едошина, составление,
научная редакция, 2018

© Музей-заповедник «Щельково», 2018

© Авантитул, 2018

ISBN 978-5-98342-201-8



**ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ
А.Н. ОСТРОВСКОГО**



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

Александр Островский

ПАРАДОКС ВАНИ БОРОДКИНА

Аннотация. В статье анализируется пьеса А.Н. Островского «Не в свои сани не садись». Приводятся свидетельства о восприятии пьесы современниками, а также некоторые выводы литературоведов. Специальное внимание уделяется жанровой специфике пьесы, неоднозначности (парадоксальности) персонажей. В результате автор приходит к выводу, что реализация намеченного «парадокса» является основой феномена «театра Островского».

Ключевые слова: парадокс, персонаж, фабула, жанр, восприятие, театр Островского.

V.A. Koshelev

viacheslav.koshelev@mail.ru

Vanya Borodkin's paradox

Abstract. In the article the play by A.N. Ostrovsky «Don't bite off more than you can chew» is analyzed. Evidences of reaction of contemporaries on the play and also some conclusions of literary critics are provided. Special attention is paid to genre specifics of the play, ambiguity (paradoxicality) of characters. As a result the author comes to a conclusion that realization of the planned «paradox» is a phenomenon basis «Ostrovsky's theater».

Keywords: paradox, character, plot, genre, perception, «Ostrovsky's theater».

В 1861 г. Ф.М. Достоевский во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе» выделил А.Н. Островского: «Нет, ему не в обличительной литературе место. Мы знаем его место. Мы уже говорили не раз, что веруем в его новое слово и знаем, что он как художник угадал то, что нам снилось еще даже в эпоху демонических начал и самоуличений <...> Г-н Островский не побоялся... но об Островском потом» [8, с. 60]. *Потом* – это

в специальной статье «Гоголь и Островский», которую Достоевский-критик замышлял как часть этого цикла.

Статья не была написана – сохранилось лишь несколько черновых заметок к ней, из которых особенно интересна следующая: «Не в свои сани не садись, Бородкин, Русаков, да ведь это анализ русского человека, главное: *прямота* описаний. Он полюбит прямо, закорючек нет, прямо выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца. Он угадает, кого любить и не любить сердцем *сейчас*, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой, и уж не разуверить его потом никакими хитростями: не примет и к вам не пойдет, не надует ничем, разве прямо с чистым сердцем назад воротитесь: ну тогда примет, даже и не попрекнет» [9, с. 154].

В сочувственном отзыве о комедии «Не в свои сани не садись» Достоевский выделил то «достоинство», которое кажется нам немного странноватым: «*прямота* описаний». Но речь идет о драматическом произведении – причем же здесь «*описания*»? И означает ли «прямота» в подходе к человеку отсутствие психологизма в передаче его характера?

В позднейшем восприятии комедия «Не в свои сани не садись» выглядит не самым удачным созданием Островского. Но именно эта комедия открыла тот феномен, который мы называем «театром Островского»: это была первая его комедия, которая «удостоилась попасть на театральные подмостки», и именно в связи с нею автор «испытал первые авторские тревоги и первый успех» (в Москве 14 января, а в Петербурге 19 февраля 1853 г.) Памятуя об этих приятных минутах «огромного успеха», Островский в 1869 г. назвал «Сани» «одной из самых сильных своих пьес» [20, с. 86].

Между тем, исследователи, оценивая театральный дебют великого драматурга, имеют в виду, что перед

ними пьеса не очень глубокая, в которой «идеализированы простонародные патриархальные отношения в очищенном от современных искажений виде» [13, с. 283]. В.Я. Лакшин даже высказал предположение, что Островский, уставший от запрещения театральной цензурой своих прежних пьес (а «Не в свои сани не садись» – это шестая по счету его комедия), «простер свое смирение как будто до полной благонамеренности»: «Автор уговаривает себя написать пьесу, небольшую по объему, легкую, сценичную, которая в то же время не зацепится за рогатки цензора. Все равно, замысел его достаточно серьезен — утешает он себя» [15, с. 226].

Но как раз «серьезности»-то в этом замысле – немного. Начать с того, что Островский отправлялся, в общем-то, от откровенно *водевильной* традиции – от того жанра, который поощрялся в Николаевскую эпоху. В первоначальной редакции «водевильные» черты особенно ярки. Начать с заглавия: «*От добра добра не ищут*». «Водевильны» и фигура основного «злодея»: «Федор Федорович Ганц, проезжий офицер» (позже он стал именоваться «Виктор Аркадьевич Вихорев, отставной кавалерист»), и место действия: «уездный город Черемухин» (первоначально – «Малинов» [18, с. 535].

В условном уездном городе, географически ориентированном на город гоголевского «Ревизора» («хоть три года скачи – ни до какой границы не доскачешь»), где все друг друга знают, выделяется своим достатком и благополучием семейство «богатого купца» Максима Федотыча Русакова. Впрочем, как отметила еще А.И. Журавлева, автору «даже не важно, что Русаков – купец» [12, с. 84]. Важно, что он – богатый и что живет «простой русской семьей», которую остро охарактеризовал еще пушкинский Онегин: «Простая русская семья; / К гостям усердие большое, / Варенье, вечный разговор, / Про дождь, про лен, про скотный двор...» [23, с. 51] Жена

у этого старика-провинциала недавно умерла – зато дочь, Дуня, «на выданье»: богатая невеста! К его семейству принадлежит еще его сестра Арина Федотовна, «пожилая девушка», и с детства знавший и полюбивший Дуню соседский купчик Иван Петрович Бородкин, недавно лишившийся «родителя» и помаленьку налаживающий свою мелочную торговлю.

Вне этого семейного (и уездного) круга – единственный персонаж, тот самый проезжий «отставной кавалерист», который собирается поправить пошатнувшееся материальное положение женитьбой на богатой невесте. А поскольку богатые невесты на дороге не валяются (Дуня на весь Черемухин одна!), то этот «развратный и холодный» жених предпринимает все усилия, чтобы «влюбить» Дуню в себя. Остается одна проблема: «Влюблена-то она влюблена, да что скажет отец» [18, с. 289].

Сама Дуня, как ее охарактеризовал Островский, «девушка неопытная, воспитанная в строгих правилах, но с сердцем чувствительным и любящим», обманута «наружностью и искусным волокитством Вихорева» [20, с. 26]. Ап. Григорьев добавил: «Добра и легкомысленно доверчива до некоторой степени ограниченности» [5, с. 269]. Ей семнадцать лет, но, как замечает один из персонажей, «уж сейчас заметно, что она из купчих» [18, с. 290]. Отец это подтверждает: «Ну, какая она барыня, посудите, отец: жила здесь в четырех стенах, свету не видала. А купцу-то она будет жена хорошая, будет хозяйничать да детей нянчить» [18, с. 306]. Да и сам «отставной кавалерист» признает: «Конечно, с такой женой нельзя в столицу показаться» [18, с. 295].

Впрочем, Островский почти так же далек от проблемы социального неравенства, как А.О. Аблесимов в комической опере «Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779). В ней родители невесты «друг с другом не согласны»: отец «хочет выдать за детину хлебопашца»,

а мать — «за дворянского сыночка» [1, с. 243]. Примерно в том же «не согласны» Русаков и его сестра, но не по «социальным», а по «культурным» причинам. «Пожилая девушка» некогда «прожила пять лет на Таганке» и считает свой «городишко» «деревней», а жителей — «бородатыми невежами» и «мразью какой-то» [18, с. 308]. А практичный отец уверен, что «нашим дурам» незачем стремиться в столицы: ничего хорошего они там не обрящут [18, с. 306]. Социальное же расслоение проявляется своеобразно: дворянину Вихореву «нет ничего хуже, как с мужиками разговаривать. Еще обругает того гляди» [18, с. 303]; а Русаков действительно не удерживается от ругательства по адресу «дворянского сыночка»: «Провались ты совсем!» [18, с. 306].

Набег «отставного кавалериста» нарушает патриархальные устои семейной «общины», в которой жених для Дуни был отыскан еще до того, как та «подросла». Любящий Ваня Бородкин является естественным (да и единственным!) претендентом на эту роль. Об этом мечтает и Русаков, глава «общины»: «Полюбовался б на тебя, мое дитятко, внучат бы понянчил, коли Бог приведет» [18, с. 302]. Потому искренно огорчается за Бородкина: «...отчего это тебя Дуня не любит?» [18, с. 317]. Да все просто: явился «змей-искуситель» из другого мира, так «сладостно» представленного тетушками. Да еще военный («шпоры с колокольчиками»), с которым любой «Липочке» так радостно «отличаться»! Тут уж поневоле не устоишь — вот образчик женской логики «пожилой девушки»: «А ты посмотри-ка, как он завтра с ней прикатит, да взойдет-то этакой кавалер, так любоваться мило-дорого будет» [18, с. 322].

Дальнейший сюжет развивается совсем уж по «водевильным» законам: Дуня садится-таки «не в свои сани» к Вихореву (в буквальном смысле «не свои»: Вихорев одолжил у приятеля экипаж, «лучший в городе» [18, с. 291]).

Почти случайно жених узнает, что отец отказал ей в приданом – да еще с наивным «рассуждением», «что лучше жить в бедности, да с милым человеком, чем в богатстве, да с постылым» [18, с. 314] – и изгоняет невесту, обманутую и опозоренную в глазах всего городка. Та возвращается домой. Гнев отца. Слух, готовый разойтись по людям. Тут за дело берется Ваня Бородкин и обещает «все одделать, как должно» [18, с. 323]. В финале, как и положено в водевиле, «все довольны, все смеются»: Русаков благословляет свадьбу Дуни и Бородкина (последнему предлагает: «переезжай сюда» – «будем жить вместе»), прощает «потаскушку»-сестру и даже платит трактирщику застой обидчика («только чтоб он убирался поскорей»). Все завершается «водевильным» образом.

Но вот что любопытно. Первые зрители комедии, вдохновленные этим водевильным сюжетом, не смеялись, а *плакали!* Вот свидетельство далекого от Островского В.П. Боткина (из письма к И.С. Тургеневу от 17 февраля 1853): «“Не в свои сани не садись” действительно превосходная комедия. Я видел ее три раза – и каждый раз не выходил из театра без слезы на глазах» [17, с. 34]. Это – московский спектакль. А вот отзыв еще более далекого от Островского рецензента «Северной пчелы» Р.М. Зотова о петербургской премьере: «Весь театр плакал, и лучшей рецензии мы не знаем» [14]. Но над чем здесь – «плакать»?

Через семь лет после этого неожиданного «плача» москвич Н.Ф. Павлов в рецензии на «Грозу» вспомнил его – и удивился: «Как быть, откуда прикажете взять источники слез, когда деспотизм оказывается разумен, а жертва его безмысленна? Отец в комедии “Не в свои сани не садись” не согласен выдать дочь за гусара, и дочь должна сама сознаться, что отец был прав» [21, с. 15]. Так что это могли быть только «слезы умиления», которые вызывает обыкновенно бытовая

мелодрама: они свидетельствовали о торжестве нравственного чувства: порок наказан, добродетель торжествует, а любящие сердца в финале соединяются. Показательна и оценка «Саней» Николаем I: «Это не пьеса, это – урок» [4, с.146].

Этот эффект мелодрамы привносился знаменитой репликой Вани Бородкина, произнесенной уже в конце «водевильного» представления. Действие III, сцена вторая, явление 13: в доме Русаковых решают судьбу «опозоренной» Дуни:

М а л о м а л ь с к и й. Это к тому, что теперича... слух этот пойдет... так и так... и, примерно, разойдется по городу: кто ее возьмет?

Р у с а к о в. Что ж делать-то, согрешили. На себя пеняй.

Б о р о д к и н (*выступая вперед*). Я возьму-с.

М а л о м а л ь с к и й. Гм!.. (*Мигает, глазом.*) Не бери! [18, с. 325, выделено мной. – В.К.]

Некоторое время спустя эта реплика Бородкина заставила вышеупомянутого Н.Ф. Павлова «поднять критическую бурю» по поводу драмы Островского «Гроза». Разбирая драмы Островского, он доказывал, что в принципе невозможно написать драму из купеческой жизни: в этом мире нет источника для конфликта: «Тут царство безразличия, физической боли, материальных побуждений и ничего иного». Вторая часть этой рецензии оказалась почти исключительно посвящена «Саням» и крутилась вокруг бородкинской реплики: «Тут нет тонкого, великодушного и благородного чувства, как понимают многие легковверные люди, а есть выражение страшного равнодушия к моральной стороне дела и страшного непонимания его. Сама фраза: “Я возьму-с” — обличает не порыв душевный, а ужасную дикость нравов: люди эти такими фразами берут за себя жен, как вещи, как домашнюю утварь». И далее: «Бородкин берет Дуню, когда

она воротилась от одного кавалериста, но мы уверены, что он поступил бы так же благородно, если бы она воротилась от пятерых. *В его понятиях, в его чувствах, в его воззрениях* на жизнь, на людей, на мир, решительно нет никакого признака, который мог бы остановить его и заставить задуматься» [22, с. 14–15].

Никакой «критической бури» Павлову устроить не удалось: его тут же «осадили» П.В. Анненков в своем снисходительно-полемическом отклике [2], М.М. Достоевский [7] и другие участники полемики. Анненков по поводу реплики Бородкина заметил: «Человек русский скор на прощение. Что ж тут делать? Черта эта может не нравиться строгому моралисту, вызвать множество умных замечаний и возражений у администратора, но она покамест неизменна — и вероятно еще долго продержится» [цит. по: 10, с. 136] А М.М. Достоевский вспомнил те «слезы умиления», которые сам некогда пролил после бородкинской реплики: «В одной газете была выражена мысль, что нельзя сочувствовать страдающим лицам г. Островского <...> Конечно нельзя, но мы сочувствуем Дуне Русаковой вовсе не в том, что она хочет выйти замуж за негодяя; мы сочувствуем именно тому, *чтоб она не вышла замуж*» [цит. по: 10, с. 146].

В любом случае после своей знаменитой реплики Вася Бородкин, «молодой купец, имеющий мелочную лавочку и погребок», преображался в глазах зрителей и критиков из недалекого водевильного персонажа в едва ли не в идеального представителя «коренного» русского «общечития» и носителя крепкой и здоровой народной морали. Более того, Ап. Григорьев, например, воспринял его основным героем комедии, «равновеликим» заглавию: «...г-жа Кохановская обличила только фарисейскую гордость закона, совершенно противную непосредственному народному пониманию дела, пониманию, которое просто и глубоко выразил Островский своим “Бородкиным”» [6, с. 246].

Между тем, Островский и не думает идеализировать своего персонажа. В первом акте – это типичный «водевильный» купчик-прохиндей: «впаривает» трактирщику Маломальскому (который к тому же и сам «нынче загулял») «по полтинничку» партию недавно полученного вина «первейшего сорта» – «лисабончик» (дешевый поддельный портвейн). Да и сам к тому же склонен «заниматься малодушеством» — выпивает. И оправдывается типичными аргументами: «...кто меня видел пьяным!.. Опять хоша бы я доподлинно пил, все-таки, стало быть, на свои: что ли, я на его счет буду пить?» [18, с. 283]. А заодно уж – уговаривает пьяного Маломальского пошатать его к Дуне.

Во втором акте он уже примеряет амплу «отвергнутого любовника»: вяло перебранивается с «пожилой девушкой» (в характеристиках которой он и «необразованный», и «деревня», и «мужик без понятия»); потом неловко объясняется с Дуней, поет народный романс на музыку А.Е. Варламова «Вспомни, вспомни, моя любезная...» и произносит мелодраматическую рацею: «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородкин» [18, с. 301].

В третьем акте он узнает от «пожилой девушки», что «уж дело-то кончено», и готов, как в мелодраме, смириться: «Я бы сам вчуже за Авдотью Максимовну порадовался» [18, с. 322]. Но вот Дуня, севшая было «не в свои сани», возвращается с повинной головой. И Бородкин из «отвергнутого любовника» тут же превращается в водевильного «плута»: «Позвольте мне за это дело взяться: я его обделаю, как должно» [18, с. 323]. Сразу же – выговаривает условие: «...уж я буду в надежде-с». И, получив согласие, начинает действовать: не поймешь, то ли «плут», то ли резонер. Первым делом – пугает и устраняет «пожилую девушку», чтоб не путалась: «Ох, кабы я на месте Максима Федотыча, я бы вам феферу задал» [18, с. 324].

Рядом с разбушевавшимся Русаковым («Но за поругание мое, моей седой головы, я видеть ее не хочу никогда. Дуня умерла у меня! Нет, не умерла, ее и не было никогда!..» и т.д.), водевильный плут помалкивает – разве что утешает: «...может, еще все это благополучно кончится», «Бог милостив! Дело обойдется как-нибудь» [18, с. 324, 325]. И только после знаменитой реплики – выходит на первый план действия. Куда-то девается его косноязычие, исчезают «словоеры», возникает необычный риторический жар: «Что это значит худая слава? Коли я люблю Авдотью Максимовну, так это для меня все одно» [18, с. 326].

В риторике Бородинина (а он начинает «шуметь») искренность апелляции к «добру» соединяется с «игрой»: он обрушивается на Русакова: «Положим, хотя она ваша дочь, а за что ж ее обижать. Авдотья Максимовна и так обижена кругом, должен кто-нибудь за нее заступиться. <...> Что ж такое, со всяким грех бывает. Не нам судить!» Дуня включается в эту «игру» – и обращается к Бородинину, минуя отца: «Иван Петрович! я за вас буду вечно Богу молить, вы заступились за бедную девушку. Уж коли тятенька говорит вам, что вам нужно девушку честную, чего же мне ждать от других-то?.. <...> Каково мне теперь!.. Я честная девушка, Иван Петрович, — я вас обманывать не стану. Скажите вы это всем и тятеньке» [18, с. 326]. «Тятеньке», здесь же присутствующему, остается только покаяться и, попросив прощения, простить блудную дочь, вызвав у зрителя слезы умиления и ощущение преподанного «урока».

Словом, Островский сочинил для своего театрального дебюта действительно странную пьесу. По видимости простенькое действо, рассчитанное на невзыскательную публику, соединило и водевиль, и мелодраму, и социально-бытовую «картинку». Как указал В.П. Боткин в цитированном письме к Тургеневу, «комическая сторона так удачно соединена с великодушною сущностью <...>

что при окончании пьесы, — хотя комическая внешность ни на минуту не нарушается — зритель уже вовсе не видит ее». Тут же, правда, Боткин, демонстрируя размытость нравственных оценок, жалеет бедного «отставного кавалериста»: «...автора упрекнуть можно только в том, что он не дает жениться промотавшемуся франту, тогда как, по его словам, ему так приходится плохо, что хоть ступай в маркеры; а от старика все-таки можно надеяться на безбедное содержание» [17, с. 35]. Как бы ни был умилителен резонирующий пройдоха Ваня Бородкин — но и бедного Вихорева тоже жалко!

Именно в этой размытости и двойственности нравственных оценок открывался тот *парадокс*, который с самого начала был основой драматургии Островского. Не случайно его пьесы оказались не поняты талантливейшими и умнейшими театральными деятелями прошлой эпохи — вспомним знаменитую фразу М.С. Щепкина по поводу следующего создания Островского: «Бедность — не порок, да и пьянство — не добродетель!» [цит. по: 3, с. 53].

Понятие «парадокс» в русской критике пушкинской эпохи употреблялось с отрицательной коннотацией. Кажется, первым, кто попробовал отнестись к парадоксу иначе, был О.И. Сенковский, который как раз в пору становления Островского-драматурга в «Листках Барона Брамбеуса» обратил внимание на исконное греческое значение этого слова: «ПАРА значит через, сверх, а ДОКСОС значит учение, принятый образ мыслей, нечто одобряемое учителями, или нечто всем так кажущееся и общепризнанное за вероятное. Все же вместе значит оно сверх-научаемое, сверх-привычное, сверх-вероятное и, в то же время, чудное, удивительное, превосходное» [16, с. 59]. В качестве примера «парадокса» автор приводит гелиоцентрическую систему мироздания Коперника, разрушавшую привычные представления о мире. Тут же — открытия Ньютона, У. Гарвея, Д. Стеффенсона

и т.д. С этой точки зрения, театр Островского оказался основан на парадоксальном открытии: к человеку не может быть применима неизменная нравственная шкала «добродетелей» и «пороков». Человек оценивается индивидуально: в зависимости от конкретных условий проявления того или иного поступка – и не иначе. В одном случае такой поступок, как измена жены мужу может почитаться выражением нравственной чистоты («Гроза»); в другом, схожем случае – выражением нравственной распущенности («Грех да беда на кого не живет»).

То же – и с «парадоксом Вани Бородкина». И.А. Едошина в недавней книге об Островском указала на странное сходство начальных сцен в двух пьесах, разделенных четвертью века: «Не в свои сани не садись» и «Бесприданница» (1878). В «Санях» одна за другой идут две сцены (разговор трех купцов, потом – циничный диалог двух дворян): в обоих разные люди «примеряют» Дуню на роль жены, помимо ее воли: «Так издалека, пока только абрисно возникает будущий мотив “Бесприданницы”: *женщина-вещь*» [11, с. 115].

Между тем, и в «Бесприданнице» несложно отыскать своего «Васю Бородкина»: это Юлий Капитонович Карандышев. Он совпадает с героем «Саней» по основной сюжетной функции: готов простить возлюбленной ее «грех» по той же человеческой причине: «Что значит худая слава, коли я люблю?» Лариса, влюбленная в Паратова, уже приобрела «худую славу»: «Бросилась за ним догонять, уж мать со второй станции воротила» [19, с. 15]. Но Карандышев влюблен – и давно влюблен! – и всеми силами стремится к счастью: вплоть до того, что пробовал «застрелиться» [19, с. 16]. Для него людское осуждение совсем не то, что для Паратова. Тот тоже влюблен – но: «Ведь я было чуть не женился на Ларисе – *вот бы людей-то насмешил!*» [19, с. 27].

Облики Бородкина и Карандышева похожи и по социальному положению, и по многим внешним деталям – вроде любви к «заграничным винам ярославского производства» [19, с. 53], при полном неумении отличить «первейшие сорта» от «не-первейших». Но в нравственной обстановке одновременных пьес оба персонажа оцениваются принципиально по-разному: добрый и благородный Ваня Бородкин – и мерзкий, отвратительный Юлий Карандышев. Но почему? Ведь если исходить из приведенной реплики Паратова, вся беда Ларисы от того, что она, как и Дуня, попробовала сесть «не в свои сани».

Реализация намеченного «парадокса» (то есть создания «сверх-вероятного и в то же время – удивительно-го») – это основа той реформы, в результате которой возник феномен «театра Островского», принятого на русской сцене далеко не сразу и не просто. Не просто ведь отречься от представлений о «добродетелях» и «пороках», от разделения людей на «правых» и «виноватых» – и представить жизнь, как она на самом деле проявляется: во множестве возможных нравственных перипетий и исходов.

Список литературы

1. *Аблесимов А.О.* Мельник – колдун, обманщик и сват // Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.–Л., 1950. С. 235–265.
2. *Анненков П.В.* О бурной реакции на «Грозу» Островского, о народности, образованности и прочем // Библиотека для Чтения. 1860. № 3. Отд. VI. С. 15–32.
3. А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. – 630 с.
4. *Бурдин Ф.А.* Воспоминания артиста об Императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. № 1. С. 144–153.
5. *Григорьев А.А.* По поводу спектакля 10 мая [1863] «Бедность не порок» Островского // Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 259–274.
6. *Григорьев А.А.* По поводу одного мало замечаемого современной критикой явления. Письмо из Оренбурга к Н. Косице // Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 243–249.

7. *Достоевский М.М.* «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского // Светоч. 1860. № 3. С. 1–36.

8. *Достоевский Ф.М.* Введение. Ряд статей о русской литературе. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 18. Статьи и заметки, 1845–1861. Л., 1978. С. 41–70.

9. *Достоевский Ф.М.* К статье «Гоголь и Островский» // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. Статьи и заметки 1862–1865. Л., 1980. С. 154.

10. *Драма А.Н. Островского «Гроза» в русской критике.* Л., 1990. – 336 с.

11. *Едошина И.А.* «А я, душа театра...»: А.Н. Островский. Кострома, 2013. – 320 с.

12. *Журавлева А.И.* А.Н. Островский-комедиограф. М., 1981. – 216 с.

13. *Журавлева А.И.* «Не в свои сани не садись» // Островский А.Н. Энциклопедия. Кострома–Шуя, 2012. С. 282–283.

14. *Зотов Р.М.* [Рецензия на спектакль «Не в свои сани не садись»] // Северная пчела. 1853. № 53 (9 марта).

15. *Лакшин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1982. – 568 с. (серия «Жизнь и искусство»).

16. Листки Барона Брамбеуса. Ч. 1. Листок V. 5 августа 1856. СПб, 1858. С. 59–60.

17. Неизданная переписка: В.П. Боткин и И.С. Тургенев. М.–Л., 1930. – 351 с.

18. *Островский А.Н.* Не в свои сани не садись // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. Художественная проза. Пьесы (1843–1854). М., 1973. С. 280–327.

19. *Островский А.Н.* Бесприданница // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. Пьесы (1878–1884). М., 1975. С. 7–80.

20. *Островский А.Н.* <Докладная записка об авторских правах драматических писателей> // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. М., 1978. С. 83–99.

21. *Павлов Н.Ф.* «Гроза» (Драма в 5 действиях А.Н. Островского) // Наше время. 1860. №1. 17 января. С. 12–16.

22. *Павлов Н.Ф.* «Гроза» (Драма в 5 действиях А.Н. Островского) // Наше время. 1860. № 4. 7 февраля. С. 14–15.

23. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19 т. Т. VI. М., 1937. – 697 с.

УДК 821.161.1.09"19"

Л.В. Чернец
cherli65@yandex.ru

МОТИВ ОКНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. Среди деталей, составляющих интерьер дома или квартиры в пьесах А.Н. Островского, особое место занимает окно. Оно притягивает к себе затворниц, находящихся под надзором родителей или мужа; фланирующие по улице молодые люди высматривают в окнах потенциальных невест или любовниц. Часто упоминаемое в авторских ремарках или в репликах персонажей окно становится мотивом, причем не только описательным, но и «участвующим» в сюжете. В статье рассматривается этот сквозной мотив, объединяющий ряд пьес Островского.

Ключевые слова: очерки и пьесы А.Н. Островского, окно как деталь и как мотив, связанный с сюжетом.

L.V. Chernets
cherli65@yandex.ru

The motif of *window* in the works of A.N. Ostrovsky

Abstract. A window of the house or flat is on the important place in the interior of the Ostrovsky's plays. It attracts the young women and girls who can't leave for the street without the permission of their parents or husband. The young men are looking for the potential fiancée or the mistress through the windows. A window mentioned in the text frequently in notes and remarks becomes the motive of many plays of Ostrovsky. It is not only the detail but it takes part in the plot. The author of the article examines the variety of this motive.

Keywords: essays and plays of A. Ostrovsky, window as detail and as motif connected with a plot.

Детство и ранняя юность А.Н. Островского прошли в Замоскворечье (здесь он жил до 18 лет, в 1841 г. семья переехала в Николо-Воробьинский переулок, находящийся неподалеку). «Записки Замоскворецкого жителя» (1847) Островский писал, будучи знатоком этого уголка

Москвы, считавшегося захолустным, хотя он располагался недалеко от Кремля и Красной площади. Здесь жили по преимуществу купцы и мелкие чиновники.

Юмор в сочетании с веселостью не оставляют Островского, когда он описывает своих незадачливых героев, их нехитрый патриархальный быт и хождение в «должность», свычаи и обычаи. Молодость и щедрость таланта так и брызжут из лукавых сообщений об «улицах верст по двенадцати длины» [9, с. 33], из «этимологических» предположений о том, что название «Замоскворечье» объясняется привязанностью его обитателей к скворцам и скворечникам, из пояснений, почему многие замоскворецкие барышни и кавалеры предпочитают голубой цвет: ведь это «цвет небесный, а душа в невинном состоянии находится с лазурью небесною в дружественном отношении»; кроме того, «голубой цвет значит верность» [9, с.60]. С веселым простодушием рассказывается о праздниках в Замоскворечье: «С первого часа по четвертый улицы пустеют и тишина водворяется; в это время все обедают и потом отдыхают до вечерен, то есть до четырех часов. В четыре часа по всему Замоскворечью слышен ропот самоваров; Замоскворечье просыпается и потягивается» [9, с. 60].

Многие колоритные детали из очерковой прозы Островского перешли в его пьесы. Так, в незаконченном очерке «Не сошлись характерами» (1856) «чиновник-труженик», сидевший за перепиской бумаг, вдруг увидел «в окно из-за ерани» разряженную даму в «щегольской коляске» и стал грезить о женитьбе на богатой: ведь это позволило бы осуществить две его заветные мечты: о «голубом плаще на черной бархатной подкладке», а также о беговых дрожках. «И он долго обдумывал, что прежде сделать, купить дрожки или сшить плащ» [12, с. 652]. В этом очерке – зерно двух будущих произведений – комедии «Не сошлись характерами!» и Бальзаминовской трилогии.

Наряду с Замоскворечьем Островский селил своих героев, в соответствии с их социальным положением, и в других местах Москвы. Так, пьеса «Поздняя любовь» (1873) имеет подзаголовок «сцены из жизни захолустья», но это «захолустье» – часть Москвы. После поездки на Волгу в 1856 г. Островский широко вводит в пьесы пейзаж, переносит действие на улицу, бульвар, в парк, его герои живут в вымышленных городах (Бряхимов, Калинов, Черемухин). Все же основным местом сценического действия остается замкнутое пространство: дом или квартира, а также прилегающий к дому сад или двор, окруженный забором.

В авторских ремарках, описывающих интерьер, обычно подчеркнуты бедность или богатство обстановки, а также привычные занятия персонажей, некоторые вещи нужны по ходу сюжета. Например, в «Последней жертве» (1878) в гостиной Юлии Тугиной *«драпировка и мебель довольно скромные, но приличные»*. Кабинет Дульчина украшают дорогие, но ненужные ему подарки Юлии: *«Богато убранный кабинет; ни книг, ни бу-маг, вообще никаких признаков умственной работы незаметно. Большой письменный стол, на нем два-три юмористических листка, чернилица со всем прибором, револьвер и фотографический портрет»* (за портретом Юлии приходит Михевна, но перед ней запирают дверь; из револьвера Дульчин хотел было застрелиться, но передумал, решив посвататься к Пивоваровой). У Флора Федулыча Прибыткова – роскошь не показная: *«Богатая гостиная, изящно меблированная; на стенах картины в массивных рамах, тяжелые драпировки и портьеры»* [13, с. 322, 396, 342].

Вводная авторская ремарка в пьесах обычно указывает, где именно расположено окно: ведь из него видна улица, и для многих героинь оно – источник света не только в прямом, но и в переносном смысле.

Своего рода «увертюрой» к развитию темы окна можно считать первую одноактную пьесу Островского «Семейная картина» (1847). Купеческая дочь Марья Антиповна произносит свой первый монолог, сидя «*у окна, за пяльцами*». И в ее монологе окно предстает как некий запретный плод, который всегда сладок: «Вот уж и лето проходит, и сентябрь на дворе, а ты сиди в четырех стенах, как монашенка какая-нибудь, и к окошку не подходи. Куда как антиресно! (*Молчание.*) Что ж, пожалуй, не пускайте! запирайте на замок! тиранствуйте! А мы с сестрицей отпросимся ко всенощной в монастырь, разоденемся, а сами в Парк отличимся либо в Сокольники. Надо как-нибудь на хитрости подыматься» [17, с. 66]. Марья Антиповна не только подходит к окну, она не отходит от него, о чем говорят следующие ее слова: «Что ж это нынче Василий Гаврилыч ни разу мимо не прошел?» Далее следует ремарка «*смотрит в окно*», а затем героиня взволнованно кличет невестку: «Сестрица! сестрица! офицер едет!.. поскорей, сестрица!.. с белым пером!» [17, с. 66]. Тут же «вбегает» Матрена Савишна, и обе с интересом смотрят на кланяющегося им офицера, затем прячутся, и более опытная Матрена предостерегает родственницу: «Вон Анна Марковна приучила гусара: он ездит мимо, а она поглядывает да улыбается. Что ж, сударыня моя: он в сени верхом и въехал» [16, с. 67]. Заканчивается пьеса изображением очередной «хитрости» уже просватанной Марьи Антиповны: она отпросилась «в Симонов к вечерне!» Обе героини «*хохочут и уходят*» [17, с. 84].

Мотив окна – один из ведущих не только в этой комедии, он у Островского сквозной, объединяющий многие произведения. Но прежде чем перейти к другим пьесам, остановимся на некоторых вопросах теории мотива.

Слово «мотив» (от лат. *moveo* – двигаю) пришло в литературоведение из музыки – искусства временного. Мотив всегда указывает на *повтор* вычленяемой части текста – музыкального или словесного. Это повтор не обязательно буквальный, но обязательно *узнаваемый*, подобно стихотворному размеру или рифме, приносящим «удовольствие» от обнаружения «сходного в несходном» [4, с. 274].

В музыкальном произведении слово «мотив» имеет несколько значений: «1. Мельчайшее музыкальное построение, группа нот, объединенных одним ударением (соответствует стопе в стихосложении). 2. Мелодический оборот, мельчайшее музыкальное построение, обладающее самостоятельной выразительностью <....>. 3. Характерная часть темы, способная приобрести самостоятельное значение в разработке. 4. В бытовом понимании – напев, мелодия» [2, с. 209]. Впервые термин зафиксирован в 1703 г. в «Музыкальном словаре» С. де Броссара [см.: 26, с. 253].

Любая аналогия, как известно, хромает: мотив в литературном произведении родствен музыкальному лишь некоторыми, хотя и существенными свойствами: «*вычленяемостью* из целого и *повторяемостью* в многообразии вариаций» [26, с. 253]. Но критерии вычленения мотива в литературном тексте основаны не на звучании (хотя оно может сопутствовать появлению мотива), но на *тематическом* повторе, обычно эмоционально окрашенном. Это подчеркивал Б.В. Томашевский: «Можно говорить как о теме всего произведения, так и о темах отдельных частей» [24, с. 176].

В эпических и драматических произведениях (к которым относятся очерки и пьесы Островского) перед читателем предстает мир, имеющий *пространственно-временные* координаты. Среди предметов, заполняющих

пространство, некоторые повторяются, приобретая *символическое* значение. К ним, несомненно, относится *окно*, притягивающее к себе героинь беседу присмотром родителей или мужа. Другая координата мира произведения – *время*, за которое происходят события, изменяющие начальную ситуацию и складывающиеся в сюжет.

В отличие от предисловия «К читателю» и заключительной части «Замоскворечье в праздник» в «Записках замоскворецкого жителя», где описываются регулярно повторяющиеся, как ритуал, действия обитателей этого уголка Москвы, в пьесах Островского всегда наличествует *сюжет*, т.е. завязывается некий узел в отношениях между персонажами. От акта к акту напряжение растет, достигая кульминации, за которой следует развязка (хотя она далеко не всегда проясняет будущее героев).

Однако при этом драматург неизменно уделяет огромное внимание устоявшемуся быту, что приводит к *замедленной*, или *распространенной экспозиции*, занимающей «нередко целые акты» [21, с. 204] – например, в комедии «Свои люди – сочтемся!» В такую экспозицию органично вписываются авторские ремарки, описывающие интерьер, монологи персонажей, знакомящие с предысториями героев, а также диалоги, которые можно назвать досужими разговорами [см.: 28, с. 75–76]. Не торопясь, персонажи обсуждают самые разные темы (карты и гаданья, мода, приемы обсчета покупателей, путешествия, разные новости и пр.) на протяжении всей пьесы, легко обрывая беседу в нужные моменты. Особой плавностью и медоточивостью отличается речь свах, знающих всё и вся. Выразительно в пьесе «Свои люди – сочтемся!» начало сцены, в которой Большов объявляет о своем решении выдать Липу за приказчика:

Б о л ь ш о в. <...> а теперь пока побеседуем маленько.
У с т и н ь я Н а у м о в н а. Отчего ж и не побеседовать! Вот, золотые мои, слышала я, будто в газете

напечатано, правда ли, нет ли, что другой Бонапарт народился, и будто бы, золотые мои...

Б о л ь ш о в. Бонапарт Бонапартом, а мы пуще всего надеемся на милосердие Божие; да не об этом теперь речь.

У с т и н ь я Н а у м о в н а. Так об чем же, яхонтовый?

Б о л ь ш о в. А о том, что лета наши подвигаются преклонные...[15, с. 130].

Досужие разговоры не продвигают сюжет, но ярко рисуют нравы и характеры. Они составляют особый вид описания [см.: 25, с. 209], во французском литературоведении для его обозначения принят термин «итератив» [6, с. 143–149].

При многократном повторе той или иной детали она становится *мотивом*. Б.В. Томашевский предложил различать мотивы *свободные* (преимущественно описательные) и *связанные*. «Мотивы произведения бывают разнообразны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно *опустить*, не нарушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются *свободными*» [24, с. 183]. (Напомним, что Томашевский, вслед за В.Б. Шкловским, под фабулой понимает совокупность событий в их связи, т.е. в традиционном понимании, наиболее устойчивом и принятом в данной статье, он имеет в виду *сюжет*).

При изложении событий и действий, составляющих в совокупности сюжет произведения, невозможно, например, не рассказать об убийстве Раскольниковым старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского. Но можно не упоминать о «великолепной панораме» (виде на Неву и на дворец), которая

и раньше «раз сто» поражала Раскольникову, возвращающегося из университета, но после совершенного им убийства резко напомнила ему о произошедшем. Он бросил в воду монетку (данную купчихой с дочерью, принявших его за нищего), и «ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» [5, с. 90]. Вообще пейзажные детали у Достоевского, повторяясь, приобретают символическое значение [3] и становятся формой *присутствия автора*, выражают его эмоциональное отношение к героям и событиям. Если они регулярно повторяются в тексте, их часто называют *лейтмотивами*.

При этом они могут по-разному взаимодействовать с сюжетными мотивами и могут даже переходить в ряд *сюжетных*, как, например, мотив холода в романе Ч. Диккенса «Домби и сын», выделенный В. Дибелиусом: «...по мере того, как Домби выступает на передний план, вокруг него становится все холоднее; в присутствии Домби дыхание священника превращается в пар. Разумеется, холодно на торжестве, которое устраивается по случаю крестин: подаются слишком холодные вина, и гостям предложена только холодная закуска. Кто-то из родственников напевает мотив – это похоронный марш. Под конец ребенок простудился, и замерзшие листья падают с ветвей» [1, с. 145].

В современном литературоведении категория мотива – частый предмет изучения, особое внимание уделяется *интертекстуальным, повторяющимся* не только в творчестве одного писателя, но у разных авторов, *сюжетным* мотивам. Создается «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы» [23].

При анализе сюжетных мотивов с успехом используется методика, намеченная еще в «Морфологии сказки» (1927) В.Я. Проппа, основанная на разграничении *инварианта*, получающего емкую общую предикативную

номинацию (например, «Бес-демон вступает в интимную связь с человеком»), и его конкретных *вариантов* («Демон» М.Ю. Лермонтова, «Бесы» Ф.М. Достоевского, «Огненный ангел» В.Я. Брюсова). Как подчеркнула ответственный редактор данного издания Е.К. Ромодановская, «мотив, соотнесенный с сюжетом, в корне отличается от мотива в лирической поэзии, а через нее — и в поздней прозе» [22, с. 7]. К этому можно добавить, что сюжетные и сюжетогенные мотивы принципиально отличаются от мотивов *свободных*, выделяемых в любых эпических жанрах, не только в «поздней прозе», а также в драме.

В то же время эти разные по своей природе виды мотивов (*связанные* и *свободные*) взаимодействуют в тексте произведения (подобно тому, как повествование взаимодействует с описанием), и свободные мотивы могут тоже «участвовать» в сюжете, быть активно вовлечены в общее действие произведения.

Вернемся к мотиву *окна* в пьесах Островского. Само это слово в текстах писателя встречается часто. Согласно «Частотному словарю языка А.Н. Островского» под ред. Н.С. Ганцовой, оно использовано в общей сложности 435 раз, из них в художественных произведениях 1840–50-х гг. — 83, 1860-х — 115, 1870-80-х — 142 (в нехудожественных текстах в общей сложности — 95) [27, с. 594]. Слово «окно» произошло от слова «*око*» с помощью суффикса *-н-о* [30, с. 594]. О «внутренней форме» слова, или о заключенном в нем «представлении» [20, с. 132], напоминает пословица: «Око видит, да зуб неймет».

В Замоскворечье, да и в других районах Москвы, а тем более в провинции, во времена Островского преобладали одно- и двухэтажные дома, что способствовало общению через окно. Во многих пьесах Островского

персонажи заблаговременно, посмотрев в окно, узнают о приходе в дом желанных или нежеланных гостей, слишком раннем или позднем возвращении членов семьи и даже об их настроении, состоянии (например, трезвом или пьяном). Так, в четвертом действии «Своих людей» (явление третье) Липа первая видит отца из окна:

О л и м п и а д а С а м с о н о в н а (*глядит в окно.*) Никак, тятеньку из ямы выпустили – посмотрите, Лазарь Елизарыч!

П о д х а л ю з и н. Ну, нет-с: из ямы-то тятеньку не скоро выпустят; а, надо полагать, его в конкурс выписывали, так отпросился домой...Маменька-с! Аграфена Кондратьевна! Тятенька идет-с! [15, с. 144].

В отличие от Липы, Подхалюзин знает, при каких обстоятельствах могли отпустить Большова (его вызывали из долговой тюрьмы в собрание заимодавцев), и почтительный зять успевает позвать тещу («маменьку»). В следующем явлении ее плач по мужу оттеняет черствость Липы.

В «Бедной невесте» (1852) ситуация *ожидания* Марьей Андреевной Мерича, а после его прихода – возвращения матери, которой визит Мерича неприятен, подчеркнута ремарками: «*смотрит в окно задумавшись*», «*...сидит, отвернувшись к окну*»; «*проворно взглядывает в окно*»; «*смотрит в окно*» [7, с. 197, 231, 235]. Аналогичны в комедии «Не в свои сани не садись» (1853) ремарки к репликам Дуни, ждущей появления Вихорева в ее доме: «*Авдотья Максимовна сидит у окна*»; «*Взглянув в окно*»; «*смотрит в окно*» [11, с. 295, 296, 303].

В «Грозе» (1860) Тихон по настоянию матери наставляет Катерину перед своим отъездом в Москву:

К а б а н о в а. Чтоб в окны глаз не паялила!

К а б а н о в. Да, маменька, когда ж она...

К а б а н о в а. Ну, ну!

К а б а н о в. В окны не гляди!

К а б а н о в а. Чтоб на молодых парней не заглядывалась без тебя!

К а б а н о в. Да что ж это, маменька, ей-Богу!

К а б а н о в а (*строго.*) Ломаться-то нечего! Должен исполнять, что мать говорит. (*С улыбкой.*) Оно все лучше, как приказано-то.

К а б а н о в (*сконфузившись.*) Не заглядывайся на парней!

Катерина строго взглядывает на него.

К а б а н о в а. Ну, теперь поговорите промежду себя, коли что нужно. Пойдем, Варвара! [8, с.230].

После этой унижительной для Тихона сцены Варвара, подобно героиням «Семейной картины», решает «на хитрости подыматься», увлекая за собой Катерину.

В опубликованной в том же году, что и «Гроза», пьесе «Старый друг лучше новых двух» действие происходит не в провинциальном Калинове, а в Москве, но разговор матери с двадцатилетней Олинькой – вариация на ту же тему окна (оно находится рядом со столом, за которым шьет Олинька, и выходит на улицу):

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Знаешь что, Олинька, я хочу тут к окну-то занавеску повесить. Оно, конечно, красота небольшая, а все как будто лучше.

О л и н ь к а. А я так думаю, что не к чему.

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. А к тому, что прохожие всё заглядывают.

О л и н ь к а. Что ж, вы боитесь, что сглазят нас с вами?

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Сглазят-то не сглазят, да ты-то все у меня повесничаешь [18, с. 269].

Это пьеса с благополучным для Олиньки концом: ей удастся-таки выйти замуж за «титularного советника», и мать, по видимости строгая, помогает ей. Но мотив окна, упоминаемого многократно, здесь тот же, что в «Семейной картине» и в «Грозе».

В других пьесах окно как бы расширяет сценическое пространство. В «Талантах и поклонниках» (1882) в первом действии (явление 11) выразительна мизансцена у окна в доме Саши Негиной. Она наблюдает за тем, как Смельская и Великатов уезжают от нее в экипаже на великолепных лошадях, и в комментарии героини к увиденному уже намечается ее внутреннее раздвоение, а также соперничество Мелузова и Великатова:

Н е г и н а (*у окна.*) Как покатили! Что за прелесть!
Счастливая эта Нина; вот характер завидный.

Мелузов обнимает ее.

Ах, медвежья объятья!.. До смерти не люблю. Нет,
Петя, оставь меня! [19, с. 230].

Но особенно значим мотив окна в трилогии о Бальзаминове («Праздничный сон – до обеда», 1857; «Свои собаки дерутся, чужая не приставай!», 1861; «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)», 1861). В первую пьесу введена предыстория героя: из слов Бальзаминовой следует, что Миша давно ходит «мимо богатых купцов под окнами», высматривая богатую невесту, и она боится, что «другой ревнивый муж или отец вышлет дворника с метлой» [14, с. 114]. Но Мишу это не пугает: ведь «можно и убежать», а резон в подобном его времяпровождении большой: «Разве лучше в бедности-то жить! Ну, я год прохожу, ну два, ну три, ну пять – ведь так же у меня время-то идет; зато вдруг» [14, с. 114].

В трех частях трилогии последовательно представлены четыре попытки героя выгодно жениться, но лишь одна из них увенчивается успехом, в основном благодаря свахе Красавиной. Завязки других историй, кончающихся изгнанием героя из дома (или сада) намеченной невесты, подготовлены им самим, фланирующим, по примеру других молодых людей, мимо нужных окон и надеющимся, что его голубой галстук и завивка привлекут внимание потенциальных невест, сидящих

у окон. И поначалу удача ему сопутствует, о чем в своей сказовой манере говорит сваха: «Он-то ходит под окнами манирует, а она ему из второго этажа пленирует» [14, с. 118]. Капочка (героиня первой части) после прогулки с Бальзаминовым по саду и поцелуев влюбляется в него «навечно», но незадачливого жениха выгоняет ее дядя.

В завязке сюжета второй пьесы Бальзаминов особенно инициативен. Во-первых, география поисков его расширяется, что замечает мать: «Надо полагать, он в Рогожскую бегаёт; а пожалуй, что и в Лефортово!» [16, с. 316]. Во-вторых, Бальзаминов не просто ходит под окнами, но забрасывает в окно Антрыгиной, живущей в «глухой» стороне, письмо со стихами, и его замысел поначалу удастся. И сваха его хвалит: « – ...Вот он ходил-ходил мимо окон-то, да не будь дурень, амурное письмо и напиши. Да таково складно: я видела письмо-то. Пишет это так учтиво, безо всякого охальства. ... А он еще в конце-то стих прибрал: “Взвейся, вихорь-ветерочек, отнеси ты сей листочек в объятия к тому, кто мил сердцу моему”. А на пакете-то написал: “Лети туда, где примут без труда”. Стихом-то уж он больше ее и убедил» [16, с. 323]. Однако по силе воздействия на Антрыгину это «амурное» письмо, а также стихи, прочитанные Бальзаминовым в ее гостиной, не выдержали соревнования с ультраромантическим письмом Устрашимова, и Бальзаминов уходит несолоно хлебавши.

Последняя, и тоже неудачная, попытка героя завязать через окно знакомство с богатой невестой, живущей «близехонько» [10, с. 346], осложняется тем, что его травят сидящие у ворот кучера с собаками. «Ведь по нашему делу, – объясняет он маменьке, – иногда нужно раз десять мимо окон-то пройти, чтобы заметили тебя, а они разве дадут! Сейчас засвищут, да и давай собаками травить» [10, с. 349]. Но с помощью капитана в отставке Чебакова, преследующего ту же цель, дело налаживается.

Только по совету этого нового знакомого он влюбляется не в Анфису (которую давно выбрал Чебаков), а в Раису Пеженову. «Что ж, маменька, разве мне не все равно?» – говорит он матери, и та соглашается: «Разумеется!» [10, с. 385]. Но коварный Чебаков, использовав Бальзамина в своих целях, ничем ему не помог.

Однако развязка третьей части («За чем пойдешь, то и найдешь») и всей трилогии – счастливая для главного героя: он понравился купчихе Белотеловой, богатой вдове, с которой давно «работала» Красавина. Так что женится он на деньгах все-таки благодаря свахе. «Оконный» же метод подвел его трижды.

При пересказе сюжета (всех его четырех линий) невозможно опустить мотив окна. «Участвует» в действии и мотив *забора* в финале трилогии: по просьбе Чебакова Бальзаминов «разбирает» забор в саду Пеженовых, помогая Анфисе бежать из дома, а потом стремглав бежит из сада, в страхе перед проснувшимися братьями Пеженовыми. И прыгает с забора прямо в крапиву, оказавшись в соседнем саду, принадлежащем Белотеловой, где та незадолго перед появлением Бальзамина как раз беседовала со свахой о женихах. Его мечта осуществляется [подробнее см.: 29, с. 939–934].

В использовании описательных, свободных мотивов в сюжете проявилось искусство драматурга, у которого «на счету» каждая минута спектакля.

Список литературы

1. Дибелиус В. Лейтмотивы у Диккенса // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы. Пер. с нем. М.: КомКнига, 2007. С. 135–145.

2. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 4-е. Л.: Музыка, 1964. – 518 с.

3. Дурылин С.Н. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский. Труды ГАХН. Литературная секция. Вып. 3. М., 1928. С. 163–198.

4. *Вордсворт У.* Предисловие к «Лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общая ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та. 1980. С. 271–278.

5. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. – 424 с.

6. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. Пер. с франц.: В 2 т. Т. 2. С. 140–153.

7. *Островский А.Н.* Бедная невеста // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973. С. 192–279.

8. *Островский А.Н.* Гроза // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 209–266.

9. *Островский А.Н.* Записки замоскворецкого жителя // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. М.: Искусство, 1973. С. 32–61.

10. *Островский А.Н.* За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова) // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 345–388.

11. *Островский А.Н.* Не в свои сани не садись // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. М.: Искусство, 1973. С. 328–378.

12. *Островский А.Н.* Не сошлись характерами // Полное собрание сочинений: В 12 т. Т.2. М.: Искусство, 1974. С. 141–168.

13. *Островский А.Н.* Последняя жертва // Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 4. М.: Искусство, 1975. С. 321–412.

14. *Островский А.Н.* Праздничный сон – до обеда // Полное собрание сочинений: В 12 т. Т.2. М.: Искусство, 1974. С. 111–140.

15. *Островский А.Н.* Свои люди – сочтемся! // Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. М.: Искусство, 1973. С. 85–152.

16. *Островский А.Н.* Свои собаки грызутся, чужая не приставай // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 315–344.

17. *Островский А.Н.* Семейная картина // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. М.: Искусство, 1973. С. 65–84.

18. *Островский А.Н.* Старый друг лучше новых двух // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 267–314.

19. *Островский А.Н.* Таланты и поклонники // Полное собрание сочинений : В 12 т. Т. 5. М.: Искусство, 1975. С.210–280.

20. *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. С. 132–314.

21. *Ревякин А.И.* Искусство драматургии А.Н. Островского. М.: Просвещение, 1964. – 334 с.

22. *Ромодановская Е.К.* О структуре и принципах построения «Словаря-указателя сюжетов и мотивов русской литературы // Словарь-указатель сюжетов и мотив русской литературы. Вып. 1. Новосибирск: СО РАН, 2006. С. 3–12.

23. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Вып. 1. Новосибирск: СО РАН, 2006. – 243 с.; То же. Вып. 2. – 245 с.; То же. Вып. 3. Часть 1. 2008. – 511 с.; То же. Вып. 4. Часть 2. – 521 с.

24. *Томашевский Б.В.* Фабула и сюжет // Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 179–190.

25. *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Издат. центр «Академия», 2009. – 432 с.

26. *Целкова Л.Н.* Мотив // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. Изд. 5-е. М.: Академия, 2012. С. 253–260.

27. Частотный словарь языка А.Н. Островского / Под ред. Н.С. Ганцовой // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома-Шуя, 2012. С. 530–658.

28. *Чернец Л.В.* Диалоги и монологи //А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома-Шуя, 2012. С. 135–137.

29. *Чернец Л.В.* Бальзаминов, Глумов и другие (К разграничению понятий: типизация и типология, характер и тип персонажа) // Острова любви БорФеда. Сб. к 90-летию Б.Ф. Егорова / Ред.-сост. А. Дмитриев и П. Глушаков. СПб.: Росток, 2016. С. 939–952.

30. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1994. – 624 с.

УДК 82'282

К.И. Шарафадина

belkaklara@mail.ru

СЕМАНТИКА И ГЕНЕАЛОГИЯ ПЛОДОВОГО КОДА В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. В статье исследуется семантика плодового кода в пьесах А.Н. Островского, представленного рябиной, виноградом, бузиной, крыжовником. Устанавливаются фольклорные и литературные контексты фруктово-ягодного образного фонда драматурга. Автором подробно анализируется ассоциативно-аллюзийный потенциал этого кластера. В итоге выявляется его широкий генезис (фольклорные, бытовые и литературные контексты) и разнообразная ассоциативно-аллюзийная семантика.

Ключевые слова: плодовой код, фруктово-ягодный кластер, фольклорные и литературные контексты, ассоциативно-аллюзийный потенциал.

K.I. Sharafadina

belkaklara@mail.ru

Semantics and genealogy of fruit code in A.N. Ostrovsky's plays

Abstract. The article explores the semantics of the fruit code in the theatrical pieces by A.N. Ostrovsky. The constituent elements of the fruit code are ashberries, grapes, elders, and gooseberries. The author describes the folklore and literary contexts of the fruitive and berry figurative cluster of the Ostrovsky's language. The associative-allusion potential of the cluster is the focal point of the analysis. The research outlines the wide genesis of the cluster which emerges from folklore, everyday and literary contexts. The paper provides a diverse analysis of the associative-allusive semantics of the fruit code in the theatrical pieces by A.N. Ostrovsky.

Keywords: fruit code, a fruit and berry cluster, folklore and literary contexts, associative-allusion potential.

В пьесах драматурга плодовой код представлен достаточно разнообразно: от яблока/яблочка, малины, вишни, винограда/изюма, смородины, брусники, клюквы, ежевики, земляники, клубники, бузины, рябины и калины до арбуза, апельсина и померанца, лимона, ананаса и персика (пельсика).

Будучи знаками «земных желаний» [7, с. 402], плодовые образы накопили в культурно-литературной традиции богатый фонд ассоциативно-символических коннотаций.

Яблоко – явный лидер во фруктовом «ассортименте» пьес Островского. О значимости яблочного (а также вишневого) образного ряда в иносказательной поэтике бальзаминовской трилогии и его по преимуществу фольклорно-обрядовому генезису мы уже писали [16].

Конкуренцию яблоку по частотности упоминаний (39) в художественных произведениях Островского не смогли составить остальные «претенденты». Тем не менее, их вклад в семантику плодового кода тоже заслуживает внимания.

Известна симпатия Островского к паремиям, среди них есть и пословицы с фруктово-ягодными образами:

П а р а т о в. Тетенька, у всякого свой вкус: один любит арбуз, а другой – свиной хрящик.

О г у д а л о в а. Ах, проказник! Откуда вы столько пословиц знаете?

П а р а т о в. С бурлаками водился, тетенька, так русскому языку выучишься [9, с. 45].

В этой же пьесе из уст Вожеватова звучит мало известная паремия с «рябиновым» мотивом: «Не по нашему носу рябину клевать: рябина – ягода нежная». В сцене речь идет о дорогих сигарах, но апелляция к «рябиновой» паремии иносказательно предваряет и отказ Вожеватова от притязаний на Ларису Огудалову (см. об этом ниже, в связи с образом винограда).

А.Н. Островский обратился в этом случае к богатому фонду символики рябины, в котором, помимо традиционной «горькой» коннотации (ср. «В сентябре одна ягода, и та – горькая рябина»), были и другие. Яркой особенностью ее фольклорного инварианта стала феминная соотнесенность: часть этиологических преданий связывает происхождение дерева (по предположению этнолингвистов, благодаря грамматическому роду названий) с женщиной, отсюда известный балладный сюжет и поверья о том, что рябина – зачатая в дерево девушка [3, с. 515]. В этом контексте становится ясен подтекст песенной формулы «заламывать рябину» – желать любви и «взять сударушку замуж»: «Не вызревши, рябинушку нельзя заломить, Не вызнавши, сударушку нельзя замужъ взять. Повызная, повысмотрю, возьму за себя» [4, с. 353]. Именно эта матримониальная коннотация, по нашему мнению, заложена в подтекст реплики Вожеватова.

Почти все упоминания винограда в пьесах Островского также наделены подобной аллюзией. Напомним, что в восточнославянском фольклоре это один из самых известных символов плодovitости, жизни и продолжения рода. «На Купалу в костер бросают лозу: перепрыгнувшего через него ждет скорое замужество или женитьба (серб.); отваром лозы моются бездетные женщины, желающие иметь ребенка», – напоминают авторы статьи о винограде в авторитетном этнолингвистическом словаре «Славянские древности» [2, с. 375]. Этой же символикой продиктован приводимый ими обычай обсыпать невесту во время венчания сушеным виноградом, орехами и зерном, чтобы у нее были дети. Используют виноградную лозу также для изготовления свадебных венков и украшения свадебных хлебов. Аллегорией ноборачных выступает виноград в народных песнях восточных славян: «Виноград-то – Иван сударь, / А ягода, а ягода – свет Прасковья его». А в сербских свадебных

песнях виноградная лоза символизирует жену, находящую опору в муже. Мотив «вина-винограда» характерен также для зачинов свадебных песен [2, с. 376].

Тесно связано с виноградом вино. Как символ здоровья и жизни, оно является обязательным компонентом всех семейных обрядов. Будучи обязательным элементом свадебного пиршества, вино фигурирует и в других свадебных ритуалах: к примеру, новобрачные должны умыться водой с вином, дабы оградить себя «от колдовства и недоброжелательства», – о таком обычае напоминает этнолингвист Н.И. Толстой [14, с. 373].

Матримониальные коннотации винограда очевидны в примерах из пьес Островского. Сравним: Гурмыжская в пьесе «Лес» предупреждает свою юную воспитанницу Аксюшу, несмотря на ее статус невесты, не строить виды на выбранного для нее жениха, подкрепляя свою просьбу апелляцией к цитате-фраземе о «зеленом винограде»: «Потому не сердись, моя милая, если за тобой будет самый строгий надзор. *(Со смехом.)* Он хоть твой и жених, да зелен виноград» [11, с. 265].

Этот образ сам по себе восходит к басне Эзопа о лисице, которая не может дотянуться до зрелых кистей и утешает себя тем, что виноград якобы еще зелен. И.А. Крылов в басне «Лисица и Виноград» (1808) развил аргументацию героини: «Ну, что ж? / На взгляд-то он хорош, / Да зелен – ягодки нет зрелой: / Тотчас оскомину набьешь» [8, с. 173].

Но в пьесе, в сочетании с упоминанием жениха, «зеленый виноград» («недоступный» жених) явно имеет и фольклорный генезис, отсылающий к его свадебно-семейной ангажированности. В результате вроде бы «прозрачный» намек Гурмыжской, если подключить к нему крыловский интертекстуальный контекст с темой оскомины от «зеленого винограда», становится чуть ли не двусмысленным.

«Сердцем молодой» «старичок» Кучумов из пьесы «Бешеные деньги» уже откровенно, в плане самоиронии (он шутливо обсуждает с матерью замужней женщины свою позицию платонического «воздыхателя») апеллирует к басенному генезису (контексту), сравнивая себя с лисицей-неудачницей:

К у ч у м о в (*садясь*). Расе е gioia... А где ж наша нимфа?

Н а д е ж д а А н т о н о в н а. Полетела с визитами, она сейчас будет.

К у ч у м о в. А сатир, который у нас ее похитил?

Н а д е ж д а А н т о н о в н а. Побежал по своим делам. У него все какие-то дела.

К у ч у м о в. Черствый человек! Впрочем, что ж ему! Он муж, а вот мы таем да облизываемся, как лисица на виноград.

Н а д е ж д а А н т о н о в н а. Старичок, старичок, что вы!

К у ч у м о в. Сердцем молод, Надежда Антоновна, волканическая натура [10, с. 202–203].

Но общий контекст мотива все тот же – матримониальный: Кучумов шутливо сетует, что у мужа Лидии больше прав на нее, а ему остается «таять да облизываться».

Наконец, в «Бесприданнице» Вожеватов свой отказ от притязаний на Ларису Огудалову как невесту мотивирует тем же басенным «зелено-виноградным» аргументом:

В о ж е в а т о в. Жениться надо.

К н у р о в. Жениться! Не всякому можно, да не всякий и захочет; вот я, например, женатый.

В о ж е в а т о в. Так уж нечего делать. Хорош виноград, да зелен, Мокий Парменыч [9, с. 14].

В заключение на примере на примере бузины и крыжовника покажем комическую интерпретацию

плодового кода в пьесах «Счастливым день» и «Праздничный сон – до обеда».

«Счастливым день» – первая пьеса А.Н. Островского, в которой он вступил в сотрудничество с драматургом Н.Я. Соловьевым. При сравнении автографов текстологами было установлено, что, в частности, в 6-м явлении обмен репликами между Сандыревой и Нивиним от его слов «Так вы хотите лечить ее?» до слов в его же реплике «как рукой снимет», написал Островский. Именно в этот фрагмент он ввел упоминание народных снадобий. Суть сцены заключается в том, что мать двух дочерей на выданье пытается одну из них «пристроить» за доктора. Для этого она приглашает его к якобы нездоровой Липоньке:

Н и в и н. Чем же больна ваша дочь?

С а н д ы р е в а (*вспыхнув*). Ах, мой друг! Целую ночь не спала, Василий Сергеевич, головная боль и под ложечкой...

Н и в и н. Может быть, дурно пищеварение? Это пройдет.

С а н д ы р е в а. И бред, Василий Сергеевич, мучительный бред прошлую ночь был... уж так бредила... Вообще она у меня последнее время – Бог ее знает что! (*Вздох.*) И скрывает от меня: дни ходит, как тень: ни дела, ни места ей... ночи не спит, бредит просто наяву... Мое сердце болит, глядя, Василий Сергеевич! И как часто в бреду она называет вас; уж что ей представляется!

Н и в и н. Так вы хотите лечить ее?

С а н д ы р е в а. Ах, как же! Непременно, непременно.

Н и в и н. Ну, если непременно, так мы постараемся обойтись без аптеки — зачем даром деньги платить! Нет ли у вас какого-нибудь снадобья: бузины, смородинного листа, магнезии?

С а н д ы р е в а. Как не быть, Василий Сергеевич! Все это есть.

Н и в и н. Так дайте что-нибудь.

С а н д ы р е в а. Чего же?

Н и в и н. Это решительно все равно, только немного: как рукой снимет. (*Откланивается.*) До свиданья! [13, с. 16–17].

Фольклористы считают, что репутация проклятого, нечистого, опасного растения ограничивала использование бузины в семейных и календарных обрядах, зато, по их наблюдениям, на этом же основании она получила широкое применение в магии и оберегах, а также народной медицине [1, с. 267]. На Украине известны произносимые под бузиной заговоры «от напасти», «для избавления от всякой беды», «для приобретения силы и отваги». К ней обращены заговоры, содержащие мотивы отсылки на нее болезни или договора человека с ней: «Дай тебе Господь Бог, добрый вечер, бузина! Я тебе несу лихорадку» или «Святая бузина! Я тебя храню от сожжения огнем, а ты меня храни от зубной боли» [1, с. 269]. К бузине (а также к рябине, осине, вербе) приходили «на прием», чтобы она «вылечила» чахотку и горячку, колтун и рожу, лихорадку и зубную боль, взяв их на себя. Для этого обвязывали куст нитками из одежды больного лихорадкой, выливали под нее воду, в которой купали больного ребенка, закапывали под ней колтун.

Можно предположить, что, догадавшись об истинной подоплеке его приглашения к девушке, доктор подсмеивается над озабоченной маменькой и ее версией букета «болезней» Липоньки, переадресовав ее к своей растительной «коллеге». Доктор прав: настой листьев бузины помогает от головной боли и бессонницы (Ср.: «С а н д ы р е в а (*вспыхнув.*) Ах, мой друг! Целую ночь не спала, Василий Сергеевич, головная боль и под ложечкой»). Иронический подтекст состоит в том, что плоды и соцветия бузины в виде настоев обладают еще и выраженным слабительным и мочегонным действием. О том, что доктор поставил в том числе и этот «диагноз»

(«Н и в и н. Может быть, дурно пищеварение? Это пройдет») свидетельствует также упомянутая в его рекомендациях магнезия (жаргонно-профессиональное название соли магнезия) – хорошо известное аптечное лекарственное средство со слабительным эффектом.

Доктор Нивин в своих рекомендациях, как выясняется, следует в том числе и медицинским «традициям» стародавней Москвы, прекрасное юмористическое описание которых оставил известный актер И.Ф. Горбунов: «Ни врачей, ни аптек в то время ни в захолустье, ни близко в окружности не полагалось, да и незачем было. “Все под Богом”, – говорили обыватели. В самых крайних случаях, и то к очень богатым людям, приглашался штаб-лекарь Воскресенский. Болящие прибегали ... к своим средствам – череде, бузине, бобковой мази, разным ладанкам с наговором, или обращались к капитанше Мирзоевой – от золотухи и от ушибов лечила; к сапожнику Разумову – от лихорадки пользовал и от килы знал лекарство; к банщику Ильичу – накожные сыпи понимал; к цирюльнику Ефиму Филиппову – отворял кровь “заграничным инструментом” и помогал от запоя, “пьяного червяка” замаривал») [5].

Сравним с «назначениями» доктора Нивина:

С а н д ы р е в а. Все это (т. е. перечисленные доктором снадобья: бузина, смородинный лист, магнезия. – *К.Ш.*) есть.

Н и в и н. Так дайте что-нибудь.

С а н д ы р е в а. Чего же?

Н и в и н. Это решительно все равно, только немного: как рукой снимет [13, с. 16–17].

Как нам представляется, «бузинный» мотив, кроме лекарственной направленности, подсказывает еще и матримониальную этиологию «болезни» Липоньки, о которой догадался доктор. Ведь бузина наделялась в народной магии (чехов и словенцев, в частности) также

ролью «свахи»: именно к ней на святки или в купальскую ночь обращались девушки с просьбой о замужестве. При этом сам обряд выглядел почти комично: бузину трясли, били, влезали на нее или обегали вокруг, прося «дать мужа, пусть старого, пусть молодого, хоть среднего». Или: «Трясу, трясу бузину, отзовись, пес, с той стороны, где мой милый!» Бузина в ответ могла «предъявить» и портрет суженого в своем кусте [1, с. 269].

Теперь напомним колоритное описание Горбуновым старомосковских замоскворецких дома и сада: «За воротами дома так же тихо и однообразно, как на улице. Чисто выметенный двор, до того огромный, что на нем можно выстроить свободно эскадрон кавалерии. Большой сад, в нем рдеют пионы, прозябает калуфер, Божье дерево, цветут бархатцы, шапочки, анютины глазки; десятка два яблонь белого налива, несколько кустов крыжовника и смородины. В доме необыкновенная чистота, то есть в тех комнатах, где не живут хозяева, а принимают гостей. Мебель тяжелая, красного дерева: в углу, в больших раззолоченных киотах божье милосердие; на стене часы с боем; на окошке канарейка в клетке» [5].

Замоскворецкий садовый фруктово-ягодный ассортимент был явно знаком Островскому, двусмысленно использовавшему его в «бальзаминовской» трилогии. Миша Бальзаминов совсем недаром обещает Капчке Ничкиной прийти в ее сад ночью яблоки воровать (о матримониальной подоплеке этого обещания мы уже писали ранее [15]). В этой же сцене Бальзаминов признается в предпочтении всем остальным ягодам – крыжовник, чем очень удивляет Капчатку Ничкину, предпочитающую «клубнику со сливками»:

Капчка. Какие ягоды вы больше любите?

Бальзамин. А вы какие?

Капчка. Клубнику со сливками.

Бальзамин. А я крыжовник [12, с. 132].

Крыжовник как ягода имеет явно более прозаическую репутацию, чем клубника со сливками, и, конечно же, в приведенном диалоге служит деталью комического свойства в оппозиции мужских и женских ягодных предпочтений. Напомним фрагмент из очерка Владимира Даля «Петербургский дворник» (1844), в котором крыжовник с юмором охарактеризован как демократическое «лакомство»: «Иван, сидя рядом или насупротив, предпочитал кочерыжки, а если их не было, репу. Вкусы того и другого мирились летом над недозрелым зеленым и жестким крыжовником, не крупнее гороха, и оба дворника запасались тогда почти ежедневно двумя или тремя помадными банками этого лакомства, которое носила по улице уродливая, пирогом повязанная старуха, вскрикивая петухом: “Крыжовник спела-ай! Крыжовник садовой, махровой” и прочее. Она не заламывала головы на верхние окна, а косилась обыкновенно в подвальные жилья и за копеечку нагребала помадную банку верхом» [6].

Крыжовник как один из самых ранних среди северных ягодников, но с откровенно кисловатым вкусом, получил также ироническое название «северный виноград», что вполне согласуется с мещанской растительной родословной Бальзамина.

И, наконец, если верить магической практике, именно колючие ветви крыжовника советуют использовать для ритуала привлечения внимания своей пассии, чтобы надежно «зацепить» ее. Возможно, именно эта или подобная аллюзия заставляет Капочку ступешаться, когда в продолжение флирта они начинают обсуждать с потенциальным женихом «колючую» репутацию крыжовника:

К а п о ч к а. Вы шутите! Как можно крыжовник... он колется.

Б а л ь з а м и н о в. Я этого не боюсь-с. А вы разве боитесь-с?

К а п о ч к а. Ах! Что вы говорите? Я вас не понимаю.
(*Капочка начинает склоняться в сторону Бальзамина
нова, Бальзаминов в ее сторону; целуются и опять
опускают глаза в землю.*) [12, с. 132].

Таким образом, выявленные нами контексты дают семантические «ключи» к плодovому коду Островского, показывая его разнообразную и широкую генетическую ориентированность (фольклорные, бытовые и литературные контексты), что позволило драматургу изобретательно выстраивать с его помощью ассоциативно-аллюзийную художественную стратегию.

Список литературы

1. Агапкина Т.А., Усачева В.В. Бузина // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 267–270.
2. Агапкина Т.А., Усачева В.В. Виноград // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 374–377.
3. Агапкина Т.А. Рябина // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 4. М.: Международные отношения, 1995. С. 514–519.
4. Великорусские народные песни: В 7 т. Т. 2 / Изд. проф. А.И. Соболевским. СПб., 1895–1902.
5. Горбунов И.Ф. Очерки о старой Москве. Из московского захолустья (1881) [Электронный ресурс] // URL: http://lib-rus.do.am/publ/gorbunov_ivan_fedorovich_ocherki_o_staroj_moskve_stranica_3/1-1-0-7054 (дата обращения: 20.10.2017).
6. Даль В. Петербургский дворник [Электронный ресурс] // URL: http://az.lib.ru/d/dalx_w_i/text_0120.shtml (дата обращения: 20.10.2017).
7. Кэрлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
8. Крылов И.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. – 528 с.
9. 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.
10. Островский А.Н. Бешеные деньги // 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. 165–248.

11. *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, 1974. С. 249–338.

12. *Островский А.Н.* Праздничный сон – до обеда // 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. 111–140.

13. *Островский А.Н.* Счастливым день // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 8 / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1977. С. 7–41.

14. *Толстой Н.И.* Вино // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 373–374.

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

16. *Шарафадина К.И.* Этнокультурная поэтология сада в драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2016. А.Н. Островский и театральная культура конца XVIII – первой половины XIX века: сборник статей / Науч. ред и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантигул, 2017. С. 107–120.



**МОСКОВСКИЕ МОТИВЫ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**



*Через Москву волнами вливается в Россию
великорусская, народная сила... которая через
Москву создавала государство российское.*

Александр Островский

С.К. Казакова
svka@inbox.ru

МОСКОВСКИЙ САЛОН ФАМУСОВА: ОТ ТАНЦЕВ К ЛИТЕРАТУРНОМУ КРУЖКУ

Аннотация. В статье сравнивается изображение дворянского досуга в двух произведениях: в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и в ее продолжении «Возврат Чацкого в Москву...», написанном Е.П. Ростопчиной. Главное отличие видится в том, что пристрастие к балам сменяется модой на литературные кружки. Идейная новизна, привнесенная Ростопчиной в проблематику пьесы Грибоедова, подчеркивается особым авторским приемом: созданная как сиквел «Горя от ума», комедия «Возврат Чацкого в Москву...» повторяет повествовательную структуру произведения-оригинала, т.е., по сути, обладает существенными признаками ремейка.

Ключевые слова: А.С. Грибоедов, Е.П. Ростопчина, А.Н. Островский, балы, литературные кружки.

S.K. Kazakova
svka@inbox.ru

Famusev's Parlour: from Balls to Literary circles

Abstract. The article describes Russian nobility leisure activities as they are presented by two Russian writers of the XIX century: Alexander Gribojedov and Evdokiya Rostopchina. In Alexander Gribojedov's verse comedy "Woe from Wit" the focus is on dance parties. Rostopchina continues the story of Gribojedov's hero Chatsky: after 25 five years he returns to Moscow and finds himself in a new atmosphere of social and political debates in literary circles. To emphasize the changes in daily life and ideas Rostopchina chooses a specific narrative strategy: created as a sequel, her play reconstructs the narrative structure of the original Gribojedov's comedy, i.e. has certain elements of a remake.

Keywords: A. Gribojedov, E. Rostopchina, A. Ostrovsky, Ball, Literary circles

Казалось бы, салонная тема не может иметь отношения к творчеству А.Н. Островского, избравшего своим главным предметом коммерческие интересы купеческой среды. Светские рауты – удел дворянской литературы первой половины XIX века, где балльные залы сделались главными декорациями драматических событий романов и пьес («Евгений Онегин», «Горе от ума», «Маскарад»). Но, «достраивая здание», заложенное предшественниками, Островский продолжил и балльную тему, развив ее так, как подсказывала жизнь. С рассуждений о танцах начинается одна из ранних комедий Островского «Свои люди – сочтемся!». Первое действие пьесы открывают балльные грезы купеческой дочки Липочки Большой: «Какое приятное занятие эти танцы! Ведь уж как хорошо! Что может быть восхитительнее? Приедешь в Собрание али к кому на свадьбу, сидишь, натурально – вся в цветах, разодега, как игрушка али картинка журнальная; вдруг подлетает кавалер: “Удостойте счастья, сударыня”» [5, с. 23].

Забавный монолог героини переходит в комическую идейную перепалку с матерью: новые представления барышни о «светском тоне» и образованности конфликтуют с «отвратительными понятиями» и предрассудками старшего поколения. И главным камнем преткновения в разладе отцов и детей оказываются, конечно, танцы. «Так, так, бесстыдница!» [5, с. 24], – гневается маменька, глядя на вальсирующую дочь (при этом у зрителя возникает недоумение: а кто же тогда платил за двадцать уроков тому учителю танцев, который, по наблюдениям родительницы, «все за коленки хватает»?). Психологически точная деталь, наметившая отношения в семье, не менее достоверно раскрывает общие особенности быта московского купечества, известного своим слепым подражанием и самобытным воплощением дворянских затей. Эта своеобразная «преемственность» традиций и дает нам основания заглянуть

в салон московского дворянина Фамусова. Грибоедову, конечно же, принадлежит одна из самых ярких сатирических зарисовок московских дворянских балов. В его комедии «Горе от ума» мы видим город, где правят «обеда, ужины и танцы». Мало кто из персонажей пьесы не высказался на эту тему. «Вчера был бал, а завтра будет два» [4, с. 27], – язвительно характеризует суть московской жизни Чацкий. «Балы дает нельзя богаче От рождества и до поста» [4, с.], – описывает эталонные светские достоинства Молчалин. Идеалом барской жизни считает балы Лиза. «Как все московские, ваш батюшка таков: Желал бы зятя он с звездами и с чинами <...> И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать балы» [4, с. 70], – делится служанка своими наблюдениями с барышней. И хотя иные действующие лица жалуются на тяготы светского бремени, никто не ставит под сомнение обязательность своего присутствия на званых вечерах. «Вот то-то, детки: Им бал, а батюшка таскайся на поклон» [4, с. 78], – назидательно выговаривает дочерям-невестам княгиня Тугоуховская. «Поетем, матушка, мне прафо не под силу, Когда-нибудь я с пала та в могилу» [4, с. 99], – стонет старуха Хрюмина, вывозящая в свет свою внучку. Жалуются, но покоряется супруге скучающий на раутах Платон Михайлович Горич: «Наташа-матушка, дремлю на балах я, До них смертельный неохотник, А не противлюсь, твой работник» [4, с. 100].

Ни буря, ни семейное горе балам не помеха. «Час битый ехала с Покровки, силы нет; Ночь – светопре- ставлень!» [4, с. 81], – объявляет Хлестова, очевидно, подразумевая погоду (вряд ли речь идет о пробках). «Мы в трауре, так балу дать нельзя», – говорит Софья, помня о светских приличиях; но Фамусовы отнюдь не отказываются от приглашения гостей, а лишь переименовывают «формат» события: «...съедутся домашние, друзья Потанцевать под фортопиано» [4, с. 55].

Трудно придумать более удачные обстоятельства для кульминационных событий пьесы – где как не на бале проявятся прозаичность, пустота и суетность однообразных досугов светского общества, чуждых проявлению искренних чувств и подлинного ума. «Бал <...> у нас – заморское растение, много пострадавшее при перевозке, помятое, вялое, бледное <...> поэзия не пошлет туда даже и своей *Kamerfräulein* [камеристки], не только не пойдет сама», – писал о балах В. Белинский [1]. Сказано это было в 1841 году – по поводу стихотворного пристрастия к бальной теме графини Евдокии Петровны Ростопчиной.

От танцев к литературному кружку... Идея эволюции салона Фамусова, заложенная в заглавии статьи, намекает на то, что будут рассмотрены два произведения. Первое – сама бессмертная комедия Грибоедова «Горе от ума»; второе – ее продолжение, написанное Е.П. Ростопчиной.

«Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки: Разговор в стихах» (именно так звучит полное название пьесы Ростопчиной) связан с комедией-оригиналом, прямо и непосредственно. Новое действие разыгрывают старые знакомые, герои Грибоедова, как гласит название пьесы – через 25 лет.

Чацкий (48-ми лет¹) – по-прежнему много путешествует; не служит; пишет в журналы статьи по статистике и геологии. Как следует из его слов, от романтических воспоминаний о Софье избавился.

Фамусов (78-ми лет) исполнил угрозу в отношении дочери – отправил ее в Саратов и в скором времени, как и мечтал, выдал замуж за Скалозуба.

Молчалин сделал хорошую карьеру; женился на молоденькой польке.

Вездесущий Загорецкий стал «миллионером».

Графиня Хрюмина-младшая пробилась во фрейлины.

Более радикальные – гротескные – метаморфозы произошли с четой Горичей и княжнами Тугоуховскими (Мими, Зизи). Горичи подались в славянофилы. Видимо, поэтому они даже фамилию изменили на русский лад – теперь они Горичевы. Мими и Зизи примкнули к западникам.

Никого не надо убеждать в том, что «Возврат Чацкого в Москву...» представляет собой классический хронологический сиквел² Грибоедовского сочинения. Он полностью воспроизводит художественный мир оригинала; действуют те же персонажи; тщательно соблюдены временные соответствия; прослежены основные сюжетные линии; эволюция характеров вписывается в предложенную Грибоедовым систему типажей³.

Менее очевидно, что пьеса Ростопчиной обладает существенными признаками ремейка. Чацкий Ростопчиной двадцать пять лет спустя попадает в ту же ситуацию, что и Чацкий Грибоедова.

Сюжетные повторы в пьесе «Возврат Чацкого...» составляют едва ли не ключевой прием построения действия. Только что вернувшийся из путешествия Чацкий первым делом посещает дом Фамусова. В отличие от «Горя от ума» у Ростопчиной герой сначала встречает хозяина дома. Старых обид как не бывало: «Страхнул дорожный свой сюртук – И тотчас прямо к вам, чтоб вас обнять!» [6, с. 430]. Порасспросив Чацкого о жизни, Фамусов остается при своем старом мнении:

Повеса! <...>

Бездетен, без жены; имения не удвоил –

А может быть, еще расстроил?

В чины не попал... Какой же толк в тебе? [6, с. 431]

Чацкий, в свою очередь, спрашивает о Софье: «Что с Софьей Павловной и где теперь она? <...> И к вам, и к ней мое участие живо, – Поверьте мне!» [6, с. 432].

Разлука с родными местами вновь пробудила в путешественнике ностальгически-патриотические сантименты. «И дым Отечества нам сладок и приятен», – говорил герой Грибоедова. Повзрослевший Чацкий тоже соскучился:

Все высмотрел!... Пора уж на покой!
Дай, – думаю, – отправлюсь я домой!
Авось ли с родиной теперь я уживуся?.. [6, с. 430]

Начинаются обе истории одинаково, и далее события будут развиваться «след в след» вплоть до скандала на вечере у Фамусова.

Героев обеих пьес ждет разочарование – сначала в Софье. Потом нравственное раздражение Чацкого переходит на общество, на Москву.

Эмоциональный итог «миллона терзаний» героя в обеих пьесах одинаков. У Грибоедова:

Нет! недоволен я Москвой
Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук [4, с. 122].

У Ростопчиной:

«...я с Москвой прощаюсь уж без шутки, –
И не вернуся никогда!..» [6, с. 536]

Логика ремейка предполагает не буквальное повторение источника, а использование хорошо известного сюжета для обновления идей оригинального произведения. Ростопчина не только воспроизводит характеры и сюжетную схему «Горя от ума» – она постоянно провоцирует читателя на сравнение: описывает иные реалии, смещает акценты, выявляет новые смыслы, соответствующие духу времени. По-иному представлен в ее пьесе дворянский быт.

Москва Ростопчиной – это Мекка интеллектуальной жизни, город литературных салонов и кружков. Модное поветрие коснулось всех; Фамусов – не исключение. И хотя старик так и не стал подлинным поборником

просвещения («Избавь меня учености своей», – прерывает он рассказы Чацкого [6, с. 431]), в его доме заведены вторники, на которые собирается охочая до споров публика. «Круг литераторов» обосновался у Фамусова благодаря стараниям учителя его внуков. «...он умница такой <...> С ученым миром ввел в сношенье» – не без тщеславной гордости сообщает старик [6, с. 453].

О танцах уж нет и помину (возможно, поэтесса прислушалась к мнению Белинского!), царят другие интересы: «Кружок!.. беседы... чтенья Мы все ведь делом заняты!» [6, с. 482]. Говорят о журналах, лекциях по истории, живописи, а также об откупах, паях и акциях (последние темы вносит мимолетное появление делового Загорецкого). Впрочем, столь высокие беседы не мешают сплетничать, интриговать и перебрасываться любовными записочками.

Главы семейств, по-прежнему, за картами; но мода требует внимания к «делу» – от роббера («роберта») приходится отвлекаться. «Ну, снова!» – в отчаянии обращается к своим партнерам Фамусов, вынужденный слушать очередного оратора. «Ничего!... – утешает его Скалозуб, – Да лишь бы не было так длинно, – а то терпения не станет моего» [6, с. 512].

Салон Фамусова в пьесе Грибоедова отличает отсутствие чувства меры и неразборчивость в подборе приглашенных. Читатель начинает замечать это еще «до открытия занавеса», увидев в числе действующих лиц «гостей всякого разбора». Наблюдения об особенностях московского гостеприимства подтверждает вполне здравомыслящий персонаж Платон Михайлович Горич. «... У нас ругаютезде, а всюду принимают», – говорит он Чацкому [4, с. 81].

Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей называть!

Какие-то уроды с того света, –

жалуется графиня внучка Хрюмина, покидая вечер [4, с. 99]. Публика, конечно, посмеется над претензиями

давно заневестившейся барышни («Зла, в девках целый век...»), но в глубине души оценит образность выражения.

Ростопчина также начинает подбираться к мысли о фамусовской «эkleктике» еще до начала действия – с метафорического описания сумбурного интерьера во вводной авторской ремарке:

(Гостиная в доме Фамусова. Меблировка в московском вкусе, т. е. разнокалиберная и разновременная, смесь старого с новым, роскоши с изъядом...) [6, с. 429].

Смесью старого с новым оказываются у Ростопчиной не только гостиная, но и гости Фамусова – в доме собираются несовместимые идейные враги: поборники русской старины славянофилы и сторонники западного прогресса. Дискуссия двух партий доходит чуть не до драки. Чацкий влезает между ними в наивном стремлении смягчить радикальные воззрения и примирить противников, но сам ссорится и с теми, и с другими. Гнев обеих сторон, каждая из которых рассчитывала заполучить Чацкого в союзники, вызывают его осуждающие тирады.

Особым пафосом исполнена речь Чацкого, обращенная к проповедникам «идеи» (в тексте встречаются также термины западник и «социалисты»). Чацкий недвусмысленно говорит об опасности разговоров, будоражащих общественное мнение, предостерегает против того, что мы сегодня назвали бы «раскачиванием лодки»:

О! поджигатели общественного мненья!
Грядущего жрецы!.. Прости вам Бог, что вы,
Безумно жаждая и славы и молвы,
Смуцаете наш век несбыточным мечтаньем
И тленных благ земных болезненным желаньем;
Что сеете вы горечь и раздор,
Что дразните вы чернь мишурным блеском
Лжеистины, что ваш высокопарный вздор
Детей увлек ко злу хлопущим треском!..
Прости вам Бог ваш неразумный бред
И человечеству уж нанесенный вред,-

И все, что впереди, посеянное вами,
 Взойдет погибелью над нашими сынами! [6, с. 525–526]

Такого накала политических страстей в комедии «Горе от ума» нет.

Следуя за Грибоедовым, Ростопчина находит повод упомянуть затронутые им темы, например, о домашнем воспитании. Герой «Горя от ума», как мы помним, клеймил моду на приглашенных в дом учителей, тревоживших детские «робкие умы» («Ах! к воспитанью перейдем»). Оценка юного Чацкого язвительно-остроумна:

Что нынче, так же, как издревле,
 Хлопочут набирать учителей полки,
 Числом поболее, ценою подешевле? [4, с. 28]

Чацкий возвратившийся тоже недоволен учителями. Поводом к выступлению послужило неожиданно раскрытое двуличие домашнего наставника детей Скалозубов. Молодой мужчина пытался обольстить и Софью, и ее дочь (как здесь не вспомнить образ хватящего за коленки танцмейстера, очерченный Островским). Чацкий проносит гневную речь с мощным социальным посылом:

...Мы в вас змею у груди согреваем,
 Чтоб низким происком, изменою, тайком
 Вы сыновей нам души развратили?...
 Чтоб наших дочерей и жен вы соблазнили!...
 <...>
 Так для того открыли вам науку?
 Так вот где равенство? [6, с. 533]

Важный вопрос – как соотносятся образ салона Фамусова и образ всей Москвы. В комедии Грибоедова и для автора, и для героя это синонимы. Так же мыслит и Чацкий Ростопчиной. «О всей Москве сужу по этому примеру!», – говорит он [6, с. 538]. Совершенно другого мнения придерживается сама Ростопчина. В текст пьесы введен новый персонаж – княгиня Цветкова, давняя приятельница Чацкого (образ считают

автобиографическим). Она ясно формулирует мысль о том, что круг Фамусова – это еще не все общество. Более того, это те, о ком говорят «в семье не без урода». «Охота ж на людей сердиться вам таких?..» – вопрошает Цветкова [6, с. 538]. Княгиня приглашает вновь собравшегося бежать из Москвы Чацкого в свой салон:

Нет, нет!.. я вас не отпущу;
 Я позову для вас и женщин просвещенных,
 И несколько мужчин, и стариков почтенных...
 (Чацкий смеется, качая отрицательно головой)
 Не смейтесь!.. Сотнями таких я отпущу!
 Друзей меж ними я считаю,
 Вы их узнаете – полюбите!.. С Москвой
 Уж я вас помирю, ручаюсь головой, –
 Москву пред вами оправдаю! [6, с. 538–539]

Этот финальный авторский ход меняет «диспозицию» – последнее слово в пьесе остается за княгиней Цветковой, что разрушает стереотип об одиночестве Чацкого, а также несколько смягчает впечатление от его тревожно-провидческого выступления.

Таким образом, усиливая политическое звучание пьесы, Ростопчина находит для героев новые формы досуга – вместо грибоедовского танцевального вечера в салоне Фамусова развернулась «интеллектуальная» баталья. Таковы веяния моды – общественная жизнь старой столицы сосредоточилась вокруг литературно-политических кружков (похоже, мечтающая о балах Липочка Островского – не в тренде). Разнообразие «партий», подлинная и мнимая просвещенность, личный выбор своих единомышленников – эти важные идеи комедии Ростопчиной образуют культурный фон, который помогает новым поколениям воспринять русскую литературу второй половины XIX века.

Примечания

¹ Е. Ростопчина тщательно высчитала возраст каждого персонажа, отталкиваясь от семнадцатилетия Софьи. Разъяснение дано в Примечании автора, следующим за списком действующих лиц: «...так как у Грибоедова говорится про Софью Павловну: “В семнадцать лет, вы расцвели прелестно!”, то мы должны полагать, что в 1850 году ей около 43-х лет, и как в “Горе от Ума” раз говорится, что Чацкий воспитан с Софьей, что они детьми вместе играли, поэтому мы думаем, что Чацкий не может быть много старше Софьи, а, вероятно, какими-нибудь четырьмя-пятью годами. На этих данных основано у нас распределение лет и возрастов всех Грибоедовских лиц, по отношению к двум главным». Точный возраст указан также и для новых персонажей.

² Под хронологическим сиквелом в данном случае понимается непосредственное продолжение сюжета оригинала, в отличие, например, от описания некой истории из будущей жизни героев, слабо связанной с событиями первоисточника.

³ То, что «Возврат Чацкого в Москву...» последовательно продолжает оригинал, уже отмечалось исследователями. «Ростопчина следует заданной Грибоедовым логике развития характеров, которое делает их особенно достоверными и живыми. Кроме того, она учитывает и возможные перемены в жизни каждого их них – не только карьерный рост, но и браки, рождение детей и т.д.», – отмечает болгарская исследователь А. Вачева [3, с. 91].

Список литературы

1. *Белинский В.Г.* Стихотворения Графини Е. Ростопчиной // Режим доступа – http://dugward.ru/library/belinsky/belinskiy_stih_rostopchinoy.html (дата обращения – 01.03.2018)

2. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. СПб., 2006.

3. *Вачева А.* «Ба, знакомые все лица!...» Пьеса «Возврат Чацкого в Москву...» графини Евдокии Ростопчиной // Евдокия Ростопчина в отечественной культуре XIX–XXI вв. Первые Ростопчинские чтения. Сборник материалов. Воронеж, 2013. С. 89–97.

4. *Грибоедов А.С.* Горе от ума: Комедия в четырех действиях в стихах // Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб.: Нотабене, 1995–2006. Т. 1. С. 9–122.

5. *Островский А.Н.* Свои люди – сочтемся! // Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1959.

6. *Росточина Е.П.* Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки: Разговор в стихах // От русского классицизма к реализму: Д.И. Фонвизин, А.С. Грибоедов / Сост. Е.Б. Рогачевская. М., 1994. С. 427–539.

УДК 821.161.1.09”19”

И.А. Едошина
tettixgreek@yandex.ru

ОБ ОДНОЙ КНИГЕ С «МОСКОВСКИМИ» ПЬЕСАМИ А.Н. ОСТРОВСКОГО И САМИХ ПЬЕСАХ

Аннотация. В статье исследуется книга «Избранные пьесы о Москве», составленная А.И. Ревякиным из пьес А.Н. Островского. Автором статьи рассказывается история появления книги, сообщаются сведения об издательстве, где эта книга вышла. Специальное внимание уделено художественному оформлению. Анализируются пьесы, вошедшие в состав книги, обращается внимание на прекрасный научный аппарат.

Ключевые слова: Москва, драматургия, книга, художественное оформление, персонажи, фабула.

I.A. Yedosbina
tettixgreek@yandex.ru

About one book with the «Moscow» plays by A.N. Ostrovsky and this plays

Abstract. In the article is investigated the book «The Chosen Plays about Moscow», made by A.I. Revyakin from plays by A.N. Ostrovsky. The author of the article tells story of the book's origin, data on publishing house, where this book was published are reported. Special attention is paid to decorating. The plays which have been a part of the book are analyzed, the attention is also paid to the fine scientific comments and bibliography.

Keywords: Moscow, dramatic art, book, decorating, characters, plot.

© И.А. Едошина, 2018

*Эта удивительная книга, подготовленная А.И. Ре-
вякиным, странным образом совпала с темой нынеш-
ней конференции, где московские сюжеты обозначены
в качестве ведущих. Текст моего доклада увидит свет
в следующем, 2018-м, году, когда книге «Избранных
пьес о Москве» А.Н. Островского исполнится семьде-
сят лет. Этой круглой будущей дате я и посвящаю
свои размышления.*

Начну с издательства «Московский рабочий», где вышла книга. Издательство существовало в течение 1922–2001 годов и, как видим, закрылось накануне своего 80-летия. С самого начала было органом МГК КПСС (среди членов первой редколлегии – Ленин), потому издавало литературу (до перестройки) партийной направленности и в качестве своеобразной отдушины – книги по москвоведению (тоже идеологически выдержанные). Издательство прошло большой путь в плане оформления книг: от его полного отсутствия, кроме сугубо информационных данных (автор, название), до печатания книг с цветными обложками, иллюстрациями (в том числе в ГДР). В этом издательстве, видимо, для соответствия именованию, книги всегда выходили на бумаге среднего качества (за небольшими исключениями), в мягких и твердых корочках, увы, тоже быстро утрачивающих свой первоначальный облик. Издательство было рассчитано на массового читателя.

Итак, в 1948 году в издательстве «Московский рабочий» вышла книга: А.Н. Островский. Избранные пьесы о Москве. Книга увеличенного формата, на обложке зеленого цвета – врезка в виде медальона белого цвета с рельефным оттиском лица драматурга, взятого с известного портрета Василия Перова. На оттиске Островский очень похож на казака, впрочем, в данном случае важно не это, а наличие такого непростого решения обложки.

Дальше – больше! Вся книга проиллюстрирована, хотя воспроизведение гравюр самого низкого, увы, качества. Форзац (в начале книги и в конце) украшен гравюрой с изображением закрытого занавеса и суфлерской будкой – непременным атрибутом театра времен А.Н. Островского. На фронтиспise – гравюра с фигурой драматурга на фоне Малого театра зимой. Работы выполнены учеником Владимира Фаворского художником А.Д. Гончаровым (1903–1979) специально для этого издания. Нужно сказать, что к этому времени у него уже был опыт работы в театре, он общался со Станиславским, с большим чувством писал в воспоминаниях о своем увлечении театром [9, с. 222]. Это увлечение отразилось на специфике изображения, когда художник, как подметила Е.Б. Мурина, «не рассказывает об образах книги, а показывает (разрядка Муриной. – И.Е.) их» [15, с. 37]. Иными словами, мизансценирует изображение.

Хотя в целом иллюстрации суховаты, Островский вообще выглядит почти темным пятном, на фоне которого «накиданы» снежинки. Снежинки хороши, а Островский – прямо наоборот: лица почти не видно, обобщенно решенная фигура оставляет впечатление мешковатости. В этой связи представляется любопытным (как штрих времени – начало 1960-х годов) наблюдение искусствоведа М.З. Холодковской о том, что здесь «художник сумел найти очень живые черты характеристики и создал портрет, вполне отвечающий назначению данного издания» [28, с. 79]. Столь туманный вывод придает всему утверждению какую-то двусмысленность, за которой, полагаю, скрывается непростое отношение искусствоведа к изображению.

Но опять-таки здесь важно не это, а сам факт специально выполненных гравюр. Кстати, в этом же году Гончаров сделает иллюстрации к пьесам Островского «Доходное место», «Бесприданница», «Горячее сердце»,

«Без вины виноватые», «Волки и овцы» [подробнее см.: 1, с. 32; 33; 39; 46; 70; 71]. Так что названные гравюры не случайный (но не самый, с моей точки зрения, удачный) эпизод в его творческой биографии. Позднее Гончаров за книжные иллюстрации в технике гравюры на дереве 1969–1971 годов будет удостоен Государственной премии СССР (1973). Среди этих работ есть проиллюстрированная им книга пьес Островского на английском языке (М.: Прогресс, 1971) [подробнее см.: 23].

Но и это еще не все, к каждой пьесе также есть специально выполненные пятью разными художниками гравюры, из которых четверо были любимыми (по его собственному признанию) учениками В.А. Фаворско-го: А. Ливанов, А. Гончаров, А. Билль, В. Федяевская [26, с. 221]. Полагаю, что такое количество художников понадобилось из-за сроков: на художественное оформление книги было отпущено всего два месяца. Но возможна и причина сугубо прозаического свойства: время было тяжелое, послевоенное, а здесь появлялась возможность заработка.

Кроме самого Гончарова, никто из принявших участие в оформлении книги художников никогда до этого не иллюстрировал пьес Островского, но все они, несомненно, талантливые молодые люди, уже заявившие о себе. А чтобы в глаза не бросался художественный разнобой, иллюстрации к каждой пьесе на шмуцтитуле, фронтисписе, в заставках (к каждому действию) «одеты» в подобие рамы с элементами багета. Эти элементы в условной раме к каждой пьесе разные. Все иллюстрации, кроме шмуцтитолов, решены как мизансцены, а все концовки – в виде динамических человеческих фигурок. На шмуцтитулах – здания старой Москвы – милые уютные особнячки.

Так, пьесу «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1866), которой открывается книга, украсили работы

буквально вчерашнего выпускника художественного училища Михаила Григорьевича Ройтера (1916–1993). Его работы отличает динамическая экспрессия, соединенная с подробностями времени и быта, хотя и не без сказочного оттенка. Лирическую насыщенность его работ отмечал О.М. Бескин [4, с. 9].

Андреем Дмитриевичем Гончаровым выполнены иллюстрации к пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» (1868). Все работы построены на сочетании сидящих и стоящих фигур с ясно читаемыми характеристиками, которые составляют главную особенность иллюстраций.

Вера Константиновна Федяевская (1911–2007) выполнила иллюстрации к «оригинальной комедии» (впервые прочитала такое определение) «Свои люди – сочтемся!» (1849). Федяевская очень тонкая, я бы сказала, изысканная художница. Она училась, помимо Фаворского, и у других известных художников, среди которых – Н.Н. Купреянов, уроженец с. Селище, что рядом с Костромой. Ее иллюстрации отличают яркие характеристики героев, которые словно случайно, ненароком застигнуты то в разговоре, то в танце, то в тайном сговоре. Работы Федяевской вполне отражают ее credo: «Художник должен передать стиль книги, стиль автора, и это достигается ритмическим сочетанием всех элементов оформления, ритмическим членением литературного произведения изобразительными средствами» [8, с. 6].

Биль Александр Феликсовна (1914–1992) выполнила иллюстрации к «Бедной невесте» (1851). Стилистике этой художницы свойственна подчеркнутая графичность рисунка, иногда близкая к плакатной. Но здесь во всех иллюстрациях непременно присутствует Марья Андреевна, «бедная невеста», что специально выделяется художницей и придает рисунку нескрываемый драматизм.

Андрей Павлович Ливанов (1910–1965), муж А.Ф. Билль, проиллюстрировал «сцены из жизни захолустья» под названием «Трудовой хлеб» (1874). Замечательные рисунки с подчеркнутой жестикულიацией, но без следов какой-либо аффектации великолепно передают драматизм бытия главных действующих лиц в пьесе. Не могу не воспроизвести одно наблюдение художника: «Работа с натуры ... не спасает, если она пассивна и скорее напоминает писание под диктовку. Диктант невозможно наполнить личностным содержанием, а только большим или меньшим количеством ошибок» [21, с. 13]. Здесь Ливанов касается самого существа художественного творчества, отрицая «иллюзионизм» (свящ. П.А. Флоренский) в изобразительном искусстве.

В книге нет предисловия (хотя в содержании такой раздел обозначен), есть только очень краткая (весь объем ровно полстраницы без названия) вводная записка сугубо информационного характера. Но зато сделаны комментарии, первая часть которых называется «О принципах правописания, положенных в основу переиздания пьес А.Н. Островского» [16, с. 357–358]. Прочитала я это название и поразила: более тридцати лет прошло со времени реформирования большевиками русского языка, зачем нужно вспоминать о «принципах»? Ответ нашла здесь же, в комментариях к пьесам: А.И. Ревякин решил публиковать пьесы по их прижизненным вариантам. Отсюда сами комментарии включают как обязательную часть текстологические наблюдения, что для неакадемического издания довольно необычно. Мало того, все тексты сверены (!) по прижизненным публикациям или рукописям.

Помимо примечаний, в состав книги входит Словарь устаревших и иностранных слов, составленный Николаем Владимировичем Колокольцевым (1905–1980). Он окончил МГПИ им. В.П. Потемкина (1936).

С 1930 по 1946 годы был инструктором-методистом Московского областного отдела народного образования и Московского горона по внешкольной работе и художественному воспитанию детей. Тоже своеобразная «москововедческая» тематика. Хотя, полагаю, он в это время выполнял научную работу, поскольку в 1950 году защитил кандидатскую диссертацию по филологическим наукам на тему «Драма А.Н. Островского “Гроза” (историко-литературный и реально-бытовой комментарий)». Научным руководителем был А.И. Ревякин. Но далее Колокольцев стал заниматься проблемами методики преподавания литературы и русского языка [подробнее см.: 5]. Словарь, составленный Колокольцевым, интересен тем, что в нем описываются среди прочего сугубо московские реалии. Приведу несколько примеров.

А р б а т с к и й – известный в то время владелец экипажной фабрики в Москве;

Б а л ч у г – название улицы в Москве, близ Москворецкого моста. Прежде здесь было много купеческих лавок и происходила торговля с рук [с. 369];

Б у т ы р к и – название одного из районов в Москве, отдаленного от центра;

В о с к р е с е н с к и е в о р о т а – ворота бывш. Китай-города в Москве при въезде на Красную площадь. Находились у здания теперешнего исторического музея (в центре Москвы);

Г у р и н – владелец известного в Москве середины XIX века трактира [24, с. 370] и т.д.

Завершает книгу раздел «Главнейшая литература об А.Н. Островском», состоящий из шести частей: 1. *Издание пьес Островского*, где указаны собрания сочинений – в 12 томах под ред. М.И. Писарева (1904–1905, 1909), в 11 томах под редакцией Н.Н. Долгова (1919–1926), избранные сочинения в одном томе под ред. Н.П. Кашина (1935, 1937), под ред. Г.И. Владыкина (1947). 2. *Биография А.Н. Островского*, где

указаны собственно биографии драматурга, написанные И.И. Ивановым (1900), Н.Е. Эфросом (1922), Г.Т. Синюхаевым (1924), Н.Н. Долговым (1924), Н.П. Кашиным (1937), С.К. Шамбинаго (1937), помещены сведения об изданных письмах, воспоминаниях современников, материалах к биографии. 3. *Творчество А.Н. Островского*, где названы все наиболее значительные исследования об Островском, расположенные в хронологическом порядке и охватывающие самые разные стороны его художества. 4. *Театральная деятельность А.Н. Островского*, сюда вошли воспоминания об Островском его секретаря Н.А. Кропачева (1901), соавтора П.М. Невежина (1910), курского писателя И.А. Купчинского (1913) и размышления самого Островского о театре, изданные в 1941 году Г.И. Владыкиным. 5. *Пьесы А.Н. Островского в театре*, где представлены работы князя А.И. Урусова в трех томах, вышедших уже после его смерти (1907), конечно, слово «князь» при Урусове отсутствует, но князем-то он был; сборник статей о Малом театре (1924), статья В.А. Филиппова о театре Островского (1937) и книга С.Н. Дурылина о советских актерах в театре Островского (1939). 6. *Библиография*, куда вошли (кроме книги А.В. Мезьера «Русская словесность с XI по XIX столетия», 1902) справочные издания советского времени, хотя и не в полном объеме.

Как видим, книга по своему справочному аппарату вполне солидная, предназначенная не столько для массового читателя, сколько для тех, кто занимается Островским в исследовательском плане. И я подумала, а в чем суть? Зачем А.И. Ревякину (1900–1983) понадобилось, чтобы т а к а я книга появилась в 1948 году? Круглых дат в жизни Островского на этот год не выпадает, у самого Ревякина тоже. В книгу помещены пьесы разных лет, но с одной «уловкой» – представлены все, кроме 1880-х, годы творчества. 1860-е годы даже двумя пьесами – «Козьмой

Мининым» и «Мудрецом», единственной юбилейной пьесой: восемьдесят лет со дня написания и первой постановки. Но все-таки почему книга выходит именно в 1948 году? Долгие поиски привели-таки к ответу: книга готовилась к 800-летию Москвы, но по каким-то причинам вышла на год позже. В самой книге об этом нет ни слова, но юбилей Москвы (хотя и прошедший) абсолютно органично вписывается в москововедческую тематику издательства «Московский рабочий».

Однако есть еще одна юбилейная дата – в 1948 году исполнилось сто лет со дня первого приезда Островского в Щелыково. Кто-кто, а уж Ревякин об этом точно знал. Действительно, многие пьесы Островского так или иначе со Щелыковым связаны. Над комедией «Свои люди – сочтемся!» он здесь работал; комедия «На всякого мудреца довольно простоты» здесь была задумана и продумана, а в сентябре в Москве пьеса уже просто писалась, о чем Островский сообщал в письме к Бурдину. «Бедная невеста» и вторая редакция «Козьмы Захарыча Минина-Сухорук» были завершены в Щелыкове, а «Трудовой хлеб» полностью написан здесь [подробнее см.: 22, с. 149–153].

Кроме того, в 1949 году выйдет первый том нового 16-томного собрания сочинений А.Н. Островского. Ревякин принимал в его подготовке самое активное участие, занимаясь текстологической сверкой, комментированием, анализом пьес Островского. В таком случае становится понятным, почему первая часть комментариев называется «О принципах правописания, положенных в основу переиздания пьес А.Н. Островского» [16, с. 357–358]. Далее Ревякин и сам поясняет, что публикует пьесы по их прижизненным вариантам. Иными словами, юбилейная книга отразила некоторые итоги работы Ревякина над готовящимся собранием сочинений. Вот такой оксюморон случился: рабочие наработки обернулись юбилейным изданием. Обратимся теперь к самим пьесам.

Ревякин сообщает, что в сборник вошли пьесы, «характеризующие различные общественные группы дореволюционной Москвы: дворянство (“На всякого мудреца довольно простоты”), купечество (“Свои люди – сочтемся!”), чиновничество (“Бедная невеста”) и трудовую интеллигенцию (“Трудовой хлеб”» [16, с. 5]. Далее Ревякин добавляет, что Островский «обращался и к историческому прошлому», потому книга открывается пьесой о борьбе русского народа «за Москву, за освобождение ее от иностранных интервентов» [16, с. 5]. Конечно, это был правильный ход, учитывая, что совсем недавно окончилась страшная кровопролитная Великая Отечественная война с фашизмом.

Я как-то привыкла относиться к Ревякину как правозащитнику советскому филологу (ученик основателя социологического подхода к литературе П.Н. Сакулина, участник семинария Н.К. Пиксанова, где овладевали марксистским методом в литературоведении), который вполне комфортно обустроился в рамках режима. Не могу удержаться, чтобы не привести одну реплику С.Н. Дурылина в адрес учителей Ревякина: «...широкозадые сакулины и пиксановы. Их позитивные „зады“ так ведь массивны и объемисты, что плюхнутся и не приметят, что сидят на человеке не только с задом, но и с головой» [10, с. 252]. Оставлю без комментариев.

Тем не менее, разыскания вокруг книги внесли некоторые коррективы в мои представления об А.И. Ревякине, который, как выяснилось, учился в классической Сызранской гимназии. А уже потом окончил трудовую советскую школу. Высшее образование получил, окончив в 1922 году Центральный институт народного просвещения в Москве. Островский поначалу был на обочине его интересов в отличие от крестьянской литературы 1920-х годов, которой он активно занимался. Ревякин подготовил, а затем издал добротную, не утратившую

значения по сей день «Антологию крестьянской литературы послеоктябрьской эпохи» [3]. В середине 1930-х годов он подвергся резкой критике как защитник «кулацкой» литературы. Сохранилось его покаянное письмо. Потом «исправился» и ушел в Островского полностью (позднее много занимался еще и Чеховым). Я не в осуждение, Боже избави! Все понимаю и о времени, и о судьбах поломанных – вот тоже «встреча» большой истории с частной жизнью в лице А.И. Ревякина. Не понимаю только, зачем в 1978 году писать: «Царское правительство, ненавидя демократическую драматургию Островского, с умыслом оставило его прах в лесной глуши, куда многие годы и проехать-то являлось подвигом. Советская власть ... превратила Щельково в культурный центр» [22, с. 263]. Оставлю без комментариев.

Помимо интересующей нас книги, в этом же 1948 году вышла работа Ревякина о «Грозе» А.Н. Островского. В 1962 году в издательстве «Московский рабочий» появится его книга «Москва в жизни и творчестве Островского» – как своеобразное продолжение книги «московских» пьес.

В анализируемой книге пьесы расположены в следующем порядке: «Козьма Захарыч Минин-Сухорук», «На всякого мудреца довольно простоты», «Свои люди – сочтемся!», «Бедная невеста», «Трудовой хлеб». Причину такой подборки составителем я уже указала, теперь попробуем понять, есть ли здесь еще какие-то смыслы.

Одна из тем, которая интересовала Островского как мыслителя, была связана с человеком, встретившимся в своей частной жизни с историей государства. У замечательного русского поэта Федора Тютчева есть строки: «Оратор римский говорил / Средь бурь гражданских и тревоги: / «Я поздно встал – и на дороге / Застигнут ночью Рима был!» [25, с. 122]. Когда жизнь государства развивается в устойчивых формах, то его история

существует сама по себе, где-то, не в частной жизни. Человек о ней знает из новостей, каких-то постановлений, которые, конечно, влияют на его частную жизнь, но не вторгаются в нее напрямую. Закрыл за собой дверь – и не доступен миру. Иное, когда государственные катаклизмы («ночь Рима») врываются в частное пространство, сминая, перемалывая и уничтожая его. Так наступают сумерки истории, где человек обречен либо на страдания, если он во власти только собственного «я», либо на победу, если в своих решениях ориентируется на благословение Божие. Собственно, об этом «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» [подробнее см.: 12].

Вторая редакция, которую публикует Ревякин, отличается от первой сценической переделкой, о чем писал сам Островский, и некоторыми известными фабульными корректировками. Кстати, воспроизводимого здесь подзаголовка – «Драматическая хроника (1611–1613 годов) в пяти действиях, в стихах (переделанная автором для сцены)» – нет ни в пьесе из 12-томного собрания сочинений («лакшинского»), ни в пьесе из более раннего, 16-томного собрания сочинений. В хронике слово Бог и производные от этого слова являются смыслообразующими, потому часто используемыми. С этой точки зрения, драматическая хроника может быть определена как репрезентация идеальной модели устройства мира и человека в нем. Вот почему концовка становится счастливой, Смута заканчивается избранием царя. Помещение хроники в начале книги, словно над книгой, особенно во временном аспекте, позволяет адекватно проследить внутренние связи между пьесами и выделить главное в самих пьесах.

В расположении пьес Ревякин следует определенной общественной иерархии: дворяне, купцы, чиновники и, наконец, трудовая интеллигенция. Составитель оговаривается, что это классы из старой России. Действительно,

дворян и купцов большевики массово физически уничтожили, оставшихся превратили в «бывших людей». Не удалось извести чиновничество, которое в новых именованиях, но с тем же содержанием стало процветать при советах. К интеллигенции большевики относились всегда с большим недоверием, расправлялись самым безжалостным образом.

Но Островский, слава Богу, покинул сей мир до переворотов 1917 года, поэтому Ревякин, печатая его пьесы, словно возвращает читателя в прежнюю Москву времен правления пришедшей в результате Смуты династии Романовых. Все события в других пьесах относятся к XIX столетию, в котором жил и сам драматург. Кроме того, он москвич по рождению, хорошо знает и любит Москву, ее жителей. Со знанием дела он описывает внутреннее убранство богатых и бедных домов, их обитателей. Такова природа его таланта: не придумывать (сочинять), а осмыслять увиденное, показывать, что кроется в обыденном течении жизни.

Если в хронике человек сталкивается с большой историей государства, то в остальных пьесах на первый план выходит жизнь частная. В «Мудреце» и «Своих людях» эта частная жизнь дается сквозь призму задуманной персонажами аферы: Глумов обманным путем хочет добиться материального благополучия, Большов — не заплатить положенного и тоже обманным путем. В обоих случаях персонажи терпят неудачу с той разницей, что Глумова хотят наказать и вернуть в общество [подробнее см.: 14], а Большова родная дочь отправляет в тюрьму без всякой надежды на избавление. Островский показывает, что независимо от среды (купеческой или дворянской) миром управляют законы нравственные, их нарушение приносит человеку несчастья. Особенно, если мир сворачивается до размеров человеческой личности, которая становится этому миру мерой.

В «Бедной невесте» мотив замужества является смысло- и интригообразующим. Главная героиня – Марья Андреевна Незабудкина. Ее фамилия образована от названия цветка «незабудка», этимология которого восходит к древнегреческому *myosotis*, состоящему из двух слов «*myos*» – *мышь* и «*otis*» – *ухо*. Но в греческом «мышь» и «муса» суть однокоренные слова, что придает личности Марьи Андреевны романтический налет. Есть легенда, что молодой человек погиб, пытаясь добыть для любимой девушки голубой цветок. А голубой цвет, как известно, цвет романтизма. Типичная незабудка – голубого цвета.

Отголоски легенды сохранились в народных именовании незабудки – *горлянка*, *лихорадочная трава*, *пригожница*. Кажется, все эти именовании не чужды Марье Андреевне. Она, конечно, *пригожа*, потому трое молодых, но неимущих человека вокруг нее вертятся, а замуж она выходит по воле матери за четвертого – состоятельного чиновника-пройдоху, поскольку ничего у матери не осталось, кроме красоты дочери. Словно предчувствуя свое будущее, Марья Андреевна признается самой себе: «Иной раз торгуют меня, словно вещь какую-нибудь» [17, с. 239] *Лихорадочность* проявится в ее метаниях между молодыми людьми, что приведет Марию Андреевну к неверному выбору. Ну, а *горлянка* – это мечты Марьи Андреевны, уносящиеся, подобно горам, куда-то в небесную высь что в чувствах к Мери-чу, который и не собирался на ней жениться, что в планах исправления своего будущего мужа Беневоленского. Кстати, его фамилия латинского происхождения и в переводе на русский язык означает «благосклонный, милостивый, доброжелательный». А если учесть, что сам он рода простого, то велика вероятность ее получения в духовной семинарии, где традиционно поступившему на обучение давали новую фамилию. Экземплярский,

Сперанский, Беневоленский – латинизированные фамилии получали семинаристы не из церковной среды, имевшие репутацию «хорошистов» [20, с. 74]. Как видим, на уровне фамилии Беневоленский вовсе не так уж безнадежен, но смущает то, что у его будущей жены фамилия греческого происхождения. Сталкивая латинское и греческое, Островский словно сомневается в возможности будущего счастья, не случайно Марья Андреевна так горько плачет в финале комедии.

Марья Андреевна, как лакмусовая бумажка, выявляет через отношение к ней лучшие качества всех персонажей мужского рода. Мерич, Милашин, Хорьков – каждый переживает свой катарсис. И получается, что «бедная невеста» бедна только деньгами, но обладает мощным внутренним потенциалом, который явлен в ее красоте, подобно древнегреческой калокагатии. Однако напомним финал комедии:

О д н а и з т о л п ы. Это, что ль, невеста-то?

С т а р у х а. Эта, матушка, эта.

Ж е н щ и н а. Ишь, ты, как плачет, бедная.

С т а р у х а. Да, матушка, бедная: за красоту берет [17, с. 307].

Драматический финал в комедии «Бедная невеста» есть свидетельство ненормального состояния общества, где женитьба из радостного события превращается в свою прямую противоположность. Мотив Божьей милости как надежды на возможное счастье звучит только в словах Добротворского. Марья Андреевна в принятии решения полагается лишь на себя, правда часто повторяя, как присказку, «Боже мой». Не потому ли и плачет?

Наконец, в финале расположены «сцены из захолустья» – «Трудовой хлеб». Под захолустьем в данном случае понимается окраина Москвы, этого «многослойного пирога» проживания. Оно и сейчас так – жилье, удаляющееся

от центра, есть свидетельство понижения статуса (это, конечно, не касается богатых людей с загородными дворцами). Одно дело, если ты живешь внутри Садового кольца, в тихом центре, где тоже есть своя градация по качеству жилья, другое – за пределом кольца, но еще в центральной части города. Иное – если человек живет в спальном районе, но еще в пределах Москвы, а уж если твое жилье располагается за пределами МКАД, то тебе одно именование – замкадыш. А вот подлинное захолустье – вся остальная Россия. Об этом же свидетельствует статья в «Словаре к пьесам А.Н. Островского»: «Захолустье – глушь, глухое место; провинция, отдаленная от культурного центра (читай: Москвы. – *И.Е.*); окраина города» [2, с. 70].

На этой окраине города Москвы тоже жилье совсем бедное – например, Корпелова, Чепурина, хотя последний является владельцем дома, но предпочитает, пока не заведет семью, жить в каморке. Иное дело – жилье Матвея Петровича Потрохова, разбогатевшего чиновника. В захолустье этом живут люди небогатые, а то и вовсе бедные, но благородные, способные к искренним чувствам, готовые трудом зарабатывать себе на жизнь (Наташа, Евгения, Корпелов, Чепурин). Их легко обмануть и унижить, чем занимаются более удачливые в жизни Потрохов, Копров. Но благородные бедные участники пьесы женятся и выходят замуж не из корыстных побуждений, а по любви и симпатии. Островский проводит эту мысль через всю пьесу, постепенно открывая благородную природу бедных людей, а по существу, утверждая мысль о несовместимости денег и благородства.

Однако самым заветным героем в этой пьесе для Островского был, полагаю, Иоасаф Наумыч Корпелов. Внешне это «лысый, преждевременно состарившийся и сгорбившийся, но всегда улыбающийся человек. Одет в черное, длинное сак-пальто (широкое. – *И.Е.*),

застегнутое сверху донизу. Тон, движения, манеры педантские, с примесью шутовства» [18, с. 311]. Уберите из этой характеристики мотив шутовства, добавьте зонтик, поднятый кверху палец с произнесением слова «антропос» и получите чеховского учителя древнегреческого языка Беликова. Чехов так много взял у Островского, что кажется, не будь Островского – не было бы и Чехова.

Корпелов наделен драматургом приметными особенностями. Его зовут Иоасаф, такое имя носили пятый и восьмой патриархи на Руси. Столь значимое имя странным образом соединяется с маской шутовства. Патриарх и шут – как сочетаются? Напомню, что за два года до «Трудового хлеба» Островский пишет пьесу «Комик XVII столетия». Пишет он по заказу для исполнения народным театром во время проведения в Москве Политехнической выставки 1872 года, по утверждению С.В. Васильева-Флёрова [7, с. 25].

При написании драматург ориентировался на пьесу А.А. Шаховского «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра» (1827), как отмечает Б.В. Варнеке, добавляя, что Островский явился здесь защитником «дорогого его сердцу учреждения» [6, с. 176]. Финальные слова «Комика»: «Да будет он царев комедиант!» [19, с. 363]. Вот так изящно Островский соединяет мотив шутовства с верховной властью. Здесь важна игра, владение законами сценического искусства, высшая степень которых вполне сопоставима с царской властью, ибо актер ничуть не хуже может владеть зрительным залом. Корпелов мастерски владеет искусством лицедейства, он ведь не *stultus* какой-нибудь, а уж тем более – не *asinus*. Его говорящая фамилия свидетельствует о бесконечном труде, том самом корпенин, близком и понятном самому драматургу, который, уезжая из Москвы на отдых в Щельково, меняет, по его собственному признанию, один рабочий стол на другой.

Преждевременно состарившийся, бедствующий, понимающий толк в игре, корпящий над работой и зимой, и летом – да не сам ли это Островский? В pendant – знание латыни, которым Корпелов все время пользуется. Напомню, Островский прекрасно выучил латынь во время обучения на юридическом факультете Императорского Московского университета, что позволило ему позднее переводить Плавта, а другому ученику того же преподавателя – Афанасию Фету – блестяще перевести Катутла. Позволю себе маленькое отступление.

Они учились у Дмитрия Львовича Крюкова (1809–1845), блестящего знатока классической латыни, профессора Императорского Московского университета. Он публиковался в «Москвитянине» М.П. Погодина, в частности, в 1841 году поместил статьи «О трагическом характере истории Тацита» и «Несколько слов о деле драматического искусства по поводу игры г. Каратыгина». На десятилетие его ранней, в 36 лет, смерти Фет откликнулся стихами «Памяти Д.Л. Крюкова» (1855), где писал: «В замолкнувший чертог к Минерве и Зевесу / Вслед за тобой толпа ликующая шла, – И тихо древнюю ты раздвигал завесу / С громодержащего орла» [27, с. 339]. Без обучения Островского у профессора Крюкова не говорил бы Корпелов на латыни.

Есть еще одна существенная деталь в характеристике Корпелова – владение игрой на гитаре, чем отличался, как известно, давний друг Островского поэт и критик Аполлон Григорьев, со дня смерти которого в 1874 году исполнялось десять лет [подробнее о Григорьеве, его отношениях с Островским см.: 13].

Полагаю, в Корпелове чудесным образом соединились Александр Островский и Аполлон Григорьев. Они учились на одном факультете одного университета, вот потому-то и звучит в память о давнем и преданном друге в финале пьесы «*Gaudeamus igitur, / Juvenes dum*

sumus!» [18, с. 356]. Гимн студентов словно возвращает жизнь Корпелова в годы его молодости, в прошлое, где было столько надежд, столько веры в собственное «я». Эти надежды и сейчас его не покинули, он и теперь, будучи практически нищим, уверенно говорит Потрохову: «Всякому свое, милый stultus: нам ум, а тебе деньги; к нам люди ходят ума занять, а к тебе — денег» [18, с. 330–331]. Его монолог (когда он уходит от Потрохова) полон театрального пафоса, хотя Корпелов сбрасывает маску шута, заявляя, что он честный, благородный труженик, а не шут. Только намеченная в сцене с Потроховым тема соотношения личности и денег получит окончательное оформление в последнем явлении пьесы, когда Корпелов заявит, что жизнь деньгами не меряется, что жизнь иное: «Сама жизнь-то есть радость, всякая жизнь — и бедная, и горькая — всё радость» [18, с. 356]. Эта философия жизни была не чужда драматургу, любившему и красиво одеться, и за актрисами поухаживать, и рыбку половить, и вкусно поесть, и выпить порядочно шампанского. Он принимал жизнь как ценность саму по себе, как промысел Божий, несмотря на все неудачи и болезни, на вечную нехватку денег. Таков смыслообразующий мотив всех протагонистов (героев, а не персонажей [подробнее см.: 11]) в драматургии Островского.

Но не этими мыслями завершается «Трудовой хлеб», а студенческим гимном, обращенным в прошлое и Корпелова, и самого Островского. Так закольцовываются «московские» пьесы в юбилейной книге, где прошлое историческое и прошлое частной жизни составляют единое пространство бытия. Идеал русской жизни дан в драматической хронике «Козьма Захарыч Минин-Сухорук», а как свидетельствуют следующие далее пьесы, идеал этот как идеал общественный остался в далеком прошлом. Однако не утрачен вовсе: Большову открывается

пропасть его прежней жизни, густо замешанной на деньгах и аферах; бессмысленность устройства жизни ради денег представлена Глумовым; надежда на счастье дана Марье Андреевне; философия жизни раскрывается Корпеловым, образованным, но, увы, нищим человеком «с примесью шутовства».

Островский понимал, что мир полон нестроений и что он не волшебник – его пьесы этот мир разом не изменят. Но театр особый вид искусства, изначально (по своей природе) направленный на улучшение человечества. Вот почему он писал, в первую очередь, для сцены, вот почему называл себя «душой театра».

Список литературы

1. А.Д. Гончаров 1903–1979. Графика. Живопись. Каталог. М.: Советский художник, 1983. – 73 с.
2. Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.И. Словарь к пьесам А.Н. Островского. Репринтное издание. М.: Веста, 1993. – 246 с.
3. Антология крестьянской литературы послеоктябрьской эпохи / Всероссийское общество крестьянских писателей. Критический сектор; вступ. статья, выбор и ред. худож. и автобиограф. текста, а также библиография А. Ревякина. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. – 661 с.
4. Бескин О.М. [Вступительная статья] // Ройтер Липа Григорьевич, Михаил Григорьевич. Каталог. М.: Союз художников РСФСР, 1961. С. 5–10.
5. Богданова О.Ю. Памяти доктора педагогических наук, профессора Николая Владимировича Колокольцева (1905–1980) // Литература в школе. 2005. № 12. С. 20–21.
6. Варнеке Б.В. Причина появления пьесы «Комик XVII столетия», проводимые в ней идеи и постановка на сцену // Александр Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей / Сост. В. Покровский. Изд. 3-е, дополн. М., 1912. С. 176–183.
7. Васильев С.В. (Флёрв). Репертуар Островского // Александр Николаевич Островский. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей / Сост. В. Покровский. Изд. 3-е, дополн. М., 1912. С. 24–25.

8. *Вера Федяевская*. Графика / Живопись. Каталог. М.: Советский художник, 1991. – 36 с.

9. *Гончаров А.* Страницы воспоминаний // Панорама искусств-78. М.: Советский художник, 1979. С. 212–224.

10. *Дурылин С.Н.* В своем углу // Сост. и примеч. В.Н. Тороповой; подгот. текста В.Н. Тороповой и В.Ф. Тейдер; предисл. Г.Е. Померанцевой. М.: Молодая гвардия, 2006. – 879 с.

11. *Едошина И.А.* Концепты «герой» и «персонаж» в «поздней» драматургии А.Н. Островского (к проблеме воплощения/развоплощения) // Щельковские чтения 2003. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени. Сборник статей // Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2004. С. 45–57.

12. *Едошина И.А.* Частная судьба в потоке истории // Едошина И.А. «А я, душа театра...» А.Н. Островский. Кострома: Костромаиздат, 2013. С. 149–153.

13. *Едошина И.А.* Аполлон Григорьев // Едошина И.А. «А я, душа театра...» А.Н. Островский. Кострома: Костромаиздат, 2013. С. 32–43.

14. *Едошина И.А.* О театральной природе комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // Щельковские чтения 2016. А.Н. Островский и театральная культура конца XVIII – первой половины XIX века: сборник статей / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2017. С. 25–46.

15. *Мурина Е.Б.* Гравюры Андрея Гончарова // Искусство. 1956. № 2. С. 36–39.

16. *Островский А.Н.* Избранные пьесы о Москве // Ред. и сост. А.И. Ревякин. М.: Московский рабочий, 1948. – 379 с.

УДК 821.161.1.09"19"

Н.С. Тугарина
schelykovogold@mail.ru

ДВЕ «ГРОЗЫ» А.Н. ОСТРОВСКОГО НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ

Аннотация. В статье рассматриваются два спектакля, поставленные по пьесе А.Н. Островского «Гроза» в Москве: в 1953 году Н.П. Охлопковым в театре им. В. Маяковского и в 1962 году В.Н. Пашенной и М.Н. Гладковым в Малом театре. Отражены разные режиссерские трактовки драмы и ее героев. Особое внимание уделено театральному костюму главной героини и оформлению спектаклей.

Ключевые слова: режиссер, драматический конфликт, сценические образы, сценография, театральный костюм.

N.S. Tugarina
schelykovogold@mail.ru

Two «Thunderstorms» of A.N. Ostrovsky on the Moscow stage

Abstract. In the article are considered two performances, staged according to the play of A.N. Ostrovsky «Storm» in Moscow: in the Mayakovsky Theater in 1953 (director N.P. Okhlopkov) and in the Maly Theater in 1962 (directors V.N. Pashennaya and M.N. Gladkov). Various director's interpretations of the drama and its characters are reflected. Particular attention is paid to theatrical costumes of the main character and to the design of the stage.

Keywords: director, dramatic conflict, scenic images, scenography, theater costume.

Речь пойдет о двух спектаклях по пьесе А.Н. Островского «Гроза», поставленных в Москве с небольшой разницей во времени: спектакль Н.П. Охлопкова на сцене Московского театра им. В. Маяковского в 1953 году, В.Н. Пашенной и М.Н. Гладкова в Малом театре в 1962 году.

Н.П. Охлопков (1900–1967) – советский режиссер, народный артист СССР, свой творческий путь начал

со зрелищных представлений: в 1921 году совсем молодым он поставил на городской площади Иркутска «Массовое действие» в честь 1 Мая, а в 1922 в иркутском Молодом театре – «Мистерию-Буфф» В. Маяковского. Он был актером Театра им. Вс. Мейерхольда, потом возглавлял Реалистический театр, был режиссером и актером Театра им. Евг. Вахтангова, главным режиссером Московского театра драмы (с 1954 года это Московский театр им. В. Маяковского).

Н.П. Охлопков был режиссером-новатором, тяготел к пьесам героической направленности, ему особенно были близки трагические конфликты, отражающие духовную силу человеческой личности. Для своих постановок он выбирал значительные драматические произведения, герои которых были мужественными, вдохновенными, деятельными людьми. Среди его работ – «Гамлет» Шекспира, «Медея» Еврипида, «Молодая гвардия» по роману Фадеева, «Иркутская история» Арбузова и другие. «Гроза» А.Н. Островского с Е.Н. Козыревой в главной роли заняла достойное место в этом ряду и стала заметным явлением в театральной жизни страны.

К режиссерской профессии Охлопков предъявлял большие требования, важным сценическим принципом он считал синтез различных искусств. По его мнению, режиссер-постановщик должен объединить в спектакле искусство актера с «искусством-помощником»: декоративным оформлением, музыкой, живописью, светом, шумами. Он применял термин «единое литье», то есть стремление к гармонии и согласованности всех элементов театральной постановки [3, с. 49]. Конечно, он начинал с пьесы, с собственного прочтения, стремился почувствовать ее атмосферу и ритм. В связи с этим режиссером использовалось понятие «образ спектакля». Названным принципам Охлопков следовал и во время работы над «Грозой» [3, с. 51].

Это был спектакль непривычно яркой режиссерской самостоятельности. На роль Катерины он пригласил тогда совсем не известную театральной Москве Евгению Козыреву, несмотря на то, что режиссера настоятельно убеждали взять известную, опытную актрису, но в своем выборе Охлопков оказался принципиален.

О Евгении Николаевне Козыревой следует сказать особо. Она родилась в 1920 году, и когда началась Великая Отечественная война, будучи совсем молодой, добровольно ушла на фронт. После демобилизации поступила в ГИТИС на актерский факультет. Преподаватели заметили в ней талант трагической актрисы. Есть мнение, что Охлопков выбрал «Грозу», учитывая дарование Козыревой. Он был известен своим умением видеть актера. М.Н. Сидоркин, актер Театра им. Евг. Вахтангова, писал, что Охлопков давал возможность актеру развернуться во всю ширь своего дарования, вспоминал, как после неожиданной импровизированной пробы режиссер ввел его в спектакль «Фельдмаршал Кутузов» на сложную роль Александра I [5, с. 111]. Параллельно хочу заметить, что М.Н. Сидоркин был женат на А.В. Севастьяновой, племяннице К.С. Станиславского, семья имела дом в с. Николо-Бережки, куда они часто приезжали на отдых.

У Козыревой было все для исполнения роли Катерины: выразительная внешность, энергия, темперамент. Актриса снималась в кино, к сожалению, не так много, как хотелось бы. Известный в свое время фильм «Убийство на улице Данте», в котором Козырева исполнила главную роль, дает представление о том, насколько красивы и выразительны ее движения и жесты. У актрисы был сильный и звучный голос. Через несколько лет после «Грозы» она блистательно сыграла Медею в трагедии Еврипида. Первоначально этот спектакль шел в концертном зале им. П.И. Чайковского в сопровождении симфонического оркестра, но голос ее был хорошо

слышен. Во время гастролей в Минске «Медея» была поставлена на городской площади. Естественной декорацией служило здание с колоннами. Была огромная толпа зрителей, кроме того люди размещались на балконах и крышах. На импровизированной сцене на определенном расстоянии стояли микрофоны, но было нужно обладать огромной внутренней силой, чтобы выдержать такую сложную роль.

«Грозу» Охлопков поставил как трагедию, усилив героические черты и тему протеста Катерины. Основным конфликтом пьесы он видел в столкновении между новыми веяниями и старыми омертвевшими традициями, в столкновении разных миров — мира Катерины и мира Кабанихи, полных трагических страстей, имеющих свою правду и свою силу. Готовясь к постановке, Охлопков изучил критическую литературу о пьесе. Он понимал, что если принять точку зрения Н. Добролюбова, то это будет один спектакль, если А. Григорьева — то другой. Опору он сделал на Добролюбова, и это сказалось на трактовке образов пьесы [3, с. 53].

Катерину Охлопков видел совсем молодой женщиной, он считал, что это натура глубокая, цельная, поэтическая, вдохновенная, смелая и дерзновенная. И такой она должна быть на протяжении всей пьесы. Режиссер вовсе не хотел видеть Катерину плачущей. Придя на свидание, она еще не знает, что умрет. «Так трактуя Катерину, мы искали в постановке силу, а не безволие, внутреннюю бурю... С жарким дыханием. Это бушующее в грозу море» [3, с. 53]. Катерина — «это удивительно талантливая молодая девчонка... сумасшедшая и молодая... честная до предела», — говорил он [2, с. 283].

Охлопков считал, что сценические образы должны вырастать из самого духа пьесы, из сверхзадачи, внутреннего «зерна». Они должны быть глубоко поэтичными и не должны быть «заземлены» [3, с. 46].

Известно, что у каждой актрисы, исполнявшей роль Катерины, есть свои любимые места в пьесе – монологи, диалоги. У Г.Н. Федотовой и П.А. Стрепетовой – сцена с ключом, у А.Г. Коонен — сцена прощания Катерины и Тихона, которую она считала шедевром драматического искусства. В «Грозе» Охлопкова очень важной была тема полета. Актриса вспоминала, как режиссер подходил к ней за кулисами и спрашивал: «Как птицы летают? ... Как молния, как буревестник» [2, с. 283]. В спектакле уловимы мотивы «Песни о Буревестнике» М. Горького, потому сцена свидания Катерины с Борисом происходила не в овраге, как это указано в авторской ремарке, а на краю утеса.

Грозу как очистительную силу Охлопков определил сквозным образом спектакля. Он говорил актерам, что Островский написал не «осенний мелкий дождичек», значит надо играть грозу [3, с. 60]. Гроза в спектакле – это и природное явление, которое с самого начала заявляет о себе дальними раскатами, а в мире людей – это столкновение между новыми веяниями и старыми омертвевшими традициями. Режиссер видел в пьесе Островского высокую и истинную трагедию: «Гроза! Этот образ бросает нас прямо в объятия трагедии к острым, напряженным и сильным внутренним ритмам жизни персонажей и основных событий пьесы» [3, с. 60]. В спектакле было много экспрессии: вращающийся круг, контрастные световые переходы, драматическая музыка П.И. Чайковского. В центре спектакля – женщина-мятежница, а ее самоубийство – протест обществу, в котором она живет.

В «Грозе» играли многие знаменитые актеры: Кабаниху исполняла Юдифь Глизер, Кудряша – Борис Толмазов, Дикого – Александр Ханов. Вера Орлова играла Варвару, Клавдия Половикова (мать Валентины Серовой) – сумасшедшую барыню. Их героини тоже не были «заземлены». Охлопков говорил, что Кабаниха – образ трагический, зерно этого образа – боярыня Морозова.

Речь идет об одержимости, о силе, с которой человек отстаивает свои интересы. Охлопков считал, что Борис – не нытик, не выхолощенный декадент, в игре его должна быть страсть, ведь он любит Катерину. Кулигин «впивается в красоту», это тоже страстный человек, и когда он просит деньги на свои изобретения, это для него вопрос «быть или не быть». Варвара и Кудряш привыкли приспособливаться, но только до поры и до времени, просто обстановка такова, просто они выросли или оказались в такой атмосфере, для этих людей время еще не пришло. И Тихон в финале все-таки взбунтовался!

Очень необычно, талантливо было выполнено оформление спектакля. Главным художником театра в то время был Е.Г. Чемодуров, которому работа с Н.П. Охлопковым очень многое дала для творческого роста. Их



Костюм Е.Н. Козыревой
к спектаклю «Гроза».

Режиссер Н.П. Охлопков.
Театр им. Вл. Маяковского. 1953 г.

совместная работа над «Грозой» была долгой. Охлопков стремился разрушить плоскость задника, хотел добиться ощущения воздушной среды. Выдвигая подмостки в зал, режиссер рассчитывал на тесный контакт со зрителем.

Интересными были костюмы. Козырева продолжила здесь традицию Стрепетовой, которая в театре Бренко играла Катерину не в народном костюме. *Один из костюмов Е.Н. Козыревой хранится в нашем музее.* Он представляет собой парочку, состоит из закрытого приталенного лифа с маленькой баской и широкой

расклешенной юбки, отделанной рюшем. Костюм выполнен из бордового шелка с мелким тканым растительным узором. Такой костюм давал фигуре четкую выразительную линию, подчеркивал движения актрисы. Яркая, выразительная деталь – шаль из белого крепдешина с крупными букетами из алых роз, декорированная в технике батик. Крепдешин – легкая, хорошо драпирующаяся ткань, и шаль помогала создавать на сцене динамичный образ, развивать тему полета, концы шали с бахромой представляли иногда в виде крыльев.

Это была необыкновенная Катерина. Очевидцам спектакля она запомнилась необычайно красивой, порывистой, вдохновенной. На сцене она поднималась на возвышенность, навстречу зрителю, воздевая руки к небу. Позднее Е.Н. Козырева вспоминала, что после спектакля к ней часто приходили зрители, чтобы выразить свой восторг, познакомиться, а она выходила к ним специально без грима, как обыкновенная женщина, и этот момент еще раз подчеркивает силу перевоплощения актрисы.

Спектакль «Гроза» стал безусловной удачей талантливого режиссера, но породил много споров, и театральным начальством был принят осторожно. Сказалось и то, что для участия в спектакле Охлопков пригласил знаменитый хор из Елоховской церкви. Но в газете «Правда» появилась статья «Право и долг театра» за подписью «Зритель», в которой работа Охлопкова была полностью поддержана.

Жизнь Е.Н. Козыревой складывалась непросто, были взлеты и разочарования. Со смертью Н.П. Охлопкова в театр пришел новый главный режиссер — А.А. Гончаров. Творческая работа с ним складывалась непросто. Не найдя понимания и оценки своих возможностей, Козырева покинула театр. Впоследствии актриса стала профессором ГИТИСа и любимым педагогом актерского факультета. Умерла Е.Н. Козырева 6 декабря 1992 года.

Через девять лет после премьеры Н.П. Охлопкова, в 1962 году, в Москве снова была поставлена «Гроза», на этот раз в Малом театре. К одной из вершин творчества Островского обратилась В.Н. Пашенная, любимая ученица А.П. Ленского. Происходила Пашенная из театральной семьи, ее отец – талантливый провинциальный актер Н.П. Роцин-Инсаров. Сестра – известная актриса Е.Н. Роцина-Инсарова, исполнительница роли Катерины на сцене Александринского театра в 1916 году в спектакле В.Э. Мейерхольда.

В молодости В. Пашенная много играла Островского, в том числе и Катерину, но не была удовлетворена работой. Такую сложную роль актриса играла без опыта, на своих внутренних ресурсах, и к финалу спектакля выдыхалась, не хватало сил. Осталось чувство неудовлетворения, и актриса многие годы продолжала думать о роли. Но созрев для роли внутренне, она уже не могла играть ее по возрасту. Думая о Катерине, о других героях драмы, Пашенная постепенно разрабатывала план постановки «Грозы». Появилась мысль сыграть Кабаниху. Актриса видела ее «даже мягкой, вполне обычной, на первый взгляд вовсе не мрачной, но хитрой, жадной женщиной, которая точит и точит, как ржа железо. Катерина рисовалась ей веселой, светлой, юной, воплощением силы народа. Варвара – умной, смелой девушкой, которой становится тяжело жить в доме матери, и Кудряш должен быть под стать ей. Тихон представлялся слабым, но душевным человеком [1, с. 84]. Режиссерское решение «Грозы» созревало на протяжении многих лет.

Особенно много Пашенная думала о спектакле, отдыхая в Щелыкове, гуляя «в тиши величественных лесов»: «Мне захотелось перечитать Островского, окунуться в поэзию его творчества» [4, с. 189]. Далее Пашенная вспоминает, как она ощутила живые токи пьесы, уловила ее «драгоценное зерно».

Предложение поставить «Грозу» в Малом театре было одобрено, Пашенной удалось подобрать хороший коллектив, создать творческую атмосферу, но спектакль стал для нее «лебединой песней». Будучи тяжело больной, она спешила, понимая, что времени остается мало, и вкладывала в работу все свои силы.

В качестве сорежиссера к работе над спектаклем она привлекла своего бывшего ученика М.Н. Гладкова, из композиторов был приглашен Родион Щедрин, хорошо чувствующий русскую национальную стихию. Художник Б.И. Волков создал облик спектакля, полный величавой поэзии: зритель видел Волгу в вечерней дымке, старинную церковь, ветви берез. На фоне этого замечательного вида — жестокость, грубость человеческих взаимоотношений. Кабанова в спектакле была вовсе не зловещей фигурой, на ней был старомодный богатый наряд, и говорила она тихо, всегда сохраняя спокойствие, но готова была растоптать всякий живой побег. Силы зла, которые олицетворяла Кабаниха, еще могли погубить человека, но моральное превосходство все-таки оставалось не за ней. Катерина — юная, чистая, светлая и прозрачная — «луч света». Эту роль исполнила молодая талантливая Руфина Нифонтова. Костюм актрисы также работал на создание нежного



Волкова Ю.М.
Эскиз костюма Кабанихи
к спектаклю «Гроза».
Режиссеры:
В.Н. Пашенная,
М.Н. Гладков.
Малый театр. 1961 г



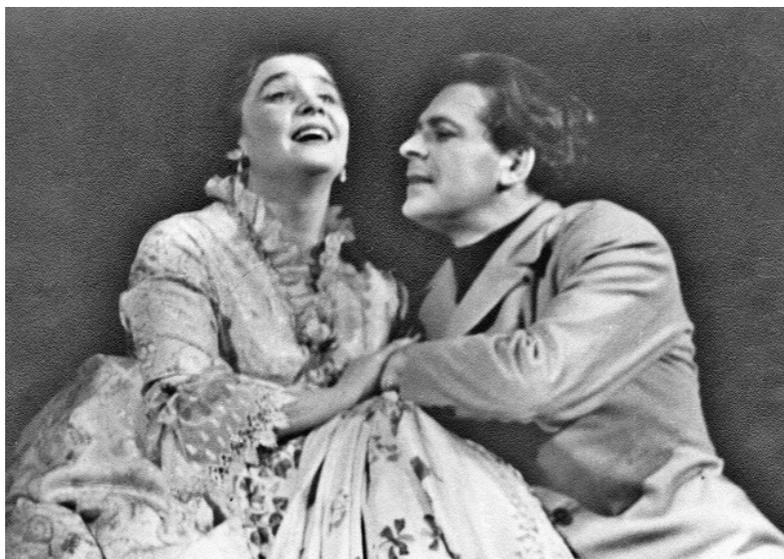
Волкова Ю.М.
Эскиз костюма Катерины
к спектаклю «Гроза».
Режиссеры:
В.Н. Пашенная,
М.Н. Гладков.
Малый театр. 1961 г

лирического образа: сочетание розового и голубого, мягкие линии, белый платок. Кабаниха ненавидит ее за чистоту, за то, что не может окончательно сломить Катерину и внутренне подчинить себе. Борис в спектакле – сильный человек, он любит Катерину, но скован обстоятельствами. Тихон – искалечен и сломлен укладом жизни в семье, Кулигин – талантливый самородок, в котором воплотились ум, смелость и честность русского народа. Кудряш и Варвара – будущие купцы «новой формации» [4, с. 199].

Трактую «Грозу» как народную драму, основной конфликт Пашенная видела в «столкновении света и мрака, света и тьмы», и отмечала, что это проходит через всю пьесу, воплощаясь во многих ее образах [4, с. 190]. Пашенная понимала, что спектакль не доведен до конца, хотя она работала с актерами до последних дней своей жизни. Сложная роль Руфине Нифонтовой, по мнению Пашенной, удалась не во всем, а о своей роли она скромно писала, что только «слегка приоткрыла образ» [4, с. 195, 200].

Спектакли были очень разными, но были в них и общие моменты. Охлопковым было предложено смелое режиссерское решение, Пашенная и Гладков «категорически отвергали новомодные режиссерские приемы», шли по линии традиций Малого театра [4, с.195].

Драматический конфликт пьесы Островского режиссеры видели в разных плоскостях. Не похожими были и главные героини. Охлопков отмечал, что художественный образ спектакля в основе своей определяется героем пьесы, а Катерину он сравнивал с бушующим морем. Евгения Козырева создала образ трагического пафоса, а Руфина Нифонтова – лирический образ. И Пашенная, и Охлопков опирались на трактовку Н.А. Добролюбова, и поэтому Катерина как «луч света» имеет поддержку в других персонажах драмы, в ком зреет протест.



«Гроза». Малый театр. 1962 г.
Катерина – Р.Д. Нифонтова, Борис – Н.Л. Афанасьев.



«Гроза». Малый театр. 1962 г.
Катерина – Р. Д. Нифонтова, Варвара – О. М. Хорькова.

Список литературы

1. *Дмитриев Ю.А.* Актриса театра А.Н. Островского // Вера Николаевна Пашенная. Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1971. С. 62–87.
2. *Козырева Е.Н.* Гроза // Н.П. Охлопков. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО, 1986. С. 282–283.
3. *Охлопков Н.П.* Художественный образ спектакля // Мастерство режиссера. Сборник статей режиссеров советского театра. М.: Искусство, 1956. С. 44–152.
4. *Пашенная В.Н.* Ступени творчества. М.: ВТО. 1964. – 211 с.
5. *Сидоркин М.Н.* Пути и перепутья. М.: ВТО, 1982. – 224 с.
6. *Юзовский И.Ю.* Отчего люди не летают // Юзовский И.Ю. О театре и драме: В 2 т. Т. 2. Из критического дневника. М.: Искусство, 1982. С. 142–153.

УДК 811.161

И.П. Верба
verba.ir@mail.ru

ЗАМЕЧАНИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО О МОСКОВСКОМ НАРЕЧИИ

Аннотация. В статье представлены замечания А.Н. Островского о московском наречии. Замечания обозначены кратко, не могут быть прокомментированы в большей степени, но включены в широкий исследовательский контекст современного А.Н. Островскому времени. Отмечается важность наблюдений А.Н. Островского и его выводов о развитии русского национального языка, в котором объединены книжная база с живой народной речью. Особая роль в развитии русского языка отводится говорам Москвы.

Ключевые слова: русский национальный язык, московское наречие, язык А. Н. Островского.

I.P. Verba
verba.ir@mail.ru

A.N. Ostrovsky's remarks on the moscow dialect

Abstract. The article represents remarks by A. N. Ostrovsky on the Moscow dialect. The remarks are revealed in brief and can't be commented on sufficiently, but they are put into a wide research context of A.N. Ostrovsky's contemporaneity. The article points out the importance of observations by A. N. Ostrovsky and his conclusions about the development of the common Russian language which combines a bookish base with a living colloquial speech. A particular role in the development of the Russian language is given to the Moscow dialects.

Keywords: common Russian language, Moscow dialect, A. N. Ostrovsky's language.

Московское наречие сыграло определяющую роль в формировании русского языка. М. В. Ломоносов включал его в число «главных российских диалектов, которые суть три: московский, северный, украинский» [2, с. 112]. Москва как средоточие государственной власти положила основания «новым образованиям – этнографическим и лингвистическим. Вокруг ... возникают смешанные говоры, сочетающие особенности севернорусские с восточнорусскими» [7, с. 240]. В результате распространение получили явления, которые традиционно определяются как явления общевеликорусские, и образовались особые «смешанные или переходные говоры», наиболее типичным из которых является «говор московский, язык Москвы, получивший широкое распространение сначала во всем московском государстве, а потом и во всей Руси» [7, с. 241].

Изучению роли московского наречия в истории русского национального языка посвящены работы многих выдающихся отечественных ученых: А.А. Шахматова, А.И. Соболевского, Н.Н. Дурново, Н.Н. Соколова, Д.Н. Ушакова, В.А. Богородицкого и др.

Первые печатные сведения о великорусских говорах в середине XIX века ограничиваются статьей В.И. Даля «О наречиях русского языка» [1], написанной по поводу выхода в свет «Опыта областного великорусского словаря» (1852), который наряду с «Дополнением к Опыту областного великорусского словаря» (1858) ознаменовал собой возникновение русской диалектной лексикографии. Признавая первостепенное значение для изучения словарных данных великорусского наречия «Толкового словаря живого великорусского языка» В.И. Даля, А.И. Соболевский вместе с тем призывал пользоваться статьей «О наречиях русского языка» «с большой осторожностью» [5, с. 8].

В.И. Даль пишет: «На распутии промеж Ростова, Новгорода, Твери, Владимира, Суздаля, Рязани, Курска, Смоленска и других городов... основалась Москва... и она же соединила их под свою державу. На этом общем распутии столкнулись наречия или говоры четырех стран, и тут образовался свой говор, принятый ныне как образцовый...» [1, с. XLIX]. Так как московское наречие «обратилось в язык правительства, письменности и просвещения», Даль почитает его «более чистым и правильным» [1, с. XLVIII].

Некоторые утверждения В.И. Даля вызывают резкую критику со стороны А.Н. Островского, которую он высказывает в заметках к будущей статье, предпринятой им в 1856 г. с целью уточнения Словаря Даля по ряду вопросов. «Черновые заметки к Словарю Даля» хранятся в ГЦТМ [8] и опубликованы частично [3]. А.Н. Островский пишет: «Московское наречие (его нет). Можно считать его благозвучным, но никак нельзя правильным, и класть в основу нельзя. Великорусское наречие – не московское теперешнее. Прежде всего в Москве говорили великорусским наречием (доказательства); но так как Москва не была в центре, а рядом с украинцами

(Смоленск, Рязань), то и язык, и говор в ней изменился». Благозвучие московского наречия отмечалось и многими отечественными лингвистами. В частности, отсутствие в московском наречии резких контрастов подчеркивал А. И. Соболевский: «Московский народный говор XIV в., когда возникла в Москве литература, а может быть и письменность, был почти тождествен с говором старого Ростова, особенности которого мы знаем по рукописям начала XIII в.; равным образом он почти совсем не отличался от говоров Твери, Ярославля, Переяславля, Рязани. Таким образом, он был не только московским, но вообще среднерусским говором. Он был сравнительно чист, т. е. не имел никаких резких особенностей, которые бы выделяли его из ряда других говоров. Он не знал ни мены *ц* и *ч*, как новгородский, ни мены *з* и *ж*, *с* и *ш*, как псковский, ни даже мены *в* и *у*, как южно-западнорусские. Эти исключительно отрицательные черты делали его вполне удобным и благозвучным для говоривших на других говорах, и ни один из них не мог находить в нем ничего для себя чуждого или смешного» [4, с. 45].

Особое внимание народному слову А.Н. Островский уделял на протяжении всей своей жизни. Весной–летом 1856 г., весной–летом 1857 г. с целью изучения быта, нравов и языка жителей Волги А.Н. Островский принял участие в этнографической экспедиции. «Широкие наблюдения производил он и над местным наречием, составил списки редко употребляющихся слов, записывал особенности говора, пословицы, поговорки, песни» [6, с. 57].

К примеру, в главе IV «Путешествия по Волге от истоков до Нижнего Новгорода» под заголовком «Дорога к истокам Волги от Твери до Осташкова» А.Н. Островский упоминает о «едва понятных наречиях в Тверской губернии», о которых он планировал опубликовать особую

статью. Однако А. Н. Островский отказался от сотрудничества в «Морском сборнике», и огромный материал по материальной и духовной культуре русского народа так и остался не обработанным.

В замечаниях А. Н. Островского о московском наречии, кратко обозначенных и, к сожалению, лишенных возможности быть прокомментированными в большей степени, проявляется внимание драматурга к тонкостям и разнообразию русского национального языка, что, безусловно, нашло отражение в его культурном наследии.

Список литературы

1. *Даль В. И.* О наречиях русского языка // Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 1. М.: Рус. яз., 1981. С. XLI–LXXXV.
2. *Ломоносов М. В.* Российская грамматика. Факс. изд. М.: Худ. лит., 1982. – 213 с.
3. *Островский А. Н.* Разбор словаря Даля // Островский А. Н. О литературе и театре. М., 1986. С. 240–241.
4. *Соболевский А. И.* История русского литературного языка. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1980. – 193 с.
5. *Соболевский А. И.* Опыт русской диалектологии. Вып. 1. Наречия великорусское и белорусское. СПб.: Тип. М. Меркушева, 1897. – 113 с.
6. *Шамбинаго С. А.* Н. Островский. М., 1937. – 200 с.
7. *Шахматов А. А.* Очерк современного русского литературного языка / под ред. С. П. Обнорского. 5-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. – 232 с.
8. ГЦТМ. Ф. 200. Оп. 2. Л. 60. Д. 3242, 3243, 3243а.

УДК 81'373.21

Е.В. Цветкова

elv15@list.ru

**ТОПОНИМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
В ПЬЕСЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО
«ПРАЗДНИЧНЫЙ СОН – ДО ОБЕДА»**

Аннотация: В статье исследуется топонимическая система пьесы А. Н. Островского «Праздничный сон – до обеда». Система топонимов рассматривается как фрагмент лексической системы пьесы, а точнее ее подсистемы, создающей образ пространства. Дается характеристика структуры топонимической системы, особенностей составляющих ее частей. Топонимы анализируются в соответствии с их типом, особой семантикой, функционированием. Обращается внимание на тему Москвы в творчестве А. Н. Островского. Утверждается, что топонимическая система, состоящая из не случайных топонимов, занимает важное место в пьесе, топонимы играют свою особую роль в действии, выполняя не только локативную функцию.

Ключевые слова: комедия А. Н. Островского «Праздничный сон – до обеда», топоним, микротопоним, топонимическая система, московские топонимы.

Ye. V. Tsvetkova

elv15@list.ru

**Toponymical system in Alexandr Ostrovsky's play
«Celebratory sleep is that dinner»**

Abstract. Toponymical system of Alexander Ostrovsky's play «Celebratory sleep is that before dinner» is researched in the article. Toponym system is considered to be the play's lexical system fragment, or rather the plays subsystem which projects an image of space. Toposystem structure characteristic is given as well as features of parts which it consists. Toponyms are analysed according to their type, the special semantics, functioning. Attention is paid to Moscow theme in Alexander Ostrovsky's creative work. It is claimed that toponymical system takes the important place in the play, toponyms play their own special role in the plot, performing not only a locative function.

Keywords: comedy «Celebratory sleep is that before dinner» by Alexander Ostrovsky, toponym, microtoponym, toponymical system, Moscow toponyms.

Пьеса «Праздничный сон – до обеда» является первой частью трилогии о Бальзаминове. Лексическая система этой пьесы состоит из нескольких различных систем (подсистем), в том числе лексической системы, создающей образ пространства, важным частью которой является топонимическая система.

Топонимическая система – это не просто определенный набор топонимов [см.: 2, с. 75; 4, с. 93, 116]. Это совокупность топонимических микросистем, включающих в себя топонимические единицы разных видов, взаимосвязанные, взаимопроникающие, изменяющиеся по различным причинам, действующие по определенным принципам, подчиняющиеся своим особым топонимическим законам и т. д. [см.: 6, с. 67–69]. Эти характеристики и вполне применимы к топонимам в художественных произведениях. Однако в художественной литературе значимость топонимических систем определяется рамками содержания произведений, отводимой для них авторами ролью, а также функциями входящих в них топонимов.

Топонимическая система пьесы «Праздничный сон – до обеда» представляет сочетание двух систем (микросистем) топонимов: «московской», которая состоит из топонимов (только официальных названий, то есть собственно топонимов), связанных с Москвой; «немосковской», состоящей из топонимов (также только собственно топонимов), связанных с другими территориями. Можно выделить также и микротопонимическую систему, однако относительно, лишь в определенной степени, поскольку она включает в себя названия, способные выполнять роль микротопонимов в небольшом ограниченном пространстве.

Центральными в пьесе, определяемой драматургом как «картины московской жизни», являются топонимы, которые создают образ Москвы, имеющей большое значение в жизни и творчестве драматурга [см.: 5]. Это сам макротопоним Москва и названия – Замоскворечье, Коломна, Зацепа.

Макротопоним Москва, по сведениям «Частотного словаря языка А. Н. Островского» (ЧСЯО), в произведениях (художественных и нехудожественных) драматурга употреблен 2164 раза (он относится к тысяче самых частых слов) [1, с. 581]. В пьесе его дважды произносит купчиха, вдова Клеопатра Ивановна Ничкина, когда она находится у Бальзаминовых, читающих во время ее прихода газеты:

Н и ч к и н а. Вы читаете газеты?

Б а л ь з а м и н о в. Читаю-с.

Б а л ь з а м и н о в а. Он мне всякие новости рассказывает.

Н и ч к и н а. А мы не читаем... ничего не знаем... что там делается. Вот я у вас хотела спросить, не читали ли вы чего про Наполеона? Говорят, опять на Москву идти хочет.

Б а л ь з а м и н о в. Где же ему теперь-с! Он еще внове, не успел еще у себя устроиться. Пишут, что все дворцы да комнаты отделявает.

Н и ч к и н а. А как отделяет, так, чай, пойдет на Москву-то с двенадцать языков?

Б а л ь з а м и н о в. Не знаю-с. В газетах как-то глухо про это пишут-с [3, с. 143].

В речи Ничкиной звучат и все остальные, кроме одного, московские топонимы. Так, Коломна (произнесено один раз; ср.: по сведениям ЧСЯО, это название в своих произведениях, и только художественных, драматург упоминает 4 раза [1, с. 570]) для нее, в отличие от Капючки, не является глухим местом, подобным степи, ассоциирующимся с необразованностью, невежеством:

М а л а н ь я. Братец приехал.

Н и ч к и н а. Батюшки! В такой жар...

К а п о ч к а. Как бы, маменька, он у нас дела не расстроил! Дяденька такой необразованный!

У с т и н ь к а. Уж какие могут быть понятия, из степи приехал!

Н и ч к и н а. Не из степи, а из Коломны.

У с т и н ь к а. Все равно, одно образование, один вкус.

К а п о ч к а. Маменька, вы ему командовать-то не давайте.

Н и ч к и н а. Разве с ним сговоришь!

К а п о ч к а. Вот наказание-то!

У с т и н ь к а. Нет, вообрази, что может Бальзаминов подумать о нас, видя такое невежество [3, с. 134].

Для Ничкиной в соответствии с устоявшимися традициями важно, что говорят и думают окружающие, она боится из-за дочери «прославиться» на все Замоскворечье (это название произнесено один раз; ср.: всего в произведениях А. Н. Островского, по сведениям ЧСЯО, оно употреблено 43 раза [1, с. 561]).

К а п о ч к а. А в чаютку-то, маменька, разве не приходят от родителей?

У с т и н ь к а. Разве есть законы для чувств?

К а п о ч к а. Разве не бегают из дому-то в слуховое окно?

У с т и н ь к а. Или в форточку?

М а л а н ь я. А то и в подворотню, барышня.

Н и ч к и н а. Так-то так... да уж и воли-то вам большой дать нельзя... с вами стыда-то и не оберешься... на все Замоскворечье [3, с. 130–131].

Топоним Зацепа один раз (ср.: по сведениям ЧСЯО, в произведениях драматурга он встречается 13 раз [1, с. 563]) произносит Бальзаминов, сообщающий матери о том, что он бы сделал, когда богатая в него влюбилась бы и вышла за него замуж.

Б а л ь з а м и н о в. Ведь другой и богат, да что проку-то: деньгами не умеет распорядиться, даже досадно смотреть.

Б а л ь з а м и н о в а. А ты умеешь?

Б а л ь з а м и н о в. Да, конечно умею. У меня, маменька, вкусу очень много. Я знаю, что мне к лицу. *(Подбегает к окну.)* Маменька, маменька, поглядите!

Б а л ь з а м и н о в а. Нужно очень!

Б а л ь з а м и н о в. Какая едет-то! Вся бархатная! *(Садится у окна, повеся голову.)* Вот кабы такая влюбилась в меня да вышла за меня замуж, что бы я сделал!

Б а л ь з а м и н о в а. А что?

Б а л ь з а м и н о в. А вот: во-первых, сшил бы себе голубой плащ на черной бархатной подкладке. Надо только вообразить, маменька, как мне голубой цвет к лицу. Купил бы себе серую лошадь и беговые дорожки и ездил бы по Зацепе, маменька, и сам правил [3, с. 121].

Не случайно в этом диалоге Бальзаминова и его матери звучит глагол зацепить (для гулянья по Зацепе ему нужно богатую невесту, а вернее ее деньги, зацепить):

Б а л ь з а м и н о в а. Незачем шататься-то.

Б а л ь з а м и н о в. Как незачем? Разве лучше в бедности-то жить! Ну, я год прохожу, ну два, ну три, ну пять – ведь так же у меня время-то идет; зато вдруг...

Б а л ь з а м и н о в а. Лучше бы ты служил хорошенько.

Б а л ь з а м и н о в. Что служить-то! Много ли я выслужу? А тут вдруг зацепишь миллион [3, с. 120–121].

Московские топонимы составляют так называемое ближнее, «свое» пространство. Система московских топонимов состоит из наиболее значимых для героев (а именно Ничкиной, озабоченной замужеством дочери, и Бальзаминова, мечтающего стать богатым благодаря удачной женитьбе) названий.

Место, в котором они живут, характеризуют Бальзамина («Сторона-то у нас такая, богатых невест очень много, а глупы ведь. Может, Мише и посчастливится по их глупости» [3, с. 119]) и Бальзаминов («Здесь сторона купеческая; может такой случай выйти» [3, с. 120]).

Дальнее, «не свое», пространство представлено топонимами Белая Арапия (по сведениям ЧСЯО, в произведениях А.Н. Островского встречается 3 раза [1, с. 533]), Палестина (ЧСЯО: 4 раза[1, с. 599]), Царьград (ЧСЯО: 2 раза[1, с. 647]), Киев (ЧСЯО: 10 раза[569]), звучащими (Палестина, Царьград – по два раза; Белая Арапия, Киев – по одному разу) в разговоре Ничкиной со свахой Акулиной Гавриловной Красавиной и с Бальзаминовым о «новом».

Н и ч к и н а. Нового нет ли чего?

К р а с а в и н а. Что бы тебе новое-то сказать? Да вот, говорят, что царь Фараон стал по ночам из моря выходить, и с войском; покажется и опять уйдет. Говорят, это перед последним концом.

Н и ч к и н а. Как страшно!

К р а с а в и н а. Да говорят, белый арап на нас подымается, двести миллионов войска ведет.

Н и ч к и н а. Откуда же он, белый арап?

К р а с а в и н а. Из Белой Арапии [3, с. 134].

Н и ч к и н а. Да вот еще, скажите вы мне: говорят, царь фараон стал по ночам с войском из моря выходить.

Б а л ь з а м и н о в. Очень может быть-с.

Н и ч к и н а. А где это море?

Б а л ь з а м и н о в. Должно быть, недалеко от Палестины.

Н и ч к и н а. А большая Палестина?

Б а л ь з а м и н о в. Большая-с.

Н и ч к и н а. Далеко от Царьграда?

Б а л ь з а м и н о в. Не очень далеко-с.

Н и ч к и н а. Должно быть шестьдесят верст. Ото всех от таких мест шестьдесят верст, говорят... только Киев дальше.

Ю ш а. Царьград, тетенька, это – пуп земли?

Н и ч к и н а. Да, миленький [3, с. 143].

Составляющие свою систему немосковские топонимы – это названия мест, которые вызывают интерес у героев пьесы, но знают они об этих местах только понаслышке, в основном через всякие выдуманные истории, поражая своей наивностью и глупостью.

Микротопонимическую систему в пьесе можно выделить лишь условно, поскольку в тексте имеются только названия, способные выступать в роли микротопонимов (рамки художественного произведения не позволяют выявить в точности эту их функцию). Это такие названия, как лавочка, сад, беседка, сарай, голубятня и другие, которые являются наименованиями-ориентирами, создающими образ определенного микропространства – части общего пространства пьесы.

Своего рода названием-ориентиром можно считать апеллатив «окно», имеющий особую значимость в действии пьесы. Через окно, образ которого возникает перед нами на протяжении всего действия, герои пьесы часто смотрят (как изнутри, так и извне) на то, что их интересует.

Так, в авторской ремарке в начале картины первой это окно, в которое смотрят из бедности на улицу, в другую, богатую, жизнь («бедная комната; направо дверь, у двери старинные часы, прямо печь изразцовая, с одной стороны ее шкаф, с другой – дверь в кухню; налево комод, на нем туалетное зеркало; на первом плане окно, у окна стол» [3, с. 118]); в сообщении свахи Красавиной Бальзаминову о том, что тот не зря под окнами прогуливался, это окна, благодаря которым можно попасть в

эту богатую жизнь («От кого! Тебе все скажи. Сам догадайся. Где с утра до ночи основу-то снуешь, аль не знаешь? Он-то ходит под окнами манирует, а она ему из второго этажа пленирует» [3, с. 125]); в признании Капочки – окно-развлечение («Чем же мне развлекаться прикажете? Кавалеров у нас не бывает. Только и делаем, что по целым дням с Малашей в окно глядим» [3, с. 129]); в словах Капочки о чувствах – окно, через которое можно убежать из дома («Разве не бегают из дому-то в слуховое окно?» [3, с. 130]); в признании Капочки о том, как она заметила Бальзамина, – окно для «встреч» с женихами («Он пошел за нами до дому и раза три прошел мимо окон. Голубой цвет так идет к нему, что я уж и не знаю, что со мной было» [3, с. 135]; «Дяденька, что это вы с камнем-то у окна сидите! Вы этак испугаете у меня жениха, когда он пойдет» [3, с. 137]); а для брата Ничкиной купца Нила Борисыча Неуеденова – удобное место для раскалывания орехов камнем («Здесь-то лучше продувает. *(Кладет на окно по ореху и по два и разбивает их камнем.)*»); как бы для «выбивания дури» из племянницы).

Названные топонимические системы (подсистемы, микросистемы), занимающие значимое место в пьесе, находятся во взаимодействии, включаясь в общую, и в основном пространственную, лексическую систему пьесы.

Список литературы

1. А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Кострома-издат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. – 660 с.
2. Климкова Л.А. Региональная ономастика: Учебное пособие к спецкурсу. Горький: КГПИ им. М. Горького, 1985. – 97 с.
3. Островский А.Н. Праздничный сон – до обеда // Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2 / Под общ. ред.

Г.И. Владыкина, А.И. Ревякина, В.А. Филиппова. М.: ГИХЛ, 1959. – 456 с.

4. *Подольская Н.В.* Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1988. – 192 с.

5. *Цветкова Е.В.* Тема Москвы в творчестве А. Н. Островского (Топонимический этюд) // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Шуя: Издательство «Весть» ГОУВПО «ШГПУ», 2006. С. 271–278.

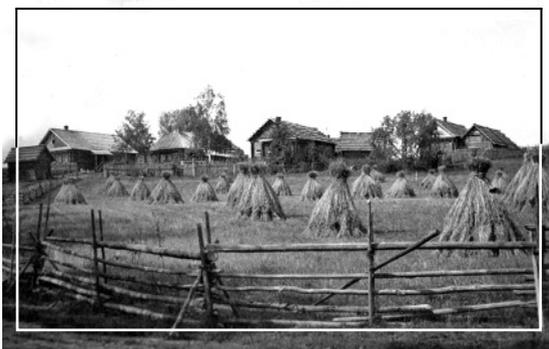
6. *Цветкова Е.В.* Региональная топонимия: учеб. пособие. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2007. – 91 с.





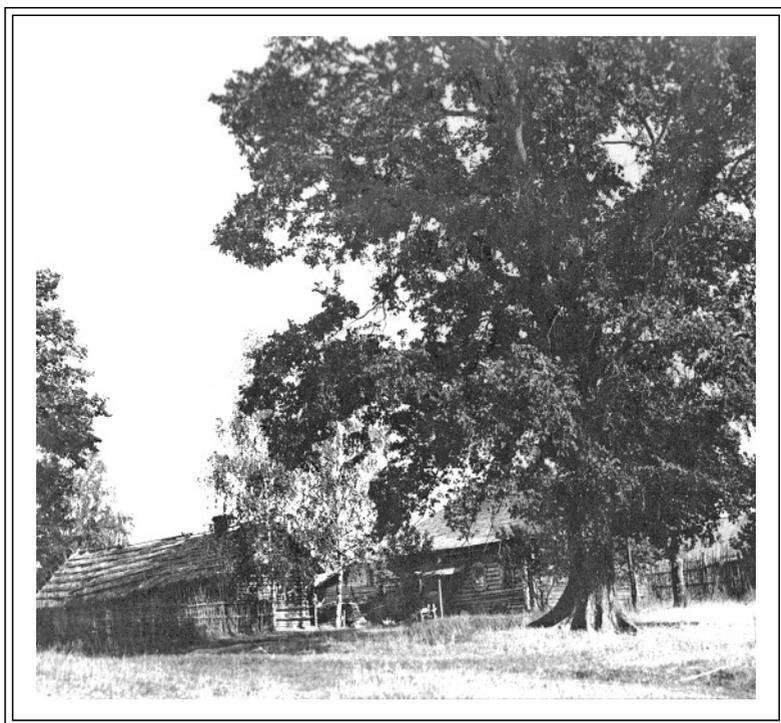
Очарование первого впечатления Островский пронесет ничем не омраченным через всю свою жизнь.

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



Разнообразие в тихую жизнь усадьбы вносили прогулки: то в лодке по Куекши до ближайшей деревни Субботино...

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



**ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВЕКОГО
В ИСКУССТВЕ**



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

Александр Островский

**ЗАБЫТАЯ МУЗЫКА А. Т. ГРЕЧАНИНОВА
К ВЕСЕННЕЙ СКАЗКЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО
«СНЕГУРОЧКА»**

Аннотация. В статье раскрываются особенности музыки А.Т. Гречанинова к постановке «Снегурочки» К.С. Станиславским в 1900 году. Исследуются материалы Музея МХАТа – режиссерский экземпляр пьесы, рукописные хоровые и оркестровые голоса. Анализируется место музыки Гречанинова в спектакле. Все данные обобщаются с позиций характерных художественных тенденций искусства XX века. В итоге утверждается, что музыка Гречанинова к «Снегурочке» Островского своеобразно преломила многие черты искусства русского Серебряного века.

Ключевые слова: А.Н. Островский, А.Т. Гречанинов, театральная музыка, Московский художественный театр, К.С. Станиславский, фольклор.

K.V. Zenkin
kzenkin@list.ru

**The forgotten A.T. Grechaninov's music to the spring
fairy tale by A.N. Ostrovsky «Snow-Maiden»**

Abstract: The article reveals some specialities of A.T. Grechaninov's music for the performance of «Snegurochka» [«Snow-Maiden»] by K.S. Stanislavsky in 1900. The author researches materials of the Museum of the Moscow Art Theatre: director's exemplar, handwritten orchestral and choral parties. The role of Grechaninov's music in the performance is analysed. All discoveries are generalized from the positions of typical tendencies of the 20th-century art. As a conclusion it is argued that Grechaninov's music for Ostrovsky's «Snegurochka» [«Snow-Maiden»] reflects many of the principles of art of Russian Silver Age.

Keywords: A.N. Ostrovsky, A.T. Grechaninov, music for theatre, Moscow Art Theatre, K.S. Stanislavsky, folklore.

Весенняя сказка «Снегурочка», бесспорно, самая музыкальная пьеса Островского. Необычна уже история ее создания. Во время ремонта Малого театра драматургу заказали пьесу для постановки на сцене Большого театра, но с участием драматической труппы Малого, а также оперной и балетной трупп Большого. Музыка к постановке пьесы столь необычного жанра написал П.И. Чайковский. Получился спектакль, насыщенный музыкой, пением и танцами, но не опера и не балет. Для драматического театра второй половины XIX века (премьеры спектакля состоялась в 1873 году) столь высокая степень присутствия музыки была нетипична – ушли в прошлое времена Гёте и Шиллера, к драмам которых прославленные композиторы писали увертюры и хоры (наподобие оперных). Время же синтетических жанров нового театра XX века («Мученичество Святого Себастьяна» Г. д’Аннунцио – К. Дебюсси, «Жанна д’Арк» П. Клоделя – А. Онеггера, произведения И.Ф. Стравинского, К. Орфа и т.д.) еще не наступило.

Музыка Чайковского к «Снегурочке» связана большей частью с народными песнями и плясками (даже в таком фантастическом номере, как Песня Мороза), и лишь немногие номера: оркестровая Интродукция, Антракт ко второму действию, музыка которого повторится в Мелодраме (жалоба Купавы царю Берендею), Появление Лешего и тени Снегурочки в конце Третьего действия, Антракт к четвертому действию, музыка которого продолжается в монологе Весны, хоре цветов и «тихих танцах», – передают причудливые сказочные образы или нежное лирическое чувство. В целом же преобладает народно-эпический колорит, а чувства главной героини – Снегурочки – совершенно никак не переданы в музыке. Для музыки Чайковского «главный герой» – не Снегурочка, а сказочный мир берендеев с их обрядами и «коллективной душой», радостно устремленной навстречу

Солнцу и любви. Поэтому к «Снегурочке» Островского – Чайковского хорошо бы подошла характеристика, данная Б. В. Асафьевым опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»: «Славянская литургия Эроса» [1, с. 15].

Иной смысловой акцент делает Н.А. Римский-Корсаков в своей опере по пьесе Островского: его музыка запечатлевает не только мажорную эпически-обрядовую сторону и реальную драму Купавы, но и поэтичный романтический момент сначала встречи, а затем расставания с чудом – Снегурочкой – символом ранней весны и только-только зарождающейся любви.

Казалось бы, после двух работ таких титанов, как Чайковский и Римский-Корсаков, трудно было бы дать какую-то новую музыкальную интерпретацию «Снегурочки». И все же это удалось сделать замечательному композитору А.Т. Гречанинову, создавшему музыку к постановке весенней сказки Островского в Московском художественном театре в 1900 году, осуществленной К.С. Станиславским. Значительная часть музыки Гречанинова, главным образом, вокальные номера, была издана Гутхейлем в Москве в 1903 году в виде переложения для пения и фортепиано, а затем переиздана в 1980 году. Партитура не издавалась никогда.

О забвении данной работы красноречиво говорит тот факт, что в энциклопедии «А. Н. Островский» [4] отсутствуют не только статьи, посвященные персонально Станиславскому и Гречанинову, но и само упоминание об указанной постановке. Впрочем, в статье «Снегурочка» той же энциклопедии нет сведений о премьере спектакля в Большом театре, как и имени автора музыки – Чайковского!

В литературе о Гречанинове [5] описание музыки к «Снегурочке» содержит ошибки¹.

Источником сведений о постановке и музыке к ней могут служить материалы (оркестровые и хоровые

партии, «режиссерский экземпляр» пьесы Островского с пометками Станиславского), хранящиеся в Музее Московского художественного театра [фонд 18945/1-5].

Гречанинов, родившийся в 1864 году в Калуге и умерший в 1956 году в Нью-Йорке, был продолжателем традиций «Могучей кучки» и прежде всего своего учителя – Римского-Корсакова. Он нашел свои творческие ниши, во-первых, в церковной музыке, как представитель «новой волны» (наряду с А.Д. Кастальским, П.Г. Чесноковым, С.В. Рахманиновым), а во-вторых, в области музыки для театральных постановок (эта его ипостась значительно менее известна). Опыты Гречанинова в области театральной музыки связаны с постановками Станиславского в Художественном театре: «Царь Федор» и «Смерть Ивана Грозного» А.К. Толстого, «В мечтах» В.И. Немировича-Данченко и – «Снегурочка» Островского. «Художественный театр так увлекал меня, что я иногда думал, что уж ни здесь ли, ни сцена ли мое настоящее призвание» [2, с. 76].

Для Станиславского постановка «Снегурочки» ознаменовала обращение к сказочности и фантастике: «Линия фантастики захватывает новую серию постановок театра. Сюда я отношу “Снегурочку”, в дальнейшем – “Синюю птицу”. Фантастика на сцене – мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее» [6, с. 143]. Режиссер был в восхищении от пьесы Островского: «“Снегурочка” – сказка, мечта, национальное предание, написанное, рассказанное в великолепных, звучных стихах Островского. Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов, и ничем другим не интересовался, кроме чистой поэзии и романтики» [6, с. 136]. Некоторые моменты были привнесены режиссером: например, Снегурочка играет с медведем, садясь на него верхом и валяясь с ним в снегу, а «Берендей

на веревках» (пометка Станиславского в так называемом «режиссерском экземпляре» пьесы Островского) вместе со своими министрами и приближенными расписывает царские палаты. Станиславский вспоминает о реальном прообразе этой сцены, о посещении строившегося Владимирского собора в Киеве, когда его расписывал В. Васнецов: «Среди царившей тишины раздавалось пение художников-богомазов, которые были подвешены к потолку в люльках и точно совершали обряд помазания елеем. У них были седые бороды. Вот откуда родилось у меня настроение картины у царя Берендея в “Снегурочке”! Только теперь я понял источник своих творческих замыслов и пути, которые привели их на сцену» [6, с. 138]. Конечно, характер росписей был не христианский: согласно пометкам того же «режиссерского экземпляра», в палатах царя были начертаны «китайские и индийские буквы».

Вспоминает режиссер и о музыкальной стороне спектакля: «Представьте себе толпу народа: здесь и режиссеры, и актеры, и хористы, и музыканты из оркестра, и все служащие на сцене и в конторе, и часть билетеров и многие из администрации. Каждому из них даны три и даже четыре инструмента нашего своеобразного оркестра. Он состоял из огромного количества пищиков, трещоток, свистков, кри-кри, гнусавых дудок и всевозможных придуманных нами самими самодельных машинок, которые издавали непонятные, никому не известные, неопределенные и далеко не обыденные звуки, — охи, вздохи, крики, вой. Получался оркестр приблизительно в семьдесят человек» [6, с. 137].

Особый эффект был придуман для сцены, когда бирючи сзывают народ на суд над Мизгирем: «Тут начинается оригинальный оркестр из одних досок, наподобие того, который мы слышали в ростовском Кремле. Разница только в том, что там звенели колокола,

а у нас стучали доски. Одни из них – большие – заменяли низкие колокола; далее шли доски все меньше и меньше, вплоть до самых маленьких, точно подборы колокольного лада. На каждой доске выколачивали свой ритм, свое мелодийное выстукивание. Был и созвучный аккомпанемент, подобранный аккордом из досок разной тональности [так – в оригинале; наверняка имелось в виду не “тональности”, а “высоты”. – *К.З.*] Для этого оркестра из досок были написаны ноты и производились репетиции. В их стук были включены возгласы и оклики глашатаев; и эти крики были обработаны музыкально, с типичными народными речитативами, узорчатыми фиоритурами, оригинальными каденциями, которыми украшают свои крики и возгласы разносчики, прото-диаконы, плакальщицы, церковные чтецы Евангелия и Апостола. Глашатаи были расставлены во всех концах сцены и за пределами ее, с соответствующим распределением по голосам» [6, с. 138].

Особый замысел Станиславского состоял в том, чтобы забыть о том факте, что первоначально пьеса была поставлена в музыкальном театре – Большом театре, отказаться от любых проявлений оперности и балетности. По мысли режиссера, музыка должна была звучать только в те моменты, когда на сцене сами действующие лица играли или пели. В этом отношении предполагалась совершенно натуралистическая постановка, где использовались бы народные русские инструменты. Эти инструменты (гусли, жалейки, рожки, волынки) начали искать и собирать, но из-за технических сложностей их использования (разница строев, хрупкость) Гречанинов пришел к другому решению.

Но прежде необходимо сказать о замысле Гречанинова в целом: создать музыку в совершенно народном стиле. Удивительна следующая мысль композитора: «Во-первых, требовалась характерная, чисто народная

музыка, чего не было у Чайковского. Его песни Леля, напр., скорей подходили бы к какому-нибудь персонажу немецкой оперы, а никак не к русскому пастушку» [2, с. 82]. В целом музыка Чайковского как раз опирается на русский фольклор, однако теперь наступило время более натурального воспроизведения фольклорного стиля, что характерно для XX века. «Во-вторых, симфонический состав оркестра Чайковского, с дирижером во главе, тоже не годился. Это похоже на оперу, а Художественный театр задачей своей поставил довести сценическую иллюзию до пределов возможного и дать зрителю картину до мельчайших подробностей верную изображаемой эпохе» [2, с. 82].

Гречанинову удалось решить поставленные задачи. Он создал музыку, во-первых, замечательно стилизуя под старинные русские народные песни, пляски и наигрыши, а во многих случаях просто используя фольклорный материал. В песнях, как это часто бывает в фольклоре и совсем не встречается в профессиональной вокальной музыке, фразы нередко разрывают слова на части, создавая паузы между слогами, или же второй голос может вступить с опозданием, подхватив слово с середины. Фактура строго выдержана в характере подголосочной полифонии (гетерофонии). Последовательно выдержан принцип «минимальности» – как в использовании инструментов, так и в отборе мелодических оборотов – они имеют очень узкий диапазон, минимальный гармонический фон (сопровождение), который часто создает характерные для фольклора наслоения квинт и других вертикалей нетерцового строения (например, «Песенка Брусилы про бобра» (№ 21). «Минимализм» фактуры, роль архаических моделей мелодии и ритма делают музыку Гречанинова родственной ряду значительно более поздних явлений музыкального театра XX века – например, неофольклоризму Карла Орфа.

Во-вторых, был достигнут эффект максимально возможной натуралистичности в использовании музыкальных инструментов. Первоначальный замысел использовать аутентичные народные инструменты (как было отмечено выше) трансформировался в идею предельно точного подражания им. Большинство песен звучит без инструментального сопровождения или почти без него (об этом ниже). Инструментальная музыка звучит (почти) только в тех случаях, когда инструменты находятся на сцене и на них кто-то играет. То есть, на сцене – гуслиры или рожечники, а небольшой ансамбль за сценой изображает их игру. Звучание гуслей, по традиции, идущей еще от «Руслана и Людмилы» Глинки, имитируется сочетанием арфы и фортепиано, «а на сцене гуслиры только делают вид, что играют» [2, с. 82].

Необходимо подчеркнуть, что огромное количество людей (до 70) и инструментов (порядка 250), отмеченное Станиславским, касается только шумового оркестра на сцене. А партитура Гречанинова предназначена для совсем небольшого оркестра, расположенного за сценой: по 2 деревянных духовых (флейты, гобой, кларнеты, фэготы), 1 валторна (только как поддержка хора), арфа и фортепиано (подражающие гуслирам), фисгармония (тоже как поддержка хора), из струнных: 1 скрипка, 1 альт, 1 виолончель (контрабаса нет), чаще с сурдинами (подражание народным инструментам), из ударных – тарелка, треугольник и бубен.

Иногда Гречанинов добавлял музыку там, где Островским она не была предусмотрена: № 10 (причитание Купавы и женский хор), 13 и 14 (здесь во время монолога Царя Берендея звучит не только инструментальная музыка – переборы «гуслей», но даже хор гуслиров с другими словами), 15 (перед входом Отрока звучит хор «Ой, не заря ли зорюшка», когда Царю моют руки, чешут голову и бороду).

Этим «вольности» композитора не ограничиваются, в некоторых случаях он добавлял не только музыку, но и слова – удаляя при этом слова Островского: вместо хора «Привет тебе, премудрый, великий Берендей» помещена песня «Ой, не заря ли, зорюшка»; вместо «Да здравствует премудрый, великий Берендей» – песня «И ой, взойдет солнце красно». В третьем действии (где у Островского ремарка: «Бобыль пляшет под волынку») Гречанинов добавил песню Бобыля «Я пойду во Китай-город гуляти» (№ 19), а в четвертом действии, перед выходом женихов и невест, вставлен рожок пастуха (№ 20), доносящийся издалека, и хор «Ну-ка кумушка, покумимся» (№ 24).

Гречанинов оставил без музыки целый ряд эпизодов, в которых музыка не просто была предписана Островским и сочинена Чайковским, но как бы «просилась» – независимо от каких бы то ни было предписаний. Так, в отличие от Чайковского, у Гречанинова отсутствуют: Песня Мороза, Пляска скоморохов, Марш Царя Берендея, Монолог Весны из 4 действия и Хор цветов. Вместо хора птиц, сопровождающих появление Весны в Прологе, текст птиц поручен самой Весне, которая поет песню соло, а инструменты (скрипка, фортепиано, позже гобой, альт) изображают птичье щебетанье. Особую задачу композитору пришлось решать в связи с двумя идущими подряд песнями Леля из 1 действия: «Петь подряд две песни, из которых одна протяжная («Земляничка-ягодка...»), а другая веселая («Как по лесу...») без всякой инструментальной поддержки весьма трудно и для опытных певцов, а для драматического актера или актрисы почти невозможно. Поэтому пришлось выпустить на сцену игроков под видом нищих, которые в первой, грустной песенке лишь робко подбирают подходящие нотки, а во второй поддерживают пение весьма основательно» [3, с. 2]. Иными словами, в промежутках между

куплетами Лель сам делает вид, что играет на рожке (при этом звучит гобой за кулисами), а во время пения Леля нищие рожечники, конечно, делают вид, что «подбирают подходящие нотки» – все их партии выписаны и исполняются кларнетами).

Удары по доскам (партии бильщиков), о которых писал Станиславский, – несомненно, одно из самых экзотических изобретений совместной работы режиссера с Гречаниновым. Доски («била»), расположенные на сцене и за кулисами, были настроены на определенные звуки: в партии первого бильщика – си бемоль, до, ре, ми бемоль, соль; второго, исполняющего фигуры остинато в басу, – до, ре, ми бемоль, фа, соль, си бемоль. В оркестровых голосах также выписаны ритмы их ударов: ритмические фигуры «восьмая – две шестнадцатых», «две четверти», «четыре шестнадцатых» и т.п. Таким образом, ритмически и мелодически партии «гигантского ксилофона» были достаточно развиты.

Наконец, композитор сообщил еще об одном экстравагантном изобретении: «В сцене праздника в заповедном лесу я придумал необычайный трюк: два хора на сцене на известном расстоянии одновременно пели две совершенно различные песни. Малооправданное, с чисто музыкальной стороны, соединение это, вместе с шумом толпы и разговорами, давало, однако, полную иллюзию народного гулянья» [2, с. 83]. Авторская ремарка в нотах: «При открытии занавеса хор на сцене поет «Ай во поле липенька» (№ 11) [Повторение – К.З.], а вдали за сценой звучит другой хор: «Заплетися, плетень» (№ 18). В то же время слышен голос народа»; По окончании № 11 ремарка: «Хор продолжается за сценой и в то время, когда на сцене поет свою песню Бобыль» [3, с. 54].

Стремление к предельной «правде» в некоторых случаях приводило к немотивированным и художественно неоправданным решениям. Так, Гречанинов писал, что,

«желая создать какой-то особенный “берендеевский” колорит, артисты говорили как-то коверкая язык, делая иногда паузы, где не нужно, например, простая фраза “ты мешаешь” говорилась: “ти, – пауза, мисшаишь” (Бакула – Москвин)» [2, с. 84].

Получился какой-то «восточный» акцент, который мог бы быть уместен разве что в отношении Мизгиря. Вероятно, сказочные берендеи Островского в сознании постановщиков и артистов смешались с историческими берендеями (по всей вероятности, тюркоязычными), жившими на окраинах русских княжеств. Однако в пьесе Островского и верования (поклонение Яриле-Солнцу), и фольклор берендеев (народные песни) – совершенно славянские, прарусские.

Что же получилось в итоге? Если первая постановка «Снегурочки» при самом Островском и с музыкой Чайковского, волей случая (специфика заказа, объединившего на сцене Большого театра три труппы) может ассоциироваться с романтически-языческой солнечной мистерией, то в постановке Станиславского, в условиях новых веяний Серебряного века, этот мистериальный момент только усилился. Но если оригинальная постановка 1873 года – мистерия как бы сказочная и «оперно-балетная», то Станиславский с Гречаниновым сделали ее значительно более приближенной к реальной, бытовой основе. Этому способствовал и совершенно фольклорный характер музыки, и способы ее использования в спектакле: в мистерии в идеале различие между исполнителями и слушателями не должно быть таким очевидным, как в театре или концертной практике: все должны быть участниками.

Ощущение мистерии, некоего священного действия усиливается и благодаря многочисленным церковным, православным ассоциациям, которые представляли явный анахронизм, но зачем-то были нужны режиссеру.

Вот некоторые из них:

– «у Бирючей ... тенор..., голос церковного тембра» (пометка из «режиссерского экземпляра»);

– Бермята, обращаясь к Царю со словами «Великий царь счастливых берендеев», «не говорит, а читает как “Отче наш”» (пометка из «режиссерского экземпляра»);

– Станиславский о пении слепцов-гуслиров: «Обрядово-церковный напев придает литургическую торжественность сцене» [6, с. 137];

– пометка Гречанинова в нотах: «После этого хора [№ 4 – “Ой, честная Масленица” (обрядовый хор). – К.З.] Чучело Масленицы (тенор) читает нараспев свой монолог: “Минует лето красное...” на ноте si; Берендеи изредка подпевают» [нотный пример на слова «Прощай, честная масленица»]²

Монолог завершается фразой: (нотный пример на слова «Тогда и ждать меня опять», в котором пять последних слогов повышаются на тон – с «си» на «до диез» – совсем как в концовках церковной псалмодии. – К.З.)

Таким образом, спектакль с музыкой Гречанинова стал одним из интереснейших явлений русского искусства эпохи модерна, в котором причудливо совместились романтизм, экзотизм, натурализм и обрядовая мистериальность.

Примечания

¹ «На сцене играет добавочный оркестр рожечников» [6, С. 488], «Оркестр и хор располагались не в оркестровой яме и не за сценой, а только на сцене» [6, С. 489]. На самом деле, рожечники на сцене сами не играют, а только изображают игру, а небольшой состав традиционных инструментов симфонического оркестра располагается, по словам Гречанинова, «за кулисами».

² Еще один пример алеаторики, поскольку не указано, когда именно к монологу подключается хор берендеев.

Список литературы

1. *Асафьев Б.В.* Симфонические этюды. Л: Музыка, 1970. – 264 с.
2. *Гречанинов А.Т.* Моя жизнь. Санкт-Петербург: Петербургское Пушкинское общество, 2009. – 240 с.
3. *Гречанинов А.Т.* Предисловие к первому изданию // Гречанинов А.Т. Музыка к весенней сказке А. Островского «Снегурочка» для солистов, хора и оркестра. Клавир. М: Музыка, 1980.
4. Островский А.Н. Энциклопедия. Кострома: Костромиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. – 660 с.
5. *Паисов Ю.И.* Александр Гречанинов: Жизнь и творчество. М: Композитор, 2004. — 600 с.
6. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. Т.1 / Комментар. И.Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988.– 622 с.

УДК 821.161.1.09"19" ; 791.43.05

Ю.О. Хомякова
julia_khomiakova@list.ru

А.Н. ОСТРОВСКИЙ И И.А. ПЫРЬЕВ

Аннотация. Советский кинорежиссер Иван Пырьев ни разу не экранизировал пьесы А.Н. Островского. Однако изучение биографии Ивана Пырьева открывает подробности двух авангардных постановок по мотивам пьес А.Н. Островского, в которых Иван Пырьев участвовал, будучи еще театральным актером. Это «На всякого мудреца довольно простоты» (Первый рабочий театр Пролеткульта, постановка Сергея Эйзенштейна, 1923) и «Лес» (Театр имени Мейерхольда, постановка Всеволода Мейерхольда, 1924). Оба спектакля вызвали широкий общественный резонанс и вошли в историю театра. И оба раза в результате Пырьеву приходилось уходить. Каждый уход знаменовал новый этап биографии Ивана Пырьева: первый раз он вступил в конфликт с Сергеем Эйзенштейном, одним из своих учителей, а второй раз вообще ушел из театра в кинематограф. Поэтому оба эти спектакля стали в творчестве Ивана Пырьева важными вехами.

Ключевые слова: Иван Пырьев, А.Н. Островский, Сергей Эйзенштейн, «На всякого мудреца довольно простоты», Всеволод Мейерхольд, «Лес».

J.O. Khomiakova
julia_khomiakova@list.ru

Alexandre Ostrovsky and Ivan Pyriev

Abstract. The famous Russian Soviet film director Ivan Pyriev has never made a screen version of Alexandre Ostrovsky's plays. However, Ivan Pyriev's biography reveals the details of the two avant-garde productions of Alexandre Ostrovsky's plays acclaimed in Moscow in the beginning of 1920-ies in which Ivan Pyriev participated as a theatre actor. These were «Even a Wise Man Stumbles» (directed by Sergey Eisenstein in The First Working Theatre of Proletkult, 1923) and «The Forest» (directed by Vsevolod Meierhold in The Theater of Meierhold, 1924). Both performances caused a wide public resonance and were included in the history of the theatre. And both times as a result Pyriev had to leave. Every case had marked a new stage of Ivan Pyriev's biography: the first time he came into conflict with Sergei Eisenstein, one of his teachers, and the second time actually left the theatre to the cinema. Therefore, both the performance became important milestones of Ivan Pyriev's biography and art career.

Keywords: Ivan Pyriev, Alexander Ostrovsky, Sergey Eisenstein, «Even a Wise Man Stumbles», Vsevolod Meierhold, «The Forest».

За свою кинематографическую жизнь кинорежиссер И.А. Пырьев ни разу не экранизировал пьесы А.Н. Островского. Однако, будучи еще театральным актером, Пырьев участвовал в двух постановках по мотивам пьес А.Н. Островского.

И. Пырьев (с Г. Александровым) приехал в Москву из Екатеринбурга и поступил на учебу в Первый рабочий театр Пролеткульта. С 1921 по 1925 гг. Иван Пырьев был студийцем-актером: днем обучался при театре, на сцене которого вечером играл. Этому театру подобрали бывший особняк А. Морозова на Воздвиженке.

В реформах театрального образования участвовал В. Мейерхольд, с которым, видимо, И. Пырьев тогда

и познакомился. Несмотря на молодость С. Эйзенштейн, который возглавлял художественно-декорационную часть театра, энергично взял в свои руки критическую ситуацию: в письме студийца Б. Юрцева к С. Эйзенштейну описывается атмосфера лета 1922 г., когда авторитет художественных руководителей Пролеткульта пошатнулся [Рук. ист.: РГАЛИ 1].

Эйзенштейн радикально изменил систему обучения. Было решено, что постоянная труппа будет давать спектакли в здании Моспролеткульта на Воздвиженке и еще организуется передвижная труппа агитационных варьете. Однако в те времена зритель то и дело искал «отдохновения» в сценическом «темном царстве»: «Когда ... правительственной субсидии не хватало на выплату зарплаты – тогда возобновляли Островского “Не было ни гроша, [да] вдруг алтын”, и действительно алтын в кассе появлялся, ибо пьеса давала 27 рядовых аншлагов», – вспоминал историк балета Д. Лешков [Рук. ист.: РГАЛИ 2]. Нарком Луначарский провозгласил: «Назад к Островскому!» Обращение к творчеству А.Н. Островского объяснялось отмечавшимся по инициативе ГАХН столетием со дня его рождения.

В 1963–1964 гг. режиссерская разработка спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» была восстановлена бывшими актерами Первого рабочего театра Пролеткульта под общим руководством М. Штрауха. В работе по восстановлению принимали участие М. Гоморов, А. Курбатов, А. Лёвшин, В. Шаруев, И. Языканов и другие [1, с. 54–95].

После ухода мхатовцев В. Смышляева и В. Татарина С. Эйзенштейн начал внедрять в Первом рабочем театре методы В. Мейерхольда. «Прекратились занятия по “системе”. ... Вместо пластики вводился совершенно новый для нас предмет – биомеханика. ... Мы с головой ушли в эти “опоры”, “посылы”, “отказы”, – вспоминал

студиец А. Лёвшин [14, с. 48]. В борьбе за кассовые сборы ожила идея «циркизации». В. Шкловский, Ю. Анненков и К. Державин дали «идейное обоснование» для обогащения театра «цирковыми приемами для продвижения вперед собственно сценического искусства» [10, с.1]. Ранее В. Шкловский писал: «Цирковое действие трудно. Цирк весь на затруднении. <...> Акробат преодолевает пространство прыжком, укротитель зверя побеждает зверя взглядом, силач тяжесть усилием так, как Орест преодолел любовь к матери во имя гнева за отца» [25, с.1]. Проще всех выразился Ю. Анненков: «Спешите в цирк, он заменит вам санаторий» [3, с. 3].

Идея циркизации театра была С. Эйзенштейну близка. «Я с колыбельных дней люблю рыжих и всегда немного стеснялся этого», – вспоминал С. Эйзенштейн. И еще: «В двадцать втором году я вволю отыгрался, буквально затопив мой первый самостоятельный спектакль (Мудрец) всеми оттенками мастей цирковых рыжих и белых клоунов. Мамаша Глумова рыжий. Глумов белый. Крутицкий белый. Мамаев белый. Все слуги рыжие. Турусина тоже рыжий. ... Курчаев – трио гусар в розовом трико и укротительских мундирчиках. Городулин (его играл Пырьев) – это стоило трех рыжих!» [28, с. 231]. Мамаев стал Милюковым-Проливым (прообраз кадета Милюкова, считавшего необходимым завоевание проливов из Черного моря в Средиземное), Крутицкий – маршалом Жоффром, одним из организаторов интервенции против советской России, а гусара Курчаева изображало трио врангелевских гусар. Голутвин был международным политическим авантюристом. Городулин стал в этом спектакле фашистом Горедулиным. Внешние черты Горедулина в исполнении И. Пырьева – фрак, прическа, перекошенный рот на бледном напудренном лице – напоминают каких-то роковых персонажей во фраках из салонных кинодрам.

Студиец А. Лёвшин, игравший одного из врангелевских гусар, вспоминал: «Мы, актеры, сами оборудовали в морозовской конюшне цирковой манеж, построили трапеции, натянули проволоки для хождения, сплели сетку и с азартом, что называется, не за страх, а за совесть приступили к учебе. ... Курьезно, но мы не знали усталости! На работу шли, как на праздник», [14, с. 49].

Пьеса А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) появилась на пролеткультовской сцене 8 мая 1923 г. Привлечь зрителей могла только броская режиссура: «Крыть, конечно, будут зверски! Ну, да лишь бы шумели!» – писал матери С. Эйзенштейн [Цит. по: 11, с. 147]. Да и спрос был тогда на акробатику. Через школу эксцентрики прошли в те времена и мастерская Л. Кулешова, и С. Юткевич, и В. Масс, и ФЭК-Сы, высоко оценившие спектакль С. Эйзенштейна: «Не протестуем мы, когда в Москве Эйзенштейн прекрасно пользуется наши приемы из “Женитьбы” для “Мудреца”. <...> Наш спектакль еще не товар. Только закладка кессонов» [12, с. 79].

Сюжет был перенесен в послереволюционную Москву, где происходили пролог и эпилог. Новый Глумов (И. Языканов) попадает в белоэмигрантский Париж, но в финале возвращается в Россию и начинает работать у нэпмана Голутвина. Персонажи Островского превратились в клоунов, сидевших на сцене-арене: они не уходили за кулисы, переходя от игры к неигре и обратно. «То, что было показано Пролеткультом, вовсе не театр: это театрализованный цирк», – писала «Правда» [22, с.5]. Кинематографическая вставка – дневник Глумова – была, по сути дела, пародией на немое кино, а участие в ней Г. Александрова, М. Штрауха, В. Януковой, А. Лёвшина, А. Антонова и других – пародией на кинороли. «До ухода из Пролеткульта Пырьев заснял в моей первой киноработе – маленьком комическом

фильме, вставленном в постановку “На всякого мудреца довольно простоты” (1923). Затем на некоторые годы я теряю его из виду» [29, с. 465].

Клеопатру Львовну Мамаеву играла самая яркая актриса Первого рабочего театра Пролеткульта девятнадцатилетняя Вера Янукова. «Ах, как ее одел Эйзен – шелка и страусовые перья! Но самое главное – как он ее раздевал! В самые серьезные моменты с нее ... падало платье, и она оставалась в одном трико, да еще в черном, да еще с цилиндром на голове», – вспоминала Ю. Глизер [7, с. 124]. По ходу действия Янукова исполняла номер «Мачта смерти», о котором годы спустя вспоминал С. Эйзенштейн: «Оба мы с Александровым были влюблены в Янукову, и самый номер был еженощным “потрясением” – так мы оба боялись за нее (риск упасть и расшибиться в пух и прах действительно был громадным). ... я блуждал, нервничая, по подвалам ... не будучи в состоянии глядеть на номер» [27, с. 326]. Цирковыми мотивами «Мудреца» был позднее навеян фильм Г. Александрова «Цирк», где «перш “обернулся” вертикально стоящей пушкой, на которой Орлова отбивает чечетку» [27, с. 325].

Приняла ли широкая публика использование в спектакле элементов кабаре или кафешантана? «В этом они, пожалуй, ошибаются, как ошибаются и их сподвижники в Московском Пролеткульте», – заметил рецензент журнала «Рабочий и театр» [16, с. 3]. Эти «кессоны» скорее осложнили восприятие: «Чрезмерная пресыщенность спектакля цирковыми трюками, увлечение постановщика красочностью, резкими формами, молниеносной гонкой и паническим развитием действия. Иногда бывает непонятен общий смысл пьесы, путается содержание», – осудила спектакль «Рабочая Москва» [4, с. 6]. «Три с лишним часа непрерывной эпатажи зрителя сшибает с ног зрителя формальным

трюкачеством», – писал учившийся с С. Эйзенштейном во ГВЫГТе Хрисанф Херсонский [23, с. 6].

Однако, по воспоминаниям М. Штрауха, иные зрители ходили на «Мудрец» по двадцать раз. А всего «Мудрец» прошел на сцене 52 раза! Правда, другие зрители уходили, не досидев до конца [26, с. 43]. К тому времени стало понятно, что широкий зритель идею циркизации театра в принципе отторгал. «Циркизация театра находилась в совершенно определенном культурном контексте, пролетариату не известном. ... Приученный к цирку, не понимал, зачем в театре ему снова показывают цирк», – подытожил А. Сергеев [21, с. 386]. Мнение партийного руководства выразил старый большевик Р. Пельше: «Я считаю себя политически достаточно грамотным человеком. <...> но тем не менее, когда я смотрел “Мудреца”, я не мог ориентироваться. Я не понимал, что там происходит, в чем смысл. <...> Но если не разбираемся мы, то что будет делать массовый зритель?» [17, с. 27]. Но и специализированная пресса была осторожна в похвалах: «С очевидностью можно утверждать, что эксцентризм, преподносимый в столь крупных дозах, рискует оказаться невыносимым. ... Здесь он достигает своего апогея, здесь он пожирает самого себя» [30, с. 17].

Что касается актеров, то дал о себе знать первоначальный мхатовский фундамент, заложенный В. Смышляевым и В. Татариновым. Не всем понравилось, что в драматическом театре «зазвучала новая терминология. Вместо “вера”, “наивность”, “фантазия” – “лонжа”, “перш”, “кураж”, “сальто» [14, с. 47]. И в конце концов: «После постановки этого спектакля в театре началось брожение, образовалась некая оппозиция, к которой принадлежал и я» [19, с. 43].

По-видимому, коллективный протест против С. Эйзенштейна был не спонтанным, хотя студийцам было за что его поблагодарить: «Если раньше приходилось

падать с боязнью, с риском расшибиться, падали “как попало”, то теперь с блеском, с удовольствием, без членовредительства, “по закону”» [14, с. 47]. С. Эйзенштейн тогда еще не знал, что на самом деле театр – вообще не его призвание, и проявлял характерное для людей, попавших не на свое место, стремление к чрезмерно радикальным переменам. Отсюда в воспоминаниях Пырьева читаем: «Нам надоело бесцельное акробатическое кувыркание. Вместо эксцентрики и формальных выкрутасов мы стали требовать, чтобы на сцене нашего театра были героика, романтика, реализм; нам хотелось играть какой-то иной репертуар» [19, с. 43]. «Договорившись в принципе с руководством Пролеткульта В.И. Плетнёвым и А.А. Додоновой о замене С.М. Эйзенштейна Е.Б. Вахтанговым, мы летом разъехались на каникулы» [Рук. ист.: РГАЛИ 3].

Здесь – неувязка. К тому времени, когда, по словам И. Пырьева, Плетнёв и Додонова одобрили его «предложение о замене С.М. Эйзенштейна Е.Б. Вахтанговым», последнего уже не было в живых. Почему И. Пырьев не захотел назвать ни кандидата «восставших», ни тех, кто ушел из Пролеткульта вместе с ним? Пырьев об этом тоже долгое время помалкивал и только в одной из ранних анкет написал уклончиво: «После активного участия в оппозиции к эксцентризму с С.М. Эйзенштейном был под благовидным предлогом исключен из театра» [Рук. ист.: РГАЛИ 4]. Если не знать, как было дело, то можно подумать, что Пырьев с Эйзенштейном вместе участвовали в какой-то «оппозиции к эксцентризму». «В “Мудреце” сошлись две разнонаправленные линии театра того времени: с одной стороны – стремление к актерскому профессионализму, что наиболее отчетливо было заявлено в биомеханике Мейерхольда, с другой – стремление к разрушению театра, стиранию его границ с жизнью», – резюмирует А. Сергеев [21, с. 26].

Иван Пырьев присоединился к компании, состоявшей из М. Штрауха, Ю. Глизер и Ирины Хольд, однокурсницы С. Эйзенштейна. Сохранились воспоминания Ю. Глизера о том, как они отдыхали: «Приехали мы в эту самую “Широкую балку”, а жить негде. Расположились в сарае: крыши нет, окна выбиты. Спали на кучах сена. Ночью видели звездное небо. Кругом ужасно завывали шакалы. Говорят, они заглядывали к нам, но Ваня Пырьев им, видимо, не понравился – уж больно он был тощий – и они поворачивали обратно» [7, с. 121]. Южное солнце и теплое море помогло восстановить силы.

Однако Эйзенштейн вернулся на Воздвиженку раньше Пырьева и переиграл ситуацию в свою пользу: «Из-за “предательства” моего близкого друга, бывшего тоже в нашей “оппозиции”, борьба за смену художественного руководителя не увенчалась успехом. Воспользовавшись нашим отъездом, а главное, неопытностью в таких “сложных дипломатических делах”, нас перехитрили. В результате неудавшегося “путча” некоторые, в том числе и я, вынуждены были из Пролеткульта уйти» [19, с. 43].

Потеряв работу в Первом рабочем театре, Пырьев лишился прописки и жилья. Он проработал два месяца в армейских клубах, как политработник, состоящий на учете в ПУРе. Но вскоре его позвал к себе Мейерхольд. Иван Пырьев понял: как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло. Школа ГЭКТЕМАСа не уступала в качестве Пролеткульту: многие преподаватели были те же самые. На недостаток публики жаловаться не приходилось, и актеры-мейерхольдовцы быстро становились известными. Пырьев на всю оставшуюся жизнь сохранил благодарность Мейерхольду, который протянул ему руку помощи. Мейерхольдовский опыт и круг общения 1923–1925 гг. стал для Пырьева важным приобретением. Благодаря привитым В. Мейерхольдом навыкам актерской игры Пырьев смог работать с киноактерами любой

школы. Он сыграл несколько небольших ролей. «Когда же Всеволод Эмильевич начал ставить “Лес” Островского, то мне, в очередь с М. Жаровым, была поручена довольно значительная роль Алексиса Буланова» [19, с. 46]. Премьера спектакля «Лес» состоялась 19 января 1924 г. Текст А.Н. Островского, как и в «Мудреце», был осовременен: помещица Гурмыжская превратилась в нэпманшу, купец Восмибратов – в кулака, помещик Милонов – в священника; к оригинальному тексту пьесы дописано несколько сцен до 33 эпизодов.

Рецензент Б. Гусман писал: «В постановке “Леса” особенно явственно сказалось влияние кино ... два акта обработаны Мейерхольдом с применением принципов кинематографического монтажа (действие перебрасывается все время из одного акта в другой), названия эпизодов дано по принципу кино-надписей (“Люди мешают, люди, которые власть имеют” и т.п.), в духе кино использован свет, вся постановка разбита на три “части” вместо “актов” и т.д.» [9]. Сцена была разделена на две половины: левая символизировала народно-творческое начало, правая – дворянско-помещичье. Слева Счастливец и Несчастливцев по подъемной конструкции спускались вниз в правую часть сцены, где декорации были подчеркнута реалистичными. Это многим не понравилось: «В “Лесе” прежде всего два режиссерских подхода. Один от ритмов цирковой эксцентрики, другой от психологически-бытового театра. Они не сращены, равнодействующая между ними не достигнута. И отсюда стилиевой разрыв ... все это безнадежно вязнет в бытовых аксессуарах и натуралистическом тоне ... Конечно, спектакль большой работы и во многом интересных достижений. Но в целом с третиной», – писал рецензент «Известий» Э. Бескин [5].

Б. Ромашев в журнале «Красная Нива» подробно отразил коллизии вокруг спектакля «Лес»: «Оживленные

споры вызвала новая транскрипция Островского, сделанная В. Мейерхольдом. Poleмика, разгоревшаяся вокруг этой постановки, может быть разделена на два непримиримых течения ... А. Кугель на страницах “Рампы” в статье “По поводу постановки “Леса” называет подобное обращение с драматургом “плевком в лицо русской культуры”. Что же сделал В.Мейерхольд? На диспуте в Академии по поводу “Леса”, автор постановки утверждал право каждого театра “по-своему прочитать” драматурга и соглашался с мнением Академии, которое в лице своего докладчика видела в постановке “Леса” продолжение шекспировских традиций» [20, с. 292].

Однако противники этой постановки шекспировских традиций не увидели: «Смотрел “Лес” Островского, видел винтовую лестницу с площадкой, курятник с живыми курами, крестный ход в саду у Гурмыжской и испражнявшегося без порток Ильинского Аркашку, под звуки “Яблочка” на гармошке Петра Восмибратова», – вспоминал Д. Лешков [Рук. ист.: РГАЛИ 2]. ТИМовский «Лес» вызвал отрицательный отзыв даже у В. Шкловского: «Островского можно сейчас играть как угодно, его мертвая конструкция уже не ощущается. Даже Мейерхольдом. Он прошел сквозь Островского, как слепой сквозь призрак» [24]. В. Шкловскому можно было бы возразить в ответ, что НЭП, вызвавший к жизни типы купеческого «темного царства», сделал «мертвые конструкции» А. Островского неожиданно актуальными для советской жизни, и В. Мейерхольд прошел вовсе не «через призрак». Рецензент «Правды» Б. Гусман резюмировал: «Основной недостаток новой постановки Мейерхольда – большая перегруженность спектакля. ... полное нарушение пропорций, которые имеются у Островского. ... Впервые мы имеем явственную социальную режиссерскую трактовку этой лучшей комедии Островского» [9]. «Лес» за 14 лет выдержал 1338 представлений.

Но почему Пырьев все-таки ушел из театра – бесспорно, раз и навсегда?

В воспоминаниях Пырьева решение об уходе со сцены описывается как озарение «среди шумного бала»: «Как-то раз, гримируясь для роли Буланова, я сидел перед зеркалом и рассматривал свое измазанное гримом лицо. На голове у меня был зеленый парик, на носу торчала гуммозная нашлапка» [19, с. 46]. Вновь кризис произошел на постановке по А.Н. Островскому!

В роли Буланова Иван Пырьев был наконец-то замечен театральными рецензентами: «Пырьев (Буланов), видимо, довольно податливый инструмент, но слишком смутны контуры поставленного перед ним рисунка», – размышлял Влад. Блюм [6]. «Ну, что толку, что на Буланове вместо гимназической фуражки зеленый парик, и вся роль его расфактурена под цирково-балаганские репризы и приемы, что толку, раз все это у него убийственно не выходит! Хотя бы вставленные танцы с Улитой. Ведь, они вставлены, как “номер”, как трюк, рассчитанный на определенный эффект “комического выхода”, а меж тем, ни одной улыбки они не вызывают», – писал Эм. Бескин [5]. «К сожалению, не все исполнители дают то, что хотел бы дать Мейерхольд ... особенно это относится к Пырьеву (Алексис), который свою неумелость пытается заменить развязностью», констатировал Борис Гусман [9].

Сравнивая обе роли Пырьева в авангардных постановках по текстам А.Н.Островского, нетрудно заметить полное несоответствие личности исполнителя его персонажам. Пырьев никогда не был декадентом, как эйзенштейновский Городулин, ни тем более альфонсом, как Алексис Буланов. Ведь Буланов (как и Глумов) – это лишь один из вариантов героя многих пьес А.Н. Островского. Иные варианты есть и в Бальзаминове, и даже в Петре Восьмибратове. Молодой человек без средств,

надеющийся только на выгодный брак с перезрелой вдовушкой, лишается главного мужского качества – способности любить женщину. Можно предположить, что зрители того времени могли сравнить столь непохожих по внешним данным и амплу актеров, как Михаил Жаров и Иван Пырьев. Первый, по-видимому, был убедителен в образе соблазнителя, эдакого красавчика-мужчины, то у второго (возможно, не без подсказки «Старика») Буланов пытался прикрыть деланной развязностью свое безразличие не только к Аксюше или Гурмыжской, но и вообще к женскому полу, знаком чего и был неестественный зеленый парик. Этого тонкого намека рецензенты, как явствует, не поняли. «Старик» же, несмотря на их критические отзывы, не снял с роли Ивана Пырьева: он 150 раз сыграл Алексиса Буланова! Однако сам театр впервые начал утомлять Ивана Пырьева не пустыми залами, не интригами, не тяжелой физической нагрузкой, а именно рутинной: «Неужели всю свою жизнь, – с грустью подумал я, – мне придется каждый день вот так приделывать себе какой-нибудь нос, наклеивать бороду, усы и играть одну и ту же роль, один и тот же спектакль, 200–300–400–500 раз? Нет, нет, не согласен!» [19, с. 46].

Ивану Пырьеву уже было почти двадцать четыре года. Его культурный уровень после столь интенсивного периода учебы в тогдашней Москве позволял трезво оценить себя. Сравнивая себя с И. Ильинским, Э. Гариним, М. Жаровым, И. Пырьев понял: таких артистов ему не «переиграть». Можно также предположить, что Пырьевым постепенно овладели настроения, которые выразил С. Марголин: «Без Мейерхольда современный театр в отрыве от эпохи, но в браке с престарелыми и перезрелыми театральными предрассудками; без театра Станиславского-Вахтангова Мейерхольд лишь конструкция человеческого тела, обретшая кровь, но потерявшая

живое сердце» [15]. Кроме того, «Мейерхольд увлекался своими учениками <...> когда они еще ничего не создали своего, а лишь обещали создать. Но когда они начинали самостоятельно ставить спектакли, он обычно отворачивался от них, <...> предавая их анафеме, обвиняя их в беззащитном плагиате и в вульгаризации высоких принципов Условного театра. Так на моей памяти было с В.Н. Соловьёвым, с Эйзенштейном, с Грипичем, с Охлопковым и многими другими» [2, с. 297]. Здесь имеется в виду спектакль «Слышишь, Москва?», в котором С. Эйзенштейн поставил хронику пролетарского движения в Германии, что оценил Ю. Ларин: «Веют знамена, собираются толпы, выступают вожди немецких коммунистов, проходят на экране улицы рабочих центров, памятные здания, съезды, и длинной лентой, стройными рядами идут “пролетарские сотни”. Взрыв рукоплесканий невольной волной проходит по залу. Картина не услышит, но руки зрителей приходят в движение – публика под стать театру. Настроение создано» [13, с. 1]. Этот успех, на фоне неуспеха спектакля В. Мейерхольда «Озеро Люль» с тем же приемом, вызвал гнев учителя, и С. Эйзенштейну пришлось уйти.

Но в других современных театрах было не так много реальных перспектив. В те годы «возникали всевозможные школы и студии, появлялись и исчезали многочисленные театры самых разных направлений. У одного плодотворного МХАТа было четыре театра-студии. Были студии и у Малого театра» [19, с. 41]. Однако практика доказала, что театров не должно быть чересчур много, иначе и их сборы, их уровень заметно снизятся. Поэтому «все мейерхольдовцы стали особенно увлекаться кинематографом» [19, с. 46]. В 1925 г. Иван Пырьев ушел из театра в кино.

Однако школой В. Мейерхольда Пырьев всегда гордился, придавая большое значение всесторонней подготовке: «Киноактер непременно должен быть

универсальным артистом и уметь делать все то, что делает его герой по ходу действия картины <...> актер есть та решающая сила, без которой немислимо дальнейшее продвижение киноискусства вперед» [19, с. 95–96]. В дальнейшем Пырьев утверждал: «Наш кинематограф в большинстве своем режиссерский, а иногда даже операторский. Актер еще не везде, не во всех фильмах стал главной силой художественного воздействия. И это в значительной мере сказывается на качестве наших картин» [19, с. 95–96].

В заключение отметим, что обе вышеописанных авангардных интерпретации пьес А.Н. Островского объединяло и то, что постановщики не были москвичами: С. Эйзенштейн родился в Риге, а В. Мейерхольд – в Пензе, и оба некоторое время были связаны с Петербургом. Поэтому и старая Москва, и помещичья усадьба им были мало известны и равно чужды. Да и артисту И. Пырьеву, выходцу из семьи крестьян Алтайского края, этот социальный слой и бытовой материал был неродным. В дальнейшем, когда за тексты А.Н. Островского взялся режиссер Константин Воинов, мать которого происходила из типично замоскворецкой купеческой семьи, то в его фильме «Женитьба Бальзаминова» (1965), безоговорочно принятом широкой аудиторией и до сих пор бьющем рекорды повторного телепоказа, было выдержано нужное равновесие между историческим и национальным колоритом текста и эксцентрикой режиссуры.

Пырьев же любил его цитировать: «Как говорил Аркашка Счастливец из “Леса” А.Н. Островского, “из чиновников, из офицеров, из университета – все на сцену лезут. Житья нет”» [18, с. 43].

И, хотя в кино теория и практика использования «типажей» неистребима, но Пырьев знал и другую сторону работы непрофессионального исполнителя, если он переоценивает свой актерский потенциал.

«Актёр должен быть горд!» – сказал трагик Несчастливцев из пьесы “Лес” А.Н. Островского. И я призываю <...> к гордости за свою прекрасную профессию и за наше советское кино!» [18, с. 58].

Список литературы

1. *«На всякого мудреца довольно простоты»* (Описание постановки Сергея Эйзенштейна) // Киноведческие записки. 1998. № 39.
2. *Алперс Б. Искания* новой сцены. М.: Искусство, 1985.
3. *Анненков Ю. Веселый санаторий* // Жизнь искусства. 1919. 12 ноября.
4. *Ас. С. На всякого мудреца довольно простоты* // Рабочая Москва. 1923. 16 мая.
5. *Бескин Э. «Лес» у Мейерхольда* // Известия, 1924. № 25. 31 января.
6. *Блюм В. Островский и Мейерхольд* // Новый зритель, 1924, № 4.
7. *Глизер Ю. Эйзенштейн и женщины* // Киноведческие записки. 1990. № 6.
8. *Гращенкова И. Кино Серебряного века*. М., 2005.
9. *Гусман Б. «Лес» Островского в театре Мейерхольда* // Правда. 1924. 5 февраля.
10. *Державин К. Цирк* // Жизнь искусства. 1920. 6 августа.
11. *Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра*. М.: Эйзенштейн-центр, 2005.
12. *Козинцев Г., Трауберг Л. Еще одно Д.Е.* // Козинцев Г.М. Собрание сочинений. М.: Искусство, 1983.
13. *Ларин Ю. Слышишь, Москва?* // Правда. 1923. 27 ноября.
14. *Лёвшин А. Мы репетируем «Мудреца»* // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974.
15. *Марголин С. Балаганное представление* // Театр и музыка. 1922. № 11.
16. *Обслуживание рабочего зрителя* // Рабочий и театр. 1925. 14 июля.
17. *Пельше Р. Доклад* // Луначарский А., Пельше Р., Плетнёв В. Пути современного театра: Сборник. М.-Л., 1926.

18. *Пырьев И.* О повышении идейно-художественного качества фильмов на современную тему и задачах Союза работников кинематографии СССР // Пырьев И. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1978.
19. *Пырьев И.* О себе и своем творчестве // Пырьев И. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1978.
20. *Ромашев Б.* На театральном фронте // Красная Нива. 1924. № 12.
21. *Сергеев А.* Циркизация театра: От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб., 2008.
22. *Февральский А.* На всякого мудреца довольно простоты // Правда. 1923. 9 мая.
23. *Херсонский Х.* «Мудрец» в Пролеткульте // Известия. 1923. 11 мая.
24. *Шкловский В.* Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. 1924. № 26.
25. *Шкловский В.* Искусство цирка // Жизнь искусства. 1919. 4–5 ноября.
26. *Штраух М.* Эйзенштейн – каким он был // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974.
27. *Эйзенштейн С.* *MLB* (Образ материнского лона) // Эйзенштейн С. Метод. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2.
28. *Эйзенштейн С.* *Souvenirs d'enfance.* // Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т.1. М.: Искусство, 1964.
29. *Эйзенштейн С.* Об Иване Пырьеве // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968.
30. *Я.А. [Апушкин Я.]* Театр Пролеткульта. Мудрец // Жизнь искусства. 1923. 16 окт.

Рукописные источники:

1. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2286, л. 1–5.
2. РГАЛИ, ф. 794, оп. 1, ед. хр. 30, л. 25–37. Автограф.
3. РГАЛИ, ф. 3058, оп. 1, д. 204, л. 21.
4. РГАЛИ, ф. 3058, оп. 1, д. 414, л. 4.

УДК 821.161.1.09"19"

В.А. Антонова
shusham@yandex.ru

ФЕНОМЕН «ГРОЗЫ»
(эссе на театральную тему)

Аннотация. Эссе представляет авторское восприятие пьес А.Н. Островского, поставленных разными режиссерами на современной российской сцене. Это сугубо индивидуальное восприятие, потому и оформлено как эссе.

Ключевые слова: современный театр, интерпретация классики, эссе.

V.A. Antonova
shusham@yandex.ru

The phenomenon of «Thunderstorms»
(the essay on a theatrical subject)

Abstract. The essay presents the author's perception of the plays of A.N. Ostrovsky, delivered by modern directors on different Russian scenic stages. Perception is purely individual and designed as an essay.

Keywords: modern theater, interpretation of classics, essay.

Давным-давно сидели мы в доме в Николо-Бережках и переживали затяжной дождь, который неизвестно, когда кончится. От нечего делать решили, коли мы рядом с Островским, поискать в доме какую-нибудь пьесу да почитать ее. Нашлась «Гроза». Мы распределили текст по ролям между нами и нашими, уже подростками, детьми и устроили застольное чтение. Кто за Катерину, кто за Тихона, Кулигина и т.д. И вдруг пьеса зазвучала совершенно живыми голосами... Через некоторое время дождь все-таки кончился. А Наташа Знаменская, хозяйка дома, удивленно сказала: «Боже мой, какая интересная оказалась пьеса! А я ее так ненавидела в школе!»

Не знаю, как сейчас проходят «Грозу» в школе. Вот отзыв на одну из современных постановок драмы. Некая Ирина Родионовна, учительница: «Я в ужасе. Ходила на спектакль с девятиклассниками. Дети сказали: “порнография”». Дети, конечно, мягко говоря, преувеличивают. Но кое-что заметили: чувственный элемент в постановках пьесы сегодня, действительно, усилился. Интересно другое: «Гроза» всегда была популярна у театральных постановщиков, но сегодня она ставится особенно часто. В чем тут дело? Что произошло в общественном сознании, почему интерес к пьесе принял привкус какого-то ожидания? Может быть, сказалась шаткость сегодняшней атмосферы, потребность чего-то иного, более ясного понимания основ и традиций русской жизни. По крайней мере, этот интерес есть, и он объединил две группы российского общества: тех, кто ставит пьесу, и тех, кто ее смотрит.

Зачем «Гроза» понадобилась режиссерам и актерам, понятно: это пьеса яростного сюжетного накала. Она, может быть, одна из немногих пьес русского репертуара, наиболее близкая к иному драматическому жанру – трагедии. Конфликт между долгом и чувством здесь столь же обострен, как в высокой трагедии театра классицизма Корнеля и Расина. Правда, следует заметить, что этот конфликт выражен в «Грозе» на свой, совершенно оригинальный, национальный лад, более сложный в психологическом истолковании характера главной героини. Кстати, о французах. И.С. Тургенев в июне 1874 года прислал А.Н. Островскому в Щельково письмо с просьбой дать текст пьесы для перевода на французский и последующего воплощения ее на парижской сцене. Вот что ответил Островский: «Напечатать «Грозу» в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцене – над этим стоит задуматься...

Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью». Далее он говорит о том, что уделил большое внимание отделке главных ролей и легкомысленно отнесся к форме. Опасения автора были не беспочвенны. На французской сцене царили пьесы Лабиша, Скриба, Дюма-младшего, Сарду, отличавшиеся изяществом формы и остроумно разработанной драматической интригой. Действительно, существование пьесы вне родных подмостков вызывало законные опасения. А вот на своей сцене «Гроза» властвовала. И в этом победительном виде, похоже, собиралась властвовать долго.

Как же сейчас ставится «Гроза» на многочисленных российских сценах? Вглядываясь в театральную практику, отмечаешь два основных подхода к пьесе. Один – верный тому, что написал классик, но достаточно вольный в постановочных решениях и толкованиях сюжетных глубин. Второй использует текст и драматургические положения пьесы для собственного высказывания по ее поводу, вольно интерпретируя ее смыслы. Традиционно это называется «по мотивам», «театральная фантазия». И все же какой бы неистовой ни была режиссерская фантазия, Островский все равно здесь присутствует, преодолеть автора невозможно.

Но есть другой вопрос, гораздо более существенный, чем вопросы театральных намерений: нам-то, зрителям, это зачем? Почему мы идем каждый раз смотреть на жизнь обывателей города Калинова, зачем мы следим за судьбой Катерины, знакомой нам до боли со школьных лет? Что мы ищем в этой пьесе? Понятно, что классика всегда современна, что в ней сокрыта бездна интеллектуальных и психологических глубин, но ведь, кроме этого, есть еще потребность эмоционального сопереживания, а как людям, пережившим труднейший в истории человечества XX век, сочувствовать какой-то провинциальной

Катерине? Возможно ли это сочувствие? Оказывается, возможно. И вот я, посмотрев в Интернете два нашумевших спектакля: один в «Современнике» в постановке Нины Чусовой (премьера 2004 года), другой – в Магнитогорском театре драмы имени А.С. Пушкина в постановке Льва Эренбурга (премьера 2007 года), отправилась на последние премьеры «Грозы»: в Москве в Театр Наций и в Театр им. Е. Вахтангова, а в Петербурге – на спектакль Андрея Могучего в БДТ им. Г. Товстоногова. Меня интересовало, чем может захватить зрительские умы и сердца современный театр? Ответ бросается в глаза. В первую очередь – острой, изощренной театральной формой. Первое, что видит зритель, придя на спектакль, – это сценическое пространство, тем или иным образом оформленное художником. Сценографические решения очень разные, и все же есть один элемент оформления, который кажется обязательным для постановки «Грозы». Это – изображение Волги. Впрочем, оказывается, что в современном театре и это не всегда.

«Современник», режиссер Нина Чусова

В этом спектакле пространство сцены ограничено двором. Слева выстроена конструкция, состоящая из множества лестниц, ведущих вверх. Напротив нее – голубятня. Голуби самые настоящие. Волга где-то вдалеке, ее не видно. Куда бросаться Катерине, неизвестно. Она и не бросается, а в финале взмывает ввысь.

Двор тесен, в нем встречаются, бранятся (Дикой и Борис), мирятся, целуются, дерутся, судачат, пьют, клянутся в любви и верности. За всем этим, покуривая сигарету, наблюдает сверху Катерина Чулпан Хаматовой. А Тихон все время проводит на своей голубятне, и даже когда спускается на землю, бормочет «гули, гули, гули...»

По некоторым приметам этот двор существует где-то в 60-х годах XX века, во времена крутых перемен, к которым немалую волю приложили тогдашние молодые люди. Если эта догадка верна, то становится более понятным взрывной характер Катерины. И еще одно чувство не покидает при пристальном взгляде на эту постановку – ощущение присутствия чего-то общего, не только сугубо русского, а всемирного. На ум поневоле приходят героини пьес Теннесси Уильямса и Джона Осборна. К русскому стволу привита европейская ветвь.

Кабаниха в исполнении Елены Яковлевой не очень далеко ушла по возрасту от своей невестки. Похоже, что между ними существуют даже какая-то более тонкая связь. В первой же сцене Марфа Игнатьевна читает главы «Домостроя», иронически посмеиваясь, а чернокудрая Катерина лежит головой у нее на коленях. Конфликт возникает не между ними, а внутри самого катерининогo существа, анархического и своевольного. Гибель Катерины закономерна: она – человек бунта, а бунт способен разрушить все, и в этом разрушенном мире, в провинциальной тесноте, среди пересудов и сплетен Марфе Игнатьевне требуется жить дальше. Как? Может быть, гибель Катерины для нее более страшна, чем для Тихона. Кабаниха бьется растрепанной головой о столешницу, почему-то повторяя слова катерининогo монолога о птицах и горестно вопит: «Катя, что ж ты наделала, ты нас всех погубила!» Конфликт между этими женщинами – свекровью и невесткой – это дуэль, поединок, вызванный не соперничеством между ними, а потребностью у каждой из них в самоутверждении в пространстве калиновского жития.

Катерина в «Современнике» встречается с Борисом на голубятне, в отсутствие мужа. Сцена поставлена в формах балетной пластики, где тела сплетаются, потом расходятся, и Борис поднимает и держит Катерину совершенно по-балетному, над своей головой.

Сначала не очень понятно, как такая страстная молодая женщина вдруг покончила с собой. Что заставило ее признаться после домашнего спектакля, где она играла Снегурочку в сценах из сказочной феерии Островского? Может, все произошло оттого, что Борис уехал, не взяв ее, а для таких натур обида – смертельная вещь. Может, оттого, что разыграло анархическое начало в этой пламенной душе? Вот вам, сделаю так, назло! Или, может быть, потому, что раз любви нет, то и жить незачем.

Монолог «Почему птицы не летают!» эта Катерина произносит яростно, раскинув руки, с хищно растопыренными, скрюченными пальцами. Вот она и взлетела в финале спектакля и в конце своей жизни, поднявшись на экране в глубине сцены ввысь, прощально махнув нам рукой.

Магнитогорский театр драмы, режиссер Лев Эренбург

В этом спектакле главным элементом сценографии являются деревянные мостки, которые превращаются, поднимаясь, то в высокий берег Волги, то в горку, с которой, хохоча и визжа, скатываются калиновцы в сцене народного гульбища. А еще эти мостки образуют крышу дома, где живет Марфа Игнатьевна Кабанова со всем семейством. Волга же, как существенная часть сюжета, течет в огромном видеоэкране, поднятом над сценой.

Режиссер Лев Эренбург наполнил все действие пьесы атмосферой надрыва. Герои и персонажи драмы, переполненные нервной энергией, бурно пьют, бурно уезжают, так же энергично гуляют и веселятся, бурно возвращаются и бурно ненавидят. Энергия этих людей поражает. Но ближе к концу этого темпераментного действия становится ясно, что это, на самом деле, энергия распада. Эта повышенная нервность атмосферы в спектакле магнитогорцев вызвала к жизни яркую театральную форму, где каждый эпизод воссоздан в виде аттракциона. Аттракцион следует

за аттракционом – каскад аттракционов. При этом действительность, воспроизведенная в них, показана одновременно с дотошной скрупулезностью в духе гиперреализма Алексея Германа. Понятно, что это скорее театральная фантазия на темы Островского, чем сам Островский в его каноническом виде.

В классический текст много добавлено своего. Не только диалоги, но целые сцены. Например, такая: Тихон собирается уезжать в Москву и вдруг по-ребячески хлопает себя, как крыльями, руками по бокам, кричит петухом. Варвара вспрыгивает ему на спину. Тихон тотчас же начинает изображать лошадку. Быт здесь – полудеревенский, жизнь начинается в предбаннике, куда выходят после помывки ее жители.

Сцены поставлены в духе полнейшей, насколько это возможно в театре, достоверности. Вот Катерина (Анна Дашук) моет Тихону ноги в тазу, оmyвает его тело, а Кабаниху (Надежда Лаврова), перегревшуюся в бане, прислуга обувает в приготовленные заранее валенки, чтоб, не дай Бог, не охватило холодом драгоценные ноги.

Что делает деревенский мужик по возвращении домой из города? Он везет подарки. Что и проделывает Тихон, раздавая привезенные дары многочисленным женщинам этого дома. Эти мирные, чрезвычайно правдоподобные картины вполне уживаются с другими, решенными в гротесковой манере театральной зрелищности.

В финале спектакля обезумевший от горя Тихон по всем правилам медицинской науки с абсолютной натуральностью пытается оживить Катерину, переворачивает ее на живот. Из рта утопленницы выплескивается вода. Все старания тщетны – она мертва. Комаров на берегу – уйма. Как бы то ни было, жизнь есть жизнь, и все начинают комаров отгонять. Все бы ничего – вполне житейская картина – если бы мертвая Катерина не приподнялась и не прихлопнула парочку комаров.

Введение условных приемов есть примета современных постановок, но существует еще одна потребность: дело в том, что описанная Островским жизнь в трактовке сегодняшних режиссеров довольно-таки дика и страшна, и, как мне кажется, этот элемент вводится для того, чтобы мы, зрители, дивились, но не слишком уж пугались, ведь это всего лишь театр. Хотя, честно говоря, современному зрителю все эти дикости и откровенности обихода, в общем-то, привычно обыденны: «Все это русское, родное», – как говорит Борис. Тем более, что это «русское, родное» в театральных интерпретациях переходит в метафизическое состояние. А вот это уже пугает, не хочется думать, что это состояние навсегда.

В спектакле Льва Эренбурга Борис неожиданно становится трагической фигурой. Мало того, что его отправляют в Сибирь, так постановщик наделил его чухоткой и тем самым предрек его скорую гибель, вслед за любимой Катериной. Щемяще-трогательно выглядят их сцены свиданий. Катерина невинно засыпает у Бориса на коленях. Он накрывает спящую своим пальто. Что-то ищет в карманах. Оказывается, папиросы. Закуривает. Лишь для того, чтобы дымом отгонять от спящей Катерины комаров. Борис ищет, чем прикрыть ее босые ноги, прикрывает собственным сапогом.

Но главное спектакле, конечно, женщины. Марфа Кабанова прежде всего властная и распорядительная хозяйка. Многочисленная дворня, сын Тихон, которого она презрительно называет дураком, его жена, ее дочь Варвара – не более, чем часть хозяйственного обихода. Там должно быть все подсчитано, расставлено по своим местам. Самоубийство Катерины раздражает, потому что нарушает хозяйственный порядок: почему это оставили ее одну, ишь, что надумала, характер показать! Никакой жалости, никаких слюней нет и в помине у этой жесткой натуры.

В этом спектакле Катерина выкрикивает свой монолог, колотясь всем телом о развешанные на просушку простыни. Эти простыни аукнутся в финальной сцене, когда она потащит свернутую жгутом, уже выжатую ею простыню. Хозяйственное рабство не оставит ее даже здесь. И вот с этой простыню она кинется с обрыва вниз.

Театр Наций, режиссер Евгений Марчелли

В Театре Наций сценографическое решение намеренно лаконичное. Над сценой нависает видеозэкран, где в волжской воде плещутся русалки. Намек многоречивый, так как русалки, как известно, бывшие утопленницы. На сцене – огромная лохань с водой. Тут же бочка. Все это перекрывается некой застекленной эстакадой, откуда и должны хлестать грозовые потоки.

Спектакль начинается так: Глаша в гимназическом платье сидит на краю сцены и под балалайку голосит песню Шнура «Рыба моей мечты», а рядом некто что-то разбрасывает, словно сеятель. Что сеет – зерно или плевелы, неизвестно. Здесь все пронизано чувственностью. Режиссер Евгений Марчелли явно ставит драму подавленной плоти. Спектакль назван необычно. На афише название повторяется: второй раз слово «гроза» поставлено вверх тормашками. Получается «ГрозаГроза». Название это, по-видимому, намекает на мотив двойничества, который есть в спектакле: Бориса и Тихона играет один и тот же актер, Павел Чинарев. Должно быть, для Катерины в исполнении Юлии Пересильд личность мужчины, в которого она влюблена, не так уж важна – важнее просто испытывать чувства, получить возможность их реализовать.

Драма подавленной плоти находит выражение в обилии эротических эпизодов: сцены Катерины с Варварой напоминают девичьи игры с намеками, тайными признаниями, с потребностями открыться друг другу, с желанием поддаться соблазну и страхом его осуществить.

Кто кого склоняет к греху в этой сцене, непонятно. То ли бойкая и более уверенная в себе Варвара, то ли Катерина с ее тайными страстями.

Своя страсть – и у Кабанихи (Анастасия Светлова). Это повышенная, переполненная чувственностью, любовь к сыну. Так называемая «слепая» любовь, очень близкая к обожанию. Понятно, что она рано или поздно потребует уничтожения другого существа, которое видится вовсе не невесткой, не частью семейства, а соперницей.

Впрочем, печальный конец героини драмы Катерины предопределен не этим противостоянием, а скорее разладом ее души, когда невозможно соединить в одно гармоническое целое неистребимую тягу к любви и нежности с сознанием, задавленным догмами воспитания и средой. В какой-то момент Юлия Пересильд вдруг начинает какой-то странный бег по сцене, делая его все более бешеным и стремительным. Она проносится по подмосткам и, наконец, скрывается, как бы растаивая в их глубине. Куда ей деться от самой себя? Только в омут с головой.

Театр им. Вахтангова, режиссер Уланбек Баялиев

В Театре им. Вахтангова все пространство сцены перекрывает мачта судна с печально свисающими снастями. По этой мачте потом будут взлетать Катерина и Варвара. За мачтой виднеется старая лодка. Кроме того, на берегу (а это явно берег Волги) стоят странные предметы: бревно на козлах, фотоаппарат на треноге и пианино. На нем однажды Катерина отбарабанит «Собачий вальс», а потом, когда придет время прощания с Борисом, с невиданной для такой хрупкой женщины мощной силой, толкнет пианино к противоположной кулисе.

Сценография здесь создает ощущение простора. Волга совсем рядом. Она широка и привольна. Но вот беда! Жизнь тесна.

Пьеса в трактовке режиссера Уланбека Баялиева выглядит драмой несчастливых людей. Здесь все несчастны. Дикой, плачущий на плече Марфы Кабановой и глубоко переживающий изъяны своего нрава, из-за которого в семье идет вечная война. Несчастлива в своей женской судьбе Марфа Кабанова (Ольга Тумайкина), и только давняя любовная связь с Диким служит им, пусть в малой степени, но все же каким-то утешением. Так в сцене свидания, они и уходят, обнявшись, за кулисы.

Кабаниха Тумайкиной одета в пальто военизированного покроя, что лишний раз подчеркивает прямооту и мужественность этого незаурядного характера. Она отважно, не испытывая никаких иллюзий, переносит несчастье своей жизни – неудавшийся брак; нелепый и слабый, лишенный воли и, видимо, небольшого ума сын, бесплодная невестка (она как бы невзначай кладет руку на живот Катерины) – сбить с однажды намеченного прямого пути ее невозможно. В сцене проводов Тихона Катерина (Евгения Крегжде) неожиданно, с вызовом, закуривает. Марфа Игнатьевна, не дрогнув, невозмутимо тотчас закуривает следом. Редко, но бывает, она срывается в крик. И этот крик страшен.

Катерина появляется на сцене в каком-то нелепом сером коконе. Его наматывает ей на голову свекровь. Вообще почти во всех спектаклях есть у Катерины некий жест, возникающий как образ первого шага к освобождению. В театре у вахтанговцев это длинное полотно, образующее кокон – его разматывает Варвара, более решительная и искусенная в проявлении страстей.

Похоже на то, что классический «луч света» у вахтанговцев получил свое новое толкование. Катерина в этом спектакле – натура лирическая, образ поэтический, и, как это часто бывает, страдальческий, несущий в себе печать обреченности. Мадам Бовари на русский

лад. Вот и свой знаменитый монолог она произносит над бочкой с водой, и когда признается Варваре в своей тайной любви, испуганно и трепетно оmyвает собственные уши, чтобы смыть с них звук этих страшных греховных слов. Она трудно идет к своему самостоянию, тем более, что ей на этом пути противостоит железный характер Кабанихи. Единственное существо, которое понимает Катерину, – Кот – персонаж, придуманный театром. Он то ластится к ней, то печалится, и все время трется возле нее. В финале Кот уносит Катерину на своих плечах прочь из этой жизни.

БДТ им. Товстоногова, режиссер Андрей Могучий

Сценография спектакля петербургского БДТ: сцена абсолютно пуста, ее задняя часть заполнена глубокой чернотой. Эту черноту перерезают яркие зигзаги молний, на миг освещающие стволы березок, собачьи морды с красными глазами и куда-то летящих коней. Возможно, сцена – это оконечность бульвара над Волгой, а широкий помост, пересекающий зал, – тропа, ведущая к омуту. Как раз по нему пойдет к своей гибели полубезумная Катерина (Виктория Артюхова), напевая какую-то детскую песенку. Ну как тут не вспомнить Офелию?

Пустоту сцены компенсируют три занавеса, ярко расписанные в стиле палехских мастеров. Первый представляет нам в красочных образах житие Катерины со всеми его превращениями. Второй занавес, исполненный в той же лубочной живописной манере, как бы иллюстрирует жутковатые рассказы странницы Феклуши о людях с песьими головами, о плевелах, которые рассыпает черный человек, а также изображает красноармейцев, церкви без крестов, самолеты, городские здания, заводские трубы и прочие приметы безбожной действительности. Третий занавес черен, как ночь, даже чернее мрачной глубины сцены. Все действие спектакля проходит прямо

перед зрителями в статичных фронтальных мизансценах – этот прием отправляет нас к древнему изначально театральным действиям, к ярмарочному балагану. Героев и персонажей пьесы вывозят на платформах слуги просцениума. Исключение – Дикой. Он выскакивает на подмостки, восседая на золоченом троне.

Андрей Могучим сделал то, о чем когда-то мечтал А.Я. Таиров, осуществивший в 1920-е годы три постановки «Грозы». Он заставил героев петь. Таиров тогда еще говорил о возможности переноса драмы Островского на оперную сцену. И вот в спектакле БДТ запели Катерина, Марфа Игнатьевна, Борис, Тихон, Кулигин, Дикой. Партитура спектакля, сочиненная композитором Александром Маноцковым, причудлива и разнообразна.

С самого начала спектакль сопровождают громовые раскаты большого барабана, придвинутого из зала к авансцене. В лирических сценах свидания и прощания к барабану присоединяются кларнет и фортепиано. Актеры поют свои партии на разные лады. Все вперемешку: рэп и частушечная скороговорка, оперный речитатив и размеренные ритмы балладного сказа, напевы девичьих страданий. Архаические тексты Островского совершенно гармонично укладываются в эти ритмы, неожиданно переставая быть архаическими. А ведь это было всегда проблемой театрального воспроизведения «Грозы» в современном театре. Оказалось, что текст Островского обладает редкой напевностью. Катерина ведет свою партию в простонародной манере девичьих припевок, но в сцене свидания с Борисом начинает петь полным звучным голосом, соединяясь в дуэте с голосом профессионального оперного артиста Александра Кузнецова, специально приглашенного на роль Бориса из Михайловского театра.

Все персонажи спектакля выпевают свои тексты каждый по-своему, отчего эмоциональное впечатление от этой истории неожиданно усиливается, и она все больше начинает

напоминать пронзительную и щемящую мелодраму – жанр, как нельзя более свойственный оперному театру.

Впечатление сильнейшее, притом, что музыкальное развитие этой пьесы все больше напоминает русскую песню о горестной женской доле, о любви и разлуке, о свидании и прощании, о злой свекрови или плохом свекре – словом, о том, о чем пели в песнях «Мой костер в тумане светит», «Горькая рябина», «Помню, я еще молодухой была», «Когда я на почте служил ямщиком», и, наконец, глупо и ненужно причисленную к алкогольному обиходу песню о расставании двух любящих сердец «Шумел камыш, деревья гнулись». Русская песня и в самом деле возникает в своей первозданности: в одной из сцен Кулигин запекает «Среди долины ровныя», а в конце первого акта все калиновцы, во главе с Диким, вдруг срываются в дикий пляс под бешено искрометные звуки «Калинки-малинки».

Оказывается, форма много меняет, может перевести текст в иной жанровый вид. В БДТ горести Катерины – от несчастной запретной любви, от печали, глубокого осознания своей греховности. Все, как в песне: злая свекровь и нежная, трепетная, загубленная душа. Полусумасшедшая старая барыня Кабаниха (Марина Игнатовна) расплетает здесь у Катерины косу и распушивает ее волосы так, что они образуют светящийся ореол. Еще одна цветовая деталь: на петербургской сцене все одеты в черное. Лишь одна Катерина облачена в алое платье.

В этих спектаклях время от времени герои и персонажи задают разные вопросы:

– Почему люди не летают?

Бывает, что летают. Взлетела же героиня Вахтанговского спектакля в небеса. Да и стремительный бег Катерины на сцене театра Наций тоже больше напоминают полет.

– Почему бульвар построили, а не гуляют?

Не гуляют потому, что любоваться природой – пустое занятие, лишенное практической пользы. Пусть этим занимается Кулигин, ему все равно делать нечего. А нам смотреть на Волгу нечего. Другое дело – построить на ее берегу лабаз или рыбокоптильню.

В свою очередь, у меня тоже есть один вопрос. Когда-то его придумал современник А.Н. Островского – Н.А. Некрасов. Мы только его немного переиначим. Звучит он так:

– Кому живется хорошо в городе Калинове?

Таких оказалось крайне мало. Хорошо живется страннице Феклуше. Ее всегда приютят, накормят, напят, выслушают ее рассказы и, конечно, ужаснутся. Хорошо живется Кудряшу. Неплохо, получается, живется и Варваре. Как бы ни угнетала ее родная мамаша, ни давила на нее и гнула, она выскользнет, встряхнется и убежит. Может быть, еще кому-то живется хорошо из калиновских обывателей. Но мы таких не знаем.

И еще два вопроса:

– Так что же такое пьеса «Гроза» как литературное явление и что в ней ищет современный человек?

Кое-что мы уже выяснили, но, полагаю, что не во всей полноте. Это пьеса о стихиях, таящихся в русском укладе. А что такое гроза как явление природы? На это счет есть разные мнения.

– Это электричество, – утверждает Кулигин.

– Это гнев Божий, ниспосланный нам за грехи, – говорит Дикой.

Полагаю, вполне возможно, то и другое верно. А вообще, сдается, что гроза есть российская климатическая норма.



**А.Н. ОСТРОВСКИЙ:
ШТРИХИ К БИОГРАФИИ**



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

Александр Островский

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ БИОГРАФИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. Публикуются стихи М.И. Лаврова и воспоминания В.А. Михайловского, посвященные А.Н. Островскому. Приводятся сведения об авторах, даются комментарии к текстам. Уточняются некоторые сведения об актерам, игравших в пьесах А.Н. Островского.

Ключевые слова: русский театр, актеры, биография, воспоминания, анекдоты, остроумие Островского.

Theatrical contexts of the biography of A.N. Ostrovsky

Abstract. M.I. Lavrov's verses and V.A. Mikhaylovsky's memoirs devoted to A.N. Ostrovsky are published. The information about authors is provided, comments to texts are given. Some information about the actors playing in plays by A.N. Ostrovsky is specified.

Keywords: Russian theater, actors, biography, memoirs, jokes, Ostrovsky's wit.

Время неумолимо в своем течении, а к искусству театра – особенно. Забываются имена драматургов, актеров. Между тем, театр Островского – это театр актерский, в первую очередь. Он любил актеров, хотя подчас они приносили ему невыносимые страдания. Он знал актеров, их быт, их закулисную жизнь, с некоторыми дружил. Актеры платили ему тем же. Один из них – М.И. Лавров, откликнувшийся на смерть драматурга стихами.

Над могилою А.Н. Островского

Угас талант, угасла сила,
Угас искусства чудный жрец!
Но эта темная могила
Еще не есть всему конец.

Она конец для тех, кто в жизни
Труда и света не любил,
Кто дорогой своей отчизне,
Добру и правде не служил.

Но для тебя, поэт-мыслитель,
И чудных образов творец,
Любви и истине учитель,
Могила эта – не конец!

Хоть ты теперь в иных селеньях,
Но на земле не год, не век, –
Ты будешь жить в твоих твореньях,
Пока жив русский человек!

Усни спокойно! Ты, мыслитель.
Устал с неправдою в борьбе.
Усни и мир тебе, учитель,
И память вечная тебе.

1886.

Публикуется по автографу. Датировано по году смерти драматурга. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 138. Ед. хр. 31. Л. 1. Впервые опубликовано: [7, с. 40]. В автографе (в отличие от первой публикации) нет финального восклицательного знака.

Автор этого стихотворения Митрофан Иванович Лавров (1840/43–1907) – актер Малого театра (Лавров 2-й), прослуживший на этой сцене более сорока лет (1858–1900). К Лаврову как актеру А.Н. Островский теплых чувств не испытывал. Так, в письме к Н.С. Петрову <от 17 апреля 1884 года> он пишет: «У нас есть актер Лавров, актер неважный и дурной самаринской школы, но необходимый на вторые и третьи роли в пьесах костюмных и русских исторических, где требуются люди ловкие, прошедшие строгую школу. Он прослужил 25 лет и дослужился до наградного бенефиса, жалованья получает 1200 р.» [14, с. 249]. Наградным бенефисом

Лаврова стал спектакль «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Далее Островский отмечает безупречность его служения театру, сообщает, что Лавров с детских лет учился в театральной школе, потому его требование прибавки к оплате труда вполне заслуженно.

Необходимость Лаврова в исторических пьесах была вполне закономерной: актер живо интересовался русской историей, что позднее сделает его еще и драматургом. В частности, он станет автором стихотворных пьес на исторические сюжеты – «Милостники и опальные», (1889), «Федор Басманов» (1893), «Князь Андрей Деднов» (1894). Кроме того, его перу принадлежит мелодрама «Под ударами судьбы» (1898). В подражание горячо любимому Островскому Лавров написал комедию из купеческого быта «Лесная глушь» (1896).

Распределяя в 1886 году роли в будущем спектакле по пьесе «Воевода», Островский отдал Лаврову играть одного из посадских людей по имени Тыра и разбойника Калгу [15, с. 512, 513]. Роли эти достаточно разноплановые, назначение Лаврова свидетельствует, что профессией он все-таки владел. Да и Островский об этом пишет в приведенном уже письме. Тем не менее, в дневниковой записи Островского за 1886 год читаем: «Малый театр. “На всякого мудреца”. Играли прекрасно, исключая Лаврова» [12, с. 432]. В этом спектакле Лавров играл, скорее всего, Григория, человека Турусиной. Его нет в Списке основных исполнителей, приводимом С.Н. Дурылиным [4, с. 34], но он единственный из слуг, который обращает на себя внимание (неправильно произносит слова), что позволяет судить Островскому об игре актера.

Приведенное стихотворение «Над могилою А.Н. Островского» не отличается поэтическими достоинствами, разве что искренностью чувства скорби. Хотя Лавров писал стихи, ему принадлежат поэтические сборники «Сочинения» (1889) и «Стихотворения» (1898).

Вот – одно из стихотворений Лаврова, в котором вполне раскрывается его владение поэтическим слогом:

Осень

Уж отцвели цветы, что яркой красотою
Пленяли долго нас, неся нам аромат!
Замолкли песни птиц и желтою листвою
Покрылась вся земля. Увял наш старый сад!

Нет листьев шепота, нет него томной, сладкой,
Над садом лишь плывет громада черных туч,
И редко из-за них сверкнет, как бы украдкой,
На миг один отрадный солнца луч.

Да отцвели цветы! В саду опустошенном
Поет уныло ветр о чем-то, но о чем?
Мне кажется, что он в напеве похоронном
Тоскует о цветах, о лете золотом [8, с. 178].

Театральный мир тесен, скорее всего, для Лаврова не было секретом сложное отношение Островского к его игре, что порождало преграду между актером и драматургом, но никак не мешало высокой оценке пьес. Может быть, по этой причине непосредственность чувства подавляется высокопарностью в его передаче.

Много искреннее Лавров в своих посвящениях товарищам по цеху. Приведу несколько.

Н.В. Рыкаловой

Ты честно служишь и служила,
Ты безупречна и светла,
Ты сильным мира не кадила
И лишь талантом все взяла.

Н.А. Никулиной

Таланта силою всевластной
Чаруешь сердце ты мое.
Хвала, хвала тебе за всё:
За твой талант, талант прекрасный,
За сердце доброе твое! [8, с. 171]

Лавров также автор воспоминаний об актерах В.И. Живокини, М.Н. Ермоловой. Так, в воспоминаниях о Живокини он указывает на его амплуа – комические роли – и видит в игре актера школу М.С. Щепкина. Отмечает он и такую известную особенность Живокини, как незнание слов роли, что произошло публично, любившей его комический дар. «Только один раз в продолжение нескольких лет я видел, что московская публика наградила Живокини за его игру нехорошим смехом; это случилось не в водевиле, а в драме Островского “Минин”, где Василий Игнатьевич играл стрелецкого сотника, умирающего на сцене. Глядя на игру Живокини, и публика, и артисты, и даже вечеровые рабочие хорошо сознавали, что Живокини играл не того стрельца, горячо стоящего за свободу своей родины и умирающего от ран, полученных им на поле битвы... Как ни смешна была крайне комическая фигура Живокини, одетого в панцирь, и с шлемом на голове, но зрители в продолжении четырех актов сдерживали свой смех, а артисты – свои язвительные улыбки; но когда наступила сцена смерти стрельца-Живокини, то в зрительной зале раздался гомерический смех, такой же смех охватил и артистов и даже рабочих, стоявших за кулисами. Но действие кончилось, Василию Игнатьевичу помогли встать со сцены; он грустно улыбнулся, проговорив: “кажется, моя смерть уморила всех со смеху. О-ох, уж эти драмы!” и отправился в уборную. Он ясно понял, что драматические роли не его дело, и с тех пор никогда не играл их» [6, с. 917].

Роскошный альбом «Мария Николаевна Ермолова», изданный А.А. Бахрушиным в 1905 г., открывается стихотворным посвящением актрисе, написанным М.И. Лавровым:

Тебе, богиня русской сцены,
Тебе, чей гений тридцать лет
Есть слава храма Мельпомены,
Хвала и лавры и привет!

Верна высокому обету –
Служить лишь истине одной,
Зовешь ты страстно к правде, к свету
Того, кто в храм приходит твой.
Своей игрою вдохновенной
Из мира низменных страстей
Ты увлекаешь в мир священный,
Где все прекраснее, светлей...
Глядя на дивные творенья,
Что мощный гений твой дает,
Дух просит света, обновленья,
И милость к падшему растет.
И сколько ж чувств святых, высоких
Талант твой чудный пробудил,
И сколько ж замыслов жестоких
В сердцах озлобленных разбил!
В рядах трех прошлых поколений
Немало лиц, которых ты,
Путем духовных обновлений,
Ввела в мир правды, красоты.
Вступив на путь суровой жизни,
Они любовь к добру спасли.
И, расходясь в концы отчизны,
С собой завет свой унесли.
Дай Бог, чтоб твой призыв священный –
Любить прекрасное душой –
Звучал бы с силой неизменной
Перед отзывчивой толпой!
Чтоб долго твой могучий гений
Из недр мертвящей пустоты,
Из мира нравственных падений
Звал в царство света, красоты! [9, с. 3-4]

Лавров был вхож в семью Яблочкиных, поддерживал дружеские отношения с Н.И. Музилом. Покинув театр, поселился в 1900 году в Грязовце Вологодской губернии, где ставил спектакли силами любительского драматического кружка. Здесь 4 августа 1902 года

он написал свои воспоминания о Ермоловой, где особое внимание обратил на ее первую роль в пьесе Островского «Бедность не порок», считая, что актриса превосходно справилась с ролью [10].

Публикуется фрагмент, касающийся А.Н. Островского, из воспоминаний В.А. Михайловского. ГЦТМ. Ф. 172. Ед. хр. 331. Л. 1–2. Автограф с подписью без даты.

В.А. Михайловский

Из моей старой записной книжки

[Каламбуры и остроты А.Н. Островского]

А.Н. Островский в обыденной жизни был не чужд юмора. Но он не хоровой. Его остроты, каламбуры не передавались из уст в уста, подобно остротам Д.Т. Ленского¹ или П.А. Каратыгина². Дальше интимной компании друзей и приятелей они не шли. Отличительная черта их – отсутствие ядовитости. Скорее в них проглядывало присущее драматургу добродушие.

Однажды спросили Островского в бытность его Управляющим Московскими театрами³, – что такое в театре «монтажничья часть»? [Монтажничья часть ведала закупкой постановочных материалов. – примечание автора внизу листа. – *И.Е.*]. Островский с улыбкой ответил: Это две мои пьесы: «На бойком месте» – «Доходное место». [К этому на полях прибавлено: Иногда он любил на вопросы отвечать заглавиями своих пьес. Раз ему говорят, что Бурдин⁴ своей игрой портит все его пьесы: бедненок талантом-то очень, – добавил один из собеседников. Островский, питавший слабость к Бурдину, поморщился и ответил: «Бедность не порок»].

В другой раз кто-то ему сказал: «Александр Николаевич, у вас есть две пьесы, сходные по названиям: “Бедная невеста” и “Бесприданница”. Их содержание, конечно, не одинаково». – «Совершенно одинаковое: ни у той,

ни у другой нет содержания». – «То есть как же это?» – «Очень просто: моя “Бедная невеста” – бесприданница, а моя “Бесприданница” – бедная невеста. Какое же может быть при такой бедности содержание?»

Про В.В. Самойлова, выступавшего в Гамлете⁵, Островский, поглаживая бороду и подергивая плечами (обычная его привычка) сказал: «На всякого мудреца довольно простоты». – «Да он был очень плох», – заметил его собеседник. – «Ну, “Грех да беда на кого не живет”», – добавил Островский.

Актер Охотин⁶ до поступления на сцену Малого театра добивался дебюта на сцене Московского Артистического Кружка⁷, где в то время председательствовал Островский⁸. Ему дали пробную репетицию и заявили, что дебюта он не получит. Островский также был против дебюта. Охотин, узнав об этом, является к Александру Николаевичу и после продолжительного разговора заявляет: «–Очень может быть, Александр Николаевич, что я страдаю множеством недостатков, но пригляжусь к здешним артистам воспользуюсь приемами и сделаюсь артистом». Островский ухмыльнулся и сказал: «– Знаете что? Еду я вчера на извозчике. Лошадь у него не везет. Да и все тут. Он и вожжами, и кнутом – нет, не везет. – Лошадь-то, говорю я ему – у тебя не того. – А он мне: – Вот поди ж ты... А ведь кажинный вечер у театра около рысаков стоит. Раза три на дню господ возим; могла бы, кажется, позайматься, как другие лошади действуют, а вот она у меня такая...»

На дружеском обеде в день 30-летнего юбилея его литературной деятельности⁹ один из ораторов сказал: «Торговый мир был непроходимый “Лес”, где и появлявшееся солнце бывало: “Светит, да не греет”. В лесу жили “Волки и овцы”: хозяева и приказчики жили, сознавая, что “Правда – хорошо, а счастье лучше”, и искали счастья не путем правды. Но вот над лесом прошла “Гроза”».

Все всполошились. Еще бы! Ведь “Грех да беда на кого не живет”. Нарушены были принципы: “Свои собаки грызутся, чужая не приставай”, попрано было понятие: “Свои люди – сочтемся!” Мракобесы, “шутники” темного царства были привлечены к ответу перед общественным мнением. Ваше “Горячее сердце” подымало дух угнетенных и “Воевода” самодур присмирел: его “Блажь” была покорена.

Однажды на сцене Московского театра произошел скандал: цветочница-француженка нанесла оскорбление действием управляющему Конторой Театров К-ну. Цветочница, конечно, была уволена со службы. Дело же не предали гласности. Но вскоре после этого на всех дверях было вывешено объявление: Посторонним вход строго воспрещается. Приезжает Островский в театр на считку своей новой пьесы и с удивлением наталкивается на вывешенное объявление. «– Что это? – спрашивает он у одного из актеров. – Это вызвано скандалом, случившимся в театре. Вы ведь слышали о нем? – Слышать-то я слышал. Но только меня удивляет одно. Вот бьют *свои своих*, за что же посторонних-то не пускать?»

Ну и теперь об авторе воспоминаний.

Владимир Александрович Михайловский (1862–1920) – историк театра, педагог, помощник инспектора Московского театрального училища (1888–1913), старший ученый хранитель Литературно-театрального музея им. А.А. Бахрушина (1913–1920). Неоднократно встречался с А.Н. Островским. В воспоминаниях сына А.А. Бахрушина читаем: «Тем временем отец был занят выбором кандидатуры ученого хранителя музея. После долгих размышлений он окончательно остановился на Владимире Александровиче Михайловском. В.А. Михайловский был одним из старейших завсегдатаев наших суббот. Сын мелкого чиновника, он, по окончании курса Московского университета, поступил на должность

учителя словесности в Московское балетное училище, где со временем занял должность инспектора классов. Убежденный поклонник Малого театра и в частности М.Н. Ермоловой, он именно на этой почве и сошелся с отцом. Беззаветно преданный интересам театрального искусства, он на свое скромное жалование собрал прекрасную библиотеку, которая помогала ему в исследовательских литературных работах по истории театра. Постоянно печатаясь в сборниках и журналах, он приобрел некоторую известность среди немногих тогдашних театроведов. Самым любопытным в В.А. Михайловском было то, что в нем мирно уживались восторженный, увлекающийся театрал и типичный казенный чиновник. Карьеризм ему был чужд, но зато уклад его жизни был примером размеренности и аккуратности. Старый холостяк, он одиноко жил в своей маленькой казенной квартире, окруженный пыльными книгами и рукописями, никак не нарушавшими раз и навсегда заведенного им повседневного порядка. Михайловский не пропускал ни одной театральной премьеры и ни одного выступления М.Н. Ермоловой в Малом театре. Другие театры он игнорировал. Наблюдая М.Н. Ермолову десятки, а может и сотни раз в одной и той же роли, он, придя домой, аккуратно заносил в тетрадь свои впечатления, отмечая каждую деталь ее игры и не замечая, что, главное-то, живая Ермолова и ее воздействие на зрителей тонут в этих мелочах. У него был свой узкий круг знакомых, в число которых входили тенор Барцал¹⁰, театровед Шамбинаго¹¹, зубной врач, театрал Коварский¹², артист Малого театра И. Рыжов¹³ и другие. С ними он регулярно встречался два раза в неделю в литературно-художественном кружке и в немецком клубе. После скромного ужина с пивом и оживленных разговоров о театре друзья расставались до новых встреч на следующей неделе. Как истый студент, раз в год,

в Татьянин день, Владимир Александрович “кутил”, то есть позволял себе выпить бутылочку-другую вина, впрочем, никогда не превышая какого-то, им установленного лимита. В субботу он неизменно ходил в баню и любил попариться на верхней полке. После этой операции он появлялся у нас на вечернем собрании какой-то глянцеви́тый, с своим неизменным старомодным пенсне на тесемочке, неудобно примостившимся на маленьком, чрезвычайно розовом носике, гармонировавшем по цвету с тугими кудряшками волос, потерявшими свою былую огненную задорность рано закравшейся в них седине. Этот-то человек, столь схожий с отцом по своим увлечениям Малым театром и столь отличавшийся от него по темпераменту, и был избран для воплощения научной сущности музея» [3, с. 418–419].

Примечания

¹ *Ленский* (наст. фам. Воробьев) *Дмитрий Тимофеевич* (1805–1860) – автор водевилей, переводчик и актер. Перевел с французского и «переделал на русские нравы» более 70 комедий, опер и водевилей, см.: «Оперы и водевили» (М., 1835–1836), «Театр Д.Т. Ленского» (СПб., 1874). Был талантливым версификатором, мастером эпиграмм, колкого словца и находчивого ответа. Так, в воспоминаниях А.А. Алексеева (наст. фам. Киленин, 1822–1895) читаем: «Приезжал погостить в Петербург московский актер и знаменитый остряк Дмитрий Тимофеевич Ленский. ...он остановился у нас. В безалаберной нашей квартире мы только и могли предложить ему диван, переночевав на котором он сказал: “Теперь я знаю, как актеры проваливаются!”» В другом месте своих воспоминаний Алексеев сообщает: «Его бесчисленные остроты были в моде и передавались из уст в уста по всей Москве. Меткость и удачность его эпиграмм и экспромтов породила даже личных врагов, крупные недоразумения и непримиримые размолвки, между тем Дмитрий Тимофеевич не имел злого сердца и все, что срывалось с языка его, было не намерением кого либо обидеть, а только ловко подхватить. Многие остроты были так неожиданны для самого Дмитрия Тимофеевича, что он почти тотчас же сам раскаивался в них» [1].

² *Каратыгин Петр Андреевич (1805—1879)* — русский актер и драматург. Вот характерный пример его шуток: «Когда актер П.А. Каратыгин вернулся из Москвы, его спросили: “Ну, что, Петр Андреевич, Москва?” Каратыгин с отвращением ответил: “Грязь, братец, грязь! То есть не только на улицах, но и везде, везде — страшная грязь. Да и чего хорошего ожидать, когда и обер-полицмейстером то — Лужин”» [2]. Или вот один из характерных по стилю описания эпизодов из «Записок» Каратыгина, когда он, будучи еще учеником театральной школы, играл в спектакле Меркурия: «Душа бедного Меркурия уходила в пятки и посланник богов, конечно, желал бы в ту минуту лучше провалиться сквозь землю (т. е. под пол), чем лететь на небеса... Но судьба отвратила от меня эту напасть... Я уж был повешен на крючок, меня подняли от полу аршина на три, как вдруг что-то на верху запищало, и Меркурий ни с места!.. Стоп машина! Она испортилась... Машинист Тибо полез на колосники (так называется верхний отдел сцены), суетился и кричал наверху, Дидло бесновался внизу, а я между ними висел, как баран, или как несчастная жертва, обреченная на заклание!.. Не помню, сколько времени я провисел между небом и землей, но наконец меня сняли с крючка, велели раздеться и сказали мне, что этого эффектного полета вовсе не будет» [5, с. 8].

³ В начале декабря 1885 г. Островский был назначен Заведующим Репертуарной частью Московских Императорских театров. А на должность Управляющего этими театрами — А.А. Майков (по многочисленным обращениям самого драматурга).

⁴ Бурдин Федор Алексеевич (1827—1887) — артист Императорских театров и писатель. Умный, начитанный, беззаветно любящий свое искусство, Бурдин не обладал ярким талантом, но был одним из полезнейших деятелей Императорской сцены, на которой прослужил более сорока лет. Об отношениях с Островским см.: [11, с. 207–217].

⁵ Самойлов Василий Васильевич (1812—1887) — представитель актерской династии, один из самых образованных (окончил Петербургский горный кадетский корпус и Лесной институт) и одаренных разными талантами (певец, музыкант, художник) актеров своего времени. Роль Гамлета сыграл на сцене Александрийского театра в свой бенефис в 1863 г. По замечанию С.И. Цимбаевой, артист стремился «создать подробный, не сводимый к романтическим контрастам индивидуальный человеческий характер», что близко аналогичным поискам «русской драмы, в первую очередь А.Н. Островского». Подробнее см.: [16, с. 87–93].

⁶ Охотин – сценическая фамилия артиста Малого театра Гайдучова Василия Алексеевича (1850–1892). По воспоминаниям Т.Л. Щепкиной-Куперник, «бедный Охотин, человек неглупый, со способностями и страстной любовью к театру, страдал приступами помешательства на почве алкоголизма. Жизнь его проходила то дома, то в лечебнице для душевнобольных, так что дома он присутствовал не как хозяин, муж и отец, а скорее как временный гость, занимающий диван в кабинете и “не знающий ни дня, ни часа”, когда неумолимый враг опять вытолкнет его из этого уютного угла в ужас психиатрической лечебницы. Самое печальное было то, что он сознавал, когда “это” начинало на него находить... Он был большею частью смирен, мало заметен, иногда только оживлялся за стаканом пива, но большей частью с оттенком желчи и раздражения. Меня пугал взгляд его глаз, всегда точно налитых кровью» [17]. В 1873 году 40-летняя актриса Н.М. Медведева (в замужестве Гайдучова, 1832–1899) вышла замуж за 23-летнего Охотина. *Н.М. Медведева* – актриса Малого театра, дочь московской актрисы А.Д. Медведевой (1796–1895), любимая ученица М.С. Щепкина. Как и к Лаврову, отношение Островского к Медведевой было неоднозначным, но по другой причине. В дневниковой записи от 8 <февраля> 1885 г. читаем: «Возьмем хоть Н.М. Медведеву, которой только, по словам ее приятельницы, А.И. Шуберт (тоже замечательной интриганки), недостает ума, чтобы выйти до степеней известных. Обе эти актрисы вышли из школы Щепкина» [12, с. 425] Это оценка человеческих качеств актрисы. Не случайно именно для Медведевой Островский написал *Мурзавецкую («Волки и овцы»)* и *Гурмыжскую («Лес»)*. Однако в другой записи (в связи с проблемой вознаграждения за сценический труд) Островский видит в Медведевой актрису одного уровня с Васильевой, двумя Борздиными, Колосовой [13, с. 559–561]. Учитывая это обстоятельство, приведу еще одно свидетельство Щепкиной-Куперник: «Медведева считалась одним из лучших украшений Малого театра и пользовалась огромным влиянием, впрочем, никогда не употребившимся ею во зло. Она пускала его в ход разве лишь для помощи и поддержки молодым силам; дух интриги был чужд ей. В молодости она жила открыто и весело, поклонников у нее было много» [17]. М.И. Лавров написал посвящение Н.М. Медведевой: «В прекрасном храме Мельпомены / Всю жизнь свою ты провела; / Красой и славой русской сцены / Ты с юных лет уже была. / За твой талант, талант глубокий, / Прими сердечный мой привет: / Пленяй всех нас игрой высокой / И здравствуй, здравствуй много лет! [8, с. 170].

⁷ Московский Артистический Кружок (1865–1883) объединял деятелей различных видов искусств. По инициативе А.Н. Островского, а также композитора Н.Г. Рубинштейна, артиста П.М. Садовского и писателя В.Ф. Одоевского, 14 ноября 1865 г. на базе этого объединения был открыт «Артистический кружок» Островского, в задачи которого входили эстетическое воспитание артистов и повышение культурного уровня общества. «Артистический кружок» Островского устраивал публичные концерты и литературные вечера, ставил спектакли, собрал библиотеку, организовал театральные курсы.

⁸ Островский многие годы был не только идейным руководителем «Артистического кружка», но и его старшиной, заведующим драматической частью (1874).

⁹ Первую пьесу Островский написал в 1847 году, стало быть, речь идет о 1877 годе.

¹⁰ *Барцал* Антон Иванович (1847–1927/1928) – чешский и русский оперный певец и режиссер, в 1882–1903 – главный режиссер Большого театра.

¹¹ Шамбинаго Сергей Константинович (1871–1948) – историк литературы и театра, исследователь фольклора и былинного эпоса, автор статей об Островском и биографии драматурга.

¹² Возможно, Илья Николаевич Коварский (1856–1955) – основатель Первой Московской зубоврачебной школы; сокуреник А.П. Чехова.

¹³ Рыжов Иван Андреевич (1866–1932) – артист Малого театра, из династии Музиль-Рыжовых.

Список литературы

1. *Алексеев А.А.* Воспоминания артиста Императорских театров. СПб., 1894, режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/230944> (дата обращения 14.04.2018).

2. Анекдоты о русском театре. Вып. 1, режим доступа: https://www.abhoc.com/arc_an/2007_05/403/ (дата обращения 14.04.2018)

3. *Бахрушин Ю.А.* Воспоминания / Подгот. текста, вступ. статья Н.И. Сочинской. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2012. – 540 с

4. *Дурылин С.Н.* На всякого мудреца довольно простоты на сцене Малого театра. М.; Л.: ВТО, 1940. – 130 с.

5. *Записки П.А.* Каратыгина. 1805–1879. Изд.и ред. сыном покойного П.П. Каратыгиным. СПб., 1880. – 336 с.

6. *Лавров М.И.* Василий Игнатьевич Живокини (Из моих воспоминаний) // Исторический Вестник. 1897. Декабрь. С. 910–927.

7. *Лавров М.И.* Сочинения. М., 1889. – 220 с.

8. *Лавров М.И.* Стихотворения. Часть II. М., 1898. – 240 с.

9. *Лавров М.И.* Посвящение // Мария Николаевна Ермолова. Издание А.А. Бахрушина. М., 1905. С. 4–5.

10. *Лавров М.И.* Мария Николаевна Ермолова (Из моих воспоминаний) // Мария Николаевна Ермолова. Издание А.А. Бахрушина. М., 1905. С. 125–150.

11. *Орлова Г.И.* А.Н. Островский и Ф.А. Бурдин // Щелковские чтения 2006. В мире А.Н. Островского: Сборник статей / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома, 2007. С. 207–217.

12. *Островский А.Н.* Дневники // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина. М.: Искусство, 1978. С. 348–444.

13. *Островский А.Н.* По поводу проекта «О премиях Императорских театров за драматические произведения» // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина. М.: Искусство, 1978. С. 559–561.

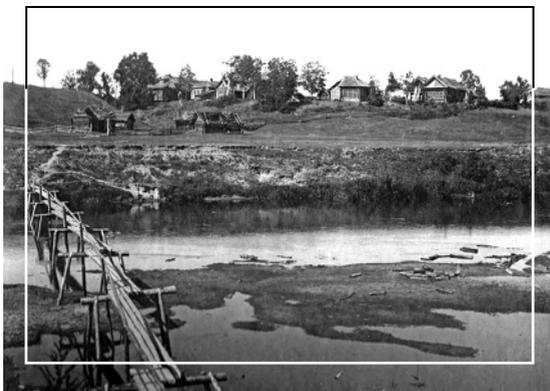
14. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. Письма / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина. М.: Искусство, 1978. С. 11–509.

15. Распределение ролей // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12. Т. Т. 12. Письма / Под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина. М.: Искусство, 1978. С. 512–513.

16. *Цимбаева С.И.* Забытый Гамлет // Театр и драма: Эстетический опыт эпохи. Новосибирск. 2015. № 2. С. 87–93.

17. *Щепкина-Куперник Т.Л.* «Дни моей жизни». И другие воспоминания. М.: Захаров, 2005, режим доступа: <https://knigogid.ru/books/261328-dni-moey-zhizni-i-drugie-vozpominaniya/toread/page-6> (дата обращения 14.04.2018).

Публикация и комментарии И.А. Едошиной.



*Во время ежедневных прогулок
Островский нередко навещал семьи
знакомых крестьян окрестных деревень...*

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



*Частым гостем был Островский
в Бережках. Там на краю села жил
Иван Викторович Соболев, местный
художник-самоучка, резчик по дереву.*

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



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



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

Александр Островский

Л.В. Соловьева

Luda.solovieva@yandex.ru

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ДОЛГОВ: БИОГРАФИЧЕСКИЕ И БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Аннотация. Н.Н. Долгов – историк театра и театральный критик. Автор биографии А.Н. Островского (М.; Пг., 1923), редактор выходившего с 1919 по 1926 гг. издания А.Н. Островский. Сочинения: в 11-ти т. – М.; Пг.: ГИЗ, 1991 – 1923. Сотрудничал в качестве театрального рецензента и историка театра в журналах «Аполлон», «Театр», «Жизнь искусства» и др.

Ключевые слова: Долгов Н.Н., театральный критик, историк театра, Островский А.Н., драматург, биография.

L.V. Solovieva

Luda.solovieva@yandex.ru

Nikolay Nikolaevich Dolgov: biographic and bibliographic materials

Abstract. N.N. Dolgov (1877–1923) was a theatre historian and a theatre critic. Among his first academic works dealing with the great playwright A.N. Ostrovsky and his legacy was the biographical book «A. N. Ostrovsky, 1823–1923. Life and Works» by N.N. Dolgov (Moscow, Petrograd, 1923). He was the editor (1 – 10 volumes) of the publication «A.N. Ostrovsky. Collected Works: in 11 volumes. – Moscow, Petrograd, 1919–1926». Nikolay Dolgov co-worked to periodicals «Apollo» («Apollon»), «Theatre and Art» («Teatr i iskusstvo»), «The Life of Art» («Zhizn' iskusstva») as a theatre reviewer and a theatre historian.

Keywords: N.N. Dolgov, A.N. Ostrovsky, theatre critic, theatre historian, theatre reviewer, playwright, biography.

В конце XIX – начале XX в. театральная критика стала бурно развиваться. Появился массовый зритель, возникли новые театры. Редкий из прозаиков и поэтов не писал статей о театре. Н.Н. Долгов известен как историк театра, театральный рецензент и критик, человек, чье имя тесно связано с творчеством А.Н. Островского.

Николай Николаевич Долгов родился 7 июля 1877 г. в Петербурге. Отец будущего критика был приказчиком Гостиного двора. Н. Долгов обучался на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета. Был заядлым театралом. Но время его обучения было сложным в политическом отношении.

Так, 8 февраля 1899 г., во время годовичного акта в Петербургском университете, студенты, недовольные ректором профессором В.И. Сергеевичем за сделанное им предупреждение о не нарушении уличного порядка, освистали его. После этого, прямо скажем, неприличного акта, при выходе из университета, у студентов произошло столкновение с полицией, во время которого толпа была рассеяна с применением нагаек. Студенты объявили забастовку, перекинувшуюся на другие высшие учебные заведения столицы, а затем и по другим городам. Забастовка охватила практически все высшие учебные заведения России, в ней принимало участие около 25 тысяч студентов, т.е. около 2/3 студентов страны. Власти ответили репрессиями: участники забастовки были исключены из университетов, а 2160 человек выслано.

Николай Долгов участвовал в сходках, проходивших в университете, а затем был арестован на уличной манифестации и получил предложение покинуть Петербург. Свой выбор он остановил на Пскове. Много позже, вспоминая о театральной жизни Пскова той поры, о встрече с актрисой Екатериной Корчагиной-Александровской, Долгов напишет рассказ «Очаровательный фанфан», опубликованный в журнале «Еженедельник Петроградских государственных академических театров» (1922, № 10). На молодого человека произвело неизгладимое впечатление исполнение Корчагиной роли Липочки в комедии Островского «Свои люди – сочтемся!» Пробыв в Пскове до июня 1899 г., Долгов вернулся в Петербург.

Первая публикация Н. Долгова датируется 1901 г., когда был напечатан в «Русской мысли» его рассказ «У них», где говорилось о жизни в доме умалишенных. После этого первого литературного опыта Долгов писал исключительно о театре. Если не брать в расчет двух пьес, написанных им в 1903 и 1908 гг.

Во второй половине XIX—начале XX в. театр играл значительную роль в культуре и общественной жизни российского общества, активно развивалась и театральная критика. Театральные рецензии печатались на страницах огромного числа газет. А.Р. Кугель, вспоминая среду рецензентов 1890-х гг., писал, что никакие теоретические вопросы их не волновали: критерием было «нравится—не нравится». Многие рецензенты поддерживали своего любимого актера. По мнению Кугеля, «все были театралы и все рецензенты». Но и тогда были критики, обладавшие и знаниями, и позицией. Именно таким стал Н. Долгов. Он много выступал как театральная рецензия в газетах и журналах. Позже в статье «О прошлой и настоящей критике» Долгов писал, что «театральные отделы современных газет дают такой богатый материал для характеристики крупных деятелей сцены, каких не найдешь в толстых журналах» [4, с. 739].

Долгов много занимался проблемами актерского искусства. В игре актера он хотел видеть свободное творчество, его пафос, темперамент. Критика интересовал современный аспект (современный его времени) творчества актера. Он искал среди русских актеров того, кто соответствовал бы духу театра 1900-х гг. Потому сосредоточивает свое внимание на работе актера В.В. Самойлова, который своей виртуозной техникой был близок к этому театру.

В биографическом очерке о Самойлове Долгов пишет о взаимоотношениях актера и А.Н. Островского. В. Самойлов сыграл довольно много ролей в пьесах

А.Н. Островского, но, по мнению Н. Долгова, актеру не удавались простонародные типы, что же касается пьес, взятых их городского быта («Шутники», «В чужом пиру похмелье»), то в них Самойлов играл с успехом. И все же, по мысли Долгова, не всегда ему удавалось передать именно тот образ, который был задуман драматургом.

Но главным актером для Н. Долгова становится А.Е. Мартынов, от тонкого и нервного психологизма, от сложного сплава драматического с комизмом, от лиризма которого критик протягивает прямую нить к театру XX в. Долгов видит близость актера к драматургии И.С. Тургенева и к современному театру «настроений». В опубликованной в 1910 г. статье «Предшественник театра настроений» Долгов показывает, какова роль Мартынова в репертуаре Островского. Яркий след в истории русского театра оставило исполнение Мартыновым роли Тихона в «Грозе» (1859), которого артист играл как человека, загубленного жестоким домостроевским режимом. Увлечение игрой Мартынова нашло отражение в подробном биографическом очерке Долгова об актере.

Живя театром, публикуя рецензии на спектакли, Н. Долгов проникается творчеством А.Н. Островского. Идя от театральной рецензии на спектакли по пьесам драматурга, он приходит к осмыслению его творчества. Изучая рецензии на первые постановки пьес, он понимает, что Островский принадлежит к числу тех немногих драматургов, которых каждый штрих, каждая строка дороги и ценны.

Николай Долгов в начале своего литературного пути не ограничивался только театральной рецензиями. В 1903 г. журнал «Театр и искусство» публикует пьесу Долгова «Ответ Мольера: (Мольер-актер)», а 10 декабря 1904 г. эта пьеса будет поставлена в театре Литературно-художественного общества (Суворинский театр). Еще одна его пьеса «Последний гастролер» увидит свет в 1908 г.

В 1905 г. Долгов – секретарь редакции журнала «Театр и искусство», в 1906 г. он становится редактором газеты «Двадцатый век» (выходила 1 год). В этой газете в день открытия Первой Государственной Думы Российской империи был впервые опубликован гимн «Избранникам народа» (Государственной Думе) (№ 30 от 27 апреля 1906 года). Его авторы – композитор Александр Глазунов и поэт Николай Соколов.

В 1904–1905 гг. Н. Долгов печатал свои статьи в журнале «Театр», который издавал И.Н. Потапенко как приложение к журналу «Живописное обозрение», журнале «Театр и искусство». В статье «Цензурные судьбы русской комедии» Долгов воспроизводит эпизод, когда цензуре не понравилось, как заканчивается пьеса «Банкрут» («Свои люди – сочтемся!») В первой ее редакции Островский был приглашен для внушения. Ему поставили на вид, что задача писателя состоит «не только в живом изображении смешного и дурного, но и в справедливом его порицании, не только в карикатуре, но и в распространении высшего нравственного чувства, следовательно, в противопоставлении пороку добродетели» [1, с. 897].

На протяжении нескольких номеров в этом же журнале Долгов разбирает опубликованные в журнале «Антракт» театральные рецензии А.Н. Баженова на постановки пьес Островского. В этих статьях он пишет, что А. Баженов был поборником реалистического направления, простоты и искренности на сцене. Баженов смотрел пьесы Островского из зрительного зала, отмечая, что актеры не всегда понимали и правильно доносили до зрителя мысли драматурга. Репертуар театра времен Островского был не всегда хорош, на сцене шли переводные водевили и мелодраматические пьесы. Первая постановка пьесы Островского оказалась не совсем удачной. По мысли Долгова, Баженов видел причину

недостаточного признания пьес Островского в том, что вкус тогдашней публики развращался сложившимся репертуаром. Долгов останавливается на приемах Баженова при разборе пьес Островского, не раз подчеркивая, что Баженов прежде всего – театральный рецензент, и берется за перо уже после того, как произведения разобрали литературные критики, такие как, например, А. Григорьев или Н. Добролюбов. Долгов отмечает, что Баженова огорчал недостаточный успех произведений Островского, он желал большего разнообразия в творчестве от драматурга, за которым установилась репутация бытописателя старого купечества. Баженов считал, пишет Долгов, что попытки Островского заявить себя в историческом жанре не совсем удачны, указывая на пьесы «Козьма Захарыч Минин Сухорук» и «Воевода». Для Баженова, в первую очередь, разбор драматического произведения должен исходить из взгляда на него как на произведение сценическое [2].

В 1909–1917 гг. при редакции «Ежегодника Императорских театров» действовал литературно-критический кружок «Среды» барона Н.В. фон Остен-Дризена. Предположу, что посетителем этих «Сред» Долгов стал не позднее 1914 г. Его приглашали не только в качестве слушателя, но и как докладчика. В 1914 г. он выступил с докладом «Театр быта и проблема новой трагедии», в 1916 г. – «О музыкальном мышлении». «Среды» барона фон Остен-Дризена были своеобразной творческой лабораторией, «Свободной театральной академией», где обсуждались различные аспекты теории и практики театра и литературы. «Среды» проходили раз в две недели на квартире барона фон Остен-Дризена, за исключением летних месяцев. По правилам «Сред», гости собирались по повесткам к 10 часам вечера. Читали реферат, пили чай, закусывали, потом начинались прения.

В начале 1900-х гг. «Союз драматических и музыкальных писателей», объявил конкурс на лучшее произведение о жизни и трудах А.Н. Островского. Однако в течение пяти лет на конкурс не поступило ни одного труда. «Союзу» пришлось, в конце концов, отменить конкурс... за полным отсутствием конкурентов, желающих поработать в намеченной «Союзом» и действительно мало исследованной области. В связи с этим интересна рецензия Долгова на книгу Ж. Патуйе «Островский и его театр русских нравов», которая вышла в Париже в 1912 г. Патуйе принадлежит труд «Русский театр нравов с его зарождения до Островского» (Париж, 1912). Обе книги содержат обширный исторический и справочный материал (особенно в монографии об Островском). Эти книги сыграли положительную роль в ознакомления французских читателей с русской литературой. «Не глубокие по существу, но написанные с чисто французским блеском, его книги крайне любопытны как показатель отношений запада к творчеству оригинальнейшего и самобытнейшего русского писателя» [5].

Но книги Патуйе не решали проблемы актуальности в исследовании творчества Островского. Потому в 1921 г. в журнале «Бирюч» Н. Носков писал, что «в области биографических и библиографических изысканий о днях и трудах Островского не сделано даже попытки дать биографию драматурга в связи с его литературными трудами и эпохой. Не собраны для нее даже подготовительные материалы: не только не собрана и не систематизирована, но даже не опубликована в большей части переписка Островского, не сведены в одно целое многочисленные воспоминания о нем и его сверстниках – ближайших друзьях, – разбросанные по столбцам старых газет, по страницам журналов, альманахов и отдельных брошюр. Отсутствует ключ-указатель и к напечатанным

письмам и к воспоминаниям. Библиография произведений Островского настолько бедна и убога, что влечет ряд курьезных промахов со стороны лиц, которых, казалось бы, нельзя упрекнуть в малом знакомстве с драматургом» [11, с. 100].

В начале 1910-х гг., кроме профессиональных театральных журналов, Долгов начинает сотрудничать с периодическими изданиями, освещавшими различные аспекты культуры, искусства и литературы того времени. Так, в 1911 г. С.К. Маковский, редактор журнала «Аполлон», привлекает к работе Н.Н. Долгова как одного из лучших знатоков русского театра XIX века, призванного дать историю русского театра в ее выдающихся деятелях. В журнале творчеству Островского было посвящено не так много публикаций, но почти в каждой статье о театре упоминалось имя драматурга. Оно и понятно, поскольку к 1900-м гг. классические постановки пьес Островского сохранились лишь в Александринском театре, где еще служили знаменитые актеры прошлого – К.А. Варламов, Н.С. Васильев, М.Г. Савина.

Благодаря деятельности Долгова в журнале был представлен историко-культурный аспект в осмыслении наследия Островского. Он вписывал Островского в театральную традицию 1830–1840-х гг., размышляя о причинах популярности Островского, о причинах нападок на него со стороны представителей натуральной школы в 1840–1860-х гг.

В конце 1911 г. «Аполлон» начинает издавать отдельные монографии, сборники статей, беллетристику. Как книгоиздательство «Аполлон» практиковал выпуск сборников статей своих сотрудников, уже опубликованных на страницах журнала. Так возникли книги кн. Сергея Волконского «Художественные отклики» (1912), С.К. Маковского «Страницы художественной критики» (1913). Такой же по своему типу должна была стать

книга Николая Долгова «Исчезнувшая красота», собиравшаяся, по всей видимости, из его статей о русском театре XIX в., опубликованных как в «Аполлоне», так и в других изданиях. В 1913 году в письме к Н.Н. Пунину от 10 июня С.К. Маковский пишет, что «Долгова мы издавать не будем. Ушков против каких бы то ни было новых изданий, и я не настаиваю» [12, с. 47]. Книга Н. Долгова «Исчезнувшая красота» была объявлена к выходу в 1915 году, но так и не вышла.

В своей статье к 35-летию пьесы «Бесприданница» Долгов одним из первых решился сказать, что замечательное исполнение Комиссаржевской роли Ларисы идет не вопреки автору, а именно «от автора». Мысль о «Бесприданнице» как лучшей пьесе драматурга Долгов затем аргументировал и в своей книге об Островском, которая вышла в 1923 году. Долгов полностью отождествил Ларису Комиссаржевской с той, какая была задумана драматургом. Он утверждал, что всю критику «Бесприданницы» следует разделить на два противоположных периода: до Комиссаржевской и после нее. «Перед зрителем была женщина, полная мучительной жажды сильного красивого, – порывистая, ищущая натура», – описывал эту Ларису Н. Долгов, – тоска по красоте, дальше и дальше от будничной жизни чувствовалась в ее восторженных словах о Паратове и в наивной идеализации жизни с Карандышевым. Даже звуки шаблонного романса выростали до протеста против мучительной, тоскливой жизни» [6, с. 67].

Комментируя в «Ежегоднике Императорских театров» развернувшуюся вокруг драмы «Гроза» полемику, Н.Н. Долгов приходит к выводу, что именно современному зрителю, «когда литература так ярко отражает глубокие искания духа... особенно дорога мечтательная, полная таинственной прелести, героиня “Грозы”» [3, с. 107]. Критик отмечает связь образа Катерины с лучшими произведениями новейшей лирики.

В работе «Статьи Добролюбова о темном царстве и дальнейшая критика об Островском» Долгов дает оценку критической литературы о творчестве Островского, ставит общий вопрос о необходимости пересмотра критических оценок его драматургии. Он пишет о поэтическом мире пьес Островского, в котором скрыты сцены глубоко художественного значения. Все эти наблюдения явно противостоят обобщениям Добролюбова. Долгов соглашается с Б.В. Варнеке, что добролюбовское понимание Катерины не только можно считать устаревшим, но что оно было ложным и для своего времени. Долгов приходит к выводу: шумный, невиданный успех Добролюбова объясняется тем, что «автор отразил интересы минуты и произнес всеми жданное слово. Но ... признаем открыто, что если изучение шестидесятых годов не полно без “Темного Царства”, изучение Островского, как задача выявить подлинный лик писателя, гораздо менее потерпит от этой утраты. Не тьма, а свет, радостный, яркий, полный упований на конечную победу духа – вот что льется со страниц писателя» [7, с. 65]

В годы Первой мировой войны Н.Н. Долгов сотрудничал в «Петербургском листке». В 1915 г. он числился среди участников литературного отдела журнала «Голос жизни». В 1916–1917 гг. стал основным рецензентом «Биржевых ведомостей». После октябрьского переворота Долгов активно печатает свои статьи в журналах «Еженедельник Академических театров», «Бирюч Петроградских государственных театров».

К 1918 г. Полное собрание сочинений А.Н. Островского 1904 г. (под ред. М.И. Писарева, изд-во «Просвещение») стало библиографической редкостью. Потому назрел вопрос о новом издании, которое стало бы не повторением прежнего, а новым, с текстами, проверенными по рукописям, с историко-литературными комментариями и примечаниями, с собранием переписки.

В такое издание должна была быть включена если не научная биография драматурга, то такая, в которой должным образом была бы сделана попытка систематизации материала.

В середине 1919 г. в Петрограде был организован Госиздат. С 1919 по 1923 гг. Петрогосиздат выпустил в свет 2260 названий книг и брошюр общественно-политического, научно-популярного, научного, художественного, детского, учебного, военного, сельскохозяйственного содержания. В 1923 г. по числу названий художественная литература в общей массе книжной продукции Госиздата занимала первое место. Начали выходить полные собрания сочинений А.С. Пушкина (под ред. В.Я. Брюсова), Н.В. Гоголя (под ред. Н.К. Пиксанова), Л.Н. Толстого (под ред. проф. И.И. Гливенко), Ф.М. Достоевского (под ред. проф. П.Н. Сакулина).

Под редакцией Н. Долгова в этом издательстве выходит в 1919–1923 гг. «Сочинения» А.Н. Островского в 11 т. Это одно из первых научных изданий драматурга. Принципы издания были изложены в 10-м томе («От редакции»). За основной текст была принята последняя авторская редакция. Десять пьес были напечатаны по первому прижизненному изданию Островского 1859 года, остальные – по позднейшим изданиям. За основу принималась последняя авторская редакция, сверенная с журнальными публикациями. Например, комедия «Свои люди – сочтемся!» печаталась по тексту «Москвитянина» 1850 г. № 6, а «Семейная картина» – по изданию графа Г.А. Кушелева-Безбородко 1858 г. Тома с 1 по 10 содержат оригинальные пьесы, в последнем томе напечатаны пьесы, написанные в сотрудничестве с другими авторами. Тексты к «Сочинениям» редактировали К.И. Халабаев, А.Л. Слонимский, С.М. Бонди, Б.В. Томашевский. В первом томе был помещен написанный редактором Н.Н. Долговым прекрасный

биографический очерк (он же появился в отдельном издании). Это был первый опыт биографии Островского, сделанный на высоте тогдашнего уровня научного знания об Островском. Также Долговым были сделаны литературно-сценические, историко-литературные примечания к каждой пьесе. В этих примечаниях были даны сведения о том, когда впервые была напечатана пьеса, когда состоялась первая постановка пьесы в Москве и Санкт-Петербурге, был дан состав актеров петербургского Александрийского театра и московского Малого театра, занятых в спектакле. Задачей примечаний являлся обзор наиболее важных критических отзывов о пьесе и рецензий на их первую постановку. Автором обложки к «Сочинениям» А.Н. Островского стал С.В. Чехонин – русский художник и график, член художественного объединения «Мир искусства».

Во втором сборнике «Бирюч Петроградских государственных театров» за 1921 год была напечатана рецензия на только что вышедшее издание, где, в частности, автор находит написанный Н. Долговым очерк жизни и творчества Островского «первым и единственным на русском языке, по обилию новых данных, по новому, не шаблонному и вдумчивому отношению к личности писателя» [9, с. 318]. Рецензент отмечает, что большинство лучших статей об Островском (в том числе исследования Н.П. Кашина) рассеяны по разным изданиям, напечатаны в специальных журналах, имеющих небольшой круг читателей. Отмечается, что творчество драматурга воспроизводится Долговым в очерке на основе хронологии жизни Островского, биографические факты соединяются с творческой деятельностью.

Но, по мнению автора рецензии, «последние двадцать лет жизни драматурга Н.Н. Долговым изображены как-то устало, словно интерес к писателю этой закатной поры его творчества у автора очерка пропал.

В примечаниях к пьесам Островского и в очерке о его жизни присутствовала недостаточная точность в комментариях к творчеству и отсутствие ссылок в биографии» [9, с. 318].

Весной 1923 г. отдельным изданием вышел в свет очерк Н. Долгова «А.Н. Островский: жизнь и творчество. 1823–1923». Книга состояла из 22 глав с примечаниями к каждой. Примечания в основном содержали библиографические источники, с которыми работал Долгов. Биографические данные об Островском Долгов черпал из разных мест: это и биографические очерки Н. Носа, И. Иванова, воспоминания С. Максимова, биографический очерк Б.В. Варнеке в «Русском биографическом словаре» и др. Для написания книги Долговым были тщательно проработаны рецензии и отзывы на спектакли.

Долгов нежно, с трепетом относился как к личности драматурга, так и к его творчеству. Он отмечает, что с первых шагов на поприще драмы Островский показал, как он чужд погоне за эффектами. Драматурга влекло к более тонкой лирике и мягким тонам, что наиболее ярко выразилось в «Бедной невесте». Пьеса стала новым шагом в деле обрисовки характеров. Непосредственность и наивность – вот свойства, присущие героям Островского. Драматург, по мнению критика, вложил в своих героев то, что, как лучший дар сердца было присуще ему самому. В нем борец решительно уступает место лирику, а пьесы проникнуты пламенным «евангельским духом». Островский, по Долгову, – мягкий, верный замыслу типов, порой склонный скорее не дорисовать, чем подчеркнуть. В своей работе Долгов пишет, что Островский имел большое мужество не подчиняться деспотизму зрительного зала. По его мнению, Островский – «обновитель сцены», и он соглашается с «критиками с запада», что драматург «любит, даже бичуя».

Большое внимание Долгов уделяет воплощению образов Островского на сцене, обращая внимание, что подчас актеры-премьеры не всегда могли уловить замысел Островского. Пример тому – первые постановки «Грозы». Исполнительницы роли Катерины не вскрывали глубоких психологических черт героини в пьесе. Образ Катерины, по мнению Долгова, удалось передать лишь позднее Стрепетовой. Те же недостатки он находит в первой постановке «Бесприданницы». Долгов уверен, что Островского убедила бы игра Комиссаржевской в роли Ларисы.

Поздний период в творческой деятельности Островского Долгов не считает, как некоторые критики, упадком таланта драматурга. Островский, по его мнению, старается как можно дальше уйти от быта и поставить в центре драмы анализ души в ее глубоких и неизменных стихиях. Примером того может служить пьеса «Бесприданница». Долгов пишет, что Островский принимал жизнь «не в отвлеченных мечтаниях, а в ее действительном историческом плане, он не боялся не только черта Достоевского, но и мук Толстого, проклинавшего цивилизацию и прогресс» [8, с. 185].

Долгов разделял позицию А.Р. Кугеля, который писал: «Если вы хотите знать, что такое Островский, читайте внимательно “Снегурочку”; нежное обожествление природы и в нем или, если хотите, над ним, ласково – верующий, мудро непоколебимый, все принимающий и встречающий взор Берендея, похожего одновременно и на сказочного дедушку, рожденного языческой стихией, и на святителя какого-либо древнего монастыря. И всюду, куда ни глянете, в пьесах Островского найдете вы то и другое» [10, с. 48].

В последние годы своей жизни Николай Долгов печатал собственные воспоминания в «Еженедельнике Академических театров», к началу 1923 г. была готова

книга «Исчезнувшая красота», в которой дана блестящая характеристика великих русских актеров – Каратыгина, Мартынова, Щепкина, Волкова и др.

Но Николай Долгов тяжело болел: его мучили водянка сердца и туберкулез. Скончался он 2 декабря 1923 года. В его архиве остались неопубликованные статьи по истории театра и последняя книга, посвященная русскому актерскому искусству.

Список литературы

1. Долгов Н. Цензурные судьбы русской комедии // Театр и искусство. 1904. № 50 (12 дек.). С. 897–898.
2. Долгов Н. Старый театральный журнал // Театр и искусство. 1906. № 19 (7 мая). С. 299–300; № 25 (18 июня). С. 396–397; № 28 /29 (16 июля). С. 433–443.
3. Долгов Н. Первая постановка «Грозы» // Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. 5. С. 105–116.
4. Долгов Н. О прошлой и настоящей критике // Театр и искусство. 1910. № 40. С. 739–740.
5. Долгов Н. Французский труд об Островском // Речь. 1913. 18 нояб. (№ 316). С. 2.
6. Долгов Н. Лучшая пьеса Островского: (к 35-летию «Бесприданницы» // ЕИТ. 1914. Вып. 3. С. 66–75.
7. Долгов Н.Н. Добролюбов о «Темном царстве» и позднейшая критика об Островском // Бирюч Петроградских государственных театров. 1921. Сб. II. С. 51–72.
8. Долгов Н. А.Н. Островский. Его жизнь и творчество. 1823–1923. М.-Пг., 1923. – 271 с.
9. Княжнин В.Н. Сочинения А.Н. Островского. Том I. Государственное Издательство. Петербург: 1919 // Бирюч Петроградских государственных театров. 1921. Сб. II. С. 317–319.
10. Кугель А.Р. Островский // Русские драматурги. Театральные очерки. М., 1933. С. 47–71.
11. Носков Н.Д. Наш долг // Бирюч Петроградских государственных театров. Петроград, 1921. Сб. II. С. 97–100.
12. Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л.А. Зыкова. М., 2000. С. 47–48.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Библиография трудов Н.Н. Долгова

Отдельные издания

1. Долгов Н.Н. Ответ Мольера: (Мольер-актер): пьеса в 1 акте. [Санкт-Петербург] : журн. «Театр и искусство», ценз. 1903. – 16 с. (Напеч. также в: Библиотеке театра и искусства, 1904, кн. 1).

2. Долгов Н.Н. Последний гастролер: комедия в 4 д. [Санкт-Петербург]: электропеч. Я. Левенштейн, [1908]. – 41 с.

3. Долгов Н.Н. Александр Евстафьевич Мартынов: очерк жизни и опыт сцен. характеристики. [Санкт-Петербург]: Имп. Рус. театр. о-во, 1910. – 66, [1] с.: ил., портр.

4. Долгов Н. Двадцатилетие театра им. А.С. Суворина: (бывший театр литературно-художественного общества) (1895–1915). Пг.: тип. Т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1915. – 119, [4] с., 1 л. цв. портр. : ил., портр.

О пьесах А.Н. Островского в репертуаре театра: С. 112–113.

5. Островский А.Н. Сочинения: В 10 т. / Вступ. статья, прим. Н. Долгова. Пг., М.: ГИЗ, 1919 – 1926.

6. Долгов Н.Н. А.Н. Островский. Его жизнь и творчество. 1823–1923. М.-Пг.: ГИЗ, 1923. – 272 с.

Статьи

1. Долгов Н. Цензурные судьбы русской комедии // Театр и искусство. 1904. № 50 (12 дек.). С. 897–898.

Эпизод из цензурной истории «Банкрут» («Свои люди – слчтемся!»)

2. Д.Н (Долгов Н.) Двадцать пять лет назад // Театр и искусство. 1905. № 37 (11 сент.). С.592.

Приведены воспоминания об Островском одного из участников Пушкинского театра. Эпизод с исполнением В. Андреевым-Бурлаковым роли Аркашки («Лес»).

3. Долгов Н. Старый театральный журнал // Театр и искусство. 1906. № 19 (7 мая). С. 299–300; № 25 (18 июня). С. 396–397; № 28 /29 (16 июля). С. 433–443.

Обзор рецензий А. Баженова в журнале «Антракт».

4. Долгов Н. Первая постановка «Грозы» // Ежегодник Императорских театров (ЕИТ). 1909. Вып. 5. С. 105–116.

О первых исполнителях «Грозы», об отзывах критиков.

5. Долгов Н. Мольер как сценический деятель // Библиотека театра и искусств. СПб., 1910. № 5. С. 1–15; № 6. С. 3–37.

6. Долгов Н. О прошлой и настоящей критике // Театр и искусство. 1910. № 40. С. 739–740.

7. Долгов Н. Предшественник театра настроений // ЕИТ. – 1910. – Вып.5. – С. 120–126.

А. Мартынов в репертуаре Островского.

8. Долгов Н.Н. В.И. Живокини: сценическая характеристика // ЕИТ. 1911. кн. 5. С. 36–54.

9. Долгов Н. Французский труд об Островском // Речь. 1913. 18 нояб. (№ 316). С. 2.

10. Долгов Н. Забытый критик // Речь. 1913. 23 дек. (№351). Об Ап. Григорьеве.

11. Долгов Н. Первый русский актер (М.С. Щепкин) // Театр и искусство. 1913. 11 авг. (№ 32). С.628–630.

М.С. Щепкин в роли Большова в пьесе «Свои люди – сочтемся!»

12. Долгов Н.Н. В.В. Самойлов // ЕИТ. 1913. Вып.1. С. 36–38.

13. Долгов Н. О нравственном облике В.В. Самойлова // Исторический вестник. 1914. дек. С.519–526.

14. Долгов Н. Лучшая пьеса Островского: к 35-летию «Бесприданницы» // ЕИТ. 1914. Вып. 3. С. 66–75.

15. Долгов Н. Каратыгин и Мочалов: (основные мотивы их творчества) // Аполлон. 1914. № 1/2. С. 92–107.

16. Долгов Н. J. Patouillet «Ostrovski et son theatre de mœurs russes» // Аполлон. 1914. № 1 / 2. С. 154–155.

Рецензия на книгу Ж. Патуйе об А. Островском.

17. Долгов Н. Рецензия // Аполлон. 1914. № 4. С. 70–71.

Рец. на кн.: Лукомский Г.К. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания.

18. Долгов Н. Аполлон Григорьев (А. Григорьев и театр) // Русская мысль. 1914. № 11. С. 24–30.

19. Долгов Н. Григорьев как театральный рецензент // ЕИТ. 1914. №5. С. 80–96.

20. Долгов Н. Сценический стиль тридцатых годов // Аполлон. 1914. № 6/7. Характеристика театральной эпохи 1830–40-х гг. как «Золотого века» русской сцены.

21. Долгов Н. В.В. Стрельская: (некролог) // Аполлон. 1915. № 2. С. 66.

22. Долгов Н. Князь Урусов и театр // Аполлон. 1915. № 6 / 7. С. 48–56.

Очерк эстетических взглядов кн. А.И. Урусова, театрального критика.

23. Долгов Н. К.А. Варламов // Аполлон. 1915. № 8 / 9. С. 47–50.

24. Долгов Н. К.А. Варламов // Речь. 1915. 3 авг. (№211). С. 2.

25. Долгов Н. Пафос Чехова // Голос жизни. 1915. 5 апр. (№ 15). С. 13–15.

26. Долгов Н. Немецкое влияние в русском театре // Голос жизни. 1915. 27 мая (№ 22). С. 15–17.

27. Долгов Н. Очарование романтики // Речь. 1915. 14 дек. (№ 344). С. 2.

О пьесе «Лес», Несчастливцев – тип актера старой школы.

28. Долгов Н. Аверкиев – театральный критик: (к 10-летию со дня смерти писателя) // Театр и искусство. 1915. №1 (4 янв.). С. 9–11.

Островский в оценке Д.В. Аверкиева.

29. Долгов Н. И.С. Щепкин: (ист. очерк) // Аполлон. 1916. № 9/10. С. 51–73.

30. Долгов Н. «Романтики» в Александринском театре // Аполлон. 1916. № 9 / 10. С. 93–94.

Отзыв о постановке Вс. Мейерхольдом драмы Д. Мережковского.

31. Долгов Н. К возобновлению «Грозы» в Александринском театре // Обозрение Театров. 1916. 9 янв. (№2985). С.9–10.

Постановки пьесы в 1859 г. и отзывы критики.

32. Н.Н. (Н.Н. Долгов). А.Е. Мартынов: к 100-летию со дня рождения // Театр и иск. 1916. 10 июля (№ 28). С. 565–566.

33. Долгов Н. В.Н. Асенкова (1 апреля 1817–1 апреля 1917) // Аполлон. 1917. № 4/5. С. 92.

Краткая характеристика творчества актрисы, в связи со столетием со дня ее рождения.

34. Долгов Н. «Таланты и поклонники» // Биржевые Ведомости, утр. вып. 1917. 11 мая (№ 16 228). С. 6.

35. Долгов Н. Мастерская Общедоступного и Передвижного театра // Биржевые Ведомости, утр. вып. 1917. 10 февр.

36. Долгов Н. «Старый друг, лучше новых двух» // Биржевые Ведомости., утр. вып. 1917. 28 мая (№ 16254). С. 6.

37. Долгов Н. Михайловский театр. Открытие русских драматических спектаклей. «Дело», драма А.В. Сухова-Кобылина // Биржевые Ведомости. – 1917. 1 сент., утр. вып.; То же [Электронный ресурс]. – URL: http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold_v_kritike/Mejerhold_v_kritike_1898_1918/#_page364 (23.05.17)

38. Долгов Н. Театр Л. Андреева // Жизнь искусства. 1919. 30 дек. (№ 330). С. 1.

39. Долгов Н.Н. Ее роль в истории русской сцены // Бирюч Петроградских государственных театров. 1919. Сб.1. С. 127–141.

О Вере Комиссаржевской.

40. Долгов Н.Н. Добролюбов о «Темном царстве» и позднейшая критика об Островском // Бирюч Петроградских государственных театров. Петроград, 1921. Сб. II. С. 51–72.

41. Долгов Н. Любящей рукой. Страничка воспоминаний о М.В. Дальском // Еженедельник Петроградских Академических театров (ЕПАТ). 1922. № 3. С. 13–18; № 4. С. 28–32.

1890-е годы – 1918. Дальский на сцене и в жизни.

42. Долгов Н.Н. Любовь сильнее смерти: (последняя глава из жизни А.Е. Молчанова) // ЕПАТ. 1922. № 13. С. 14–18.

43. Долгов Н.Н. Очаровательный Фанфан // ЕПАТ. 1922. №10. С. 29–34.

44. Долгов Н.Н. Гофманианец: (Рождественский этюд) // ЕПАТ. 1922. № 15/16. С. 8–13: ил.

45. Долгов Н. Михайловский театр. Открытие русских драматических спектаклей. «Дело», драма А.В. Сухова – Кобылина // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918: [Антология / Рос. ин-т истории искусств; Сост. и коммент. Н.В. Песочинского и др.]. М., 1997. С. 364, 493, 495.

Статья впервые была опубликована в Биржевых ведомостях. 1917. 1 сент. утр. вып.

46. Долгов Н. Комиссаржевская в репертуаре Островского // В.Ф. Комиссаржевская: альбом Солнца России. Переизд. 1915 г. СПб., 2009. С. 65, 72, 96.

47. Долгов Н. Пьесы без ролей: (страница из истории итальянской commedia dell' arte). [Б. м.]: [б. и.], [Б. г.].

48. Двадцатый век / ред. Н.Н. Долгов. 1906, 25 марта–1 авг. СПб.: М.М. Коялович, 1906. Издавалась вместо газеты «Молва»; С 6 авг. 1906 взамен издания газеты «Око».

Литература о Н.Н. Долгове

1. *Княжнин В.* Сочинения А.Н. Островского. Том 1. Государственное Издательство. Петербург: 1919. 16 . XXIII+396 стр. Ц. 50 р.: рецензия // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1921. Сб. II. С. 317–319.

2. *Долгов Н.Н.*: Некролог // Жизнь искусства. 1923. № 49 (11 дек.). С. 27.

3. *Долгов Н.Н.* // Театральная энциклопедия / гл. ред. А.П. Марков. М., 1963. Т. 2. 1216 стб.: с илл., 14 л. илл.

4. *Долгов Н.* // Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1960. Т. 1. С. 168.

5. Институт русской литературы (Ленинград). Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома / Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). М.; Л.: Изд-во Акад. наук, 1951–1962. Т. 6: А.Н. Островский. 1960. – 228, [1] с., [1] л. портр.: ил.

О Долгове Н. – С. 214, поз. 12.

6. История русского драматического театра: 1882–1897. М.: Искусство, 1982. Т. 6. – 575 с.

О Долгове Н. – на с. 236.

7. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX–начала XX века, 1890–1904: [в 2 кн.] / [Б.А. Бялик и др.; редкол.: Б.А. Бялик (отв. ред.), В.А. Келдыш, В.Р. Щербина]; Акад. наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1981. [Кн. 2]: Буржуазно-либеральные и модернистские издания / [М.А. Никитина и др.]. 1982. –370, [2] с.

О Долгове Н. – С. 131, 326, 364.

8. Русское актерское искусство XX века / М-во культуры России, Рос. ин-т истории искусств; [отв. ред.: С.К. Бушуева]. СПб.: РИИИ, 1992. Вып. 1: Комиссаржевская, актеры Мейерхольда, актеры Таирова, Михаил Чехов. 1992. – 308 с.

О Долгове – С. 22, 35.

9. *Венгеров С.А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней). Т. I–VI. Спб., 1889–1904. Т. 1. А–Л. СПб.: Наука, 2001. – 640 с.

10. *Костелянец Б.О.* Драма и действие: лекции по теории драмы / [сост. и вступ. ст. В.И. Максимова]. М.: Совпадение, 2007. – 501, [1] с. : ил., портр.;

О Долгове – С. 469.

11. Театральное наследие и современность: материалы науч.-практ. конф., посв. 255-летию Рос. гос. академ. театра драмы имени А.С. Пушкина и Санкт-Петербургской гос. Театр. б- ки 10 октября 2011 года. СПб.: Нестор-История, 2011. – 201 с.

О Долгове Н. – С. 159, 198.

12. *Чернышева Р.Н.* Долгов Николай Николаевич. К 90-летию со дня смерти [Электронный ресурс] // ФГБУК «Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково»: [сайт]. – Щельково, (Костром. обл.), 2017. – URL: <http://museumschelykovo.ru/products/item.aspx?pid=137>



МУЗЕЙНЫЕ ТОПОСЫ КУЛЬТУРЫ



Великолепное Шельково: вот мне привёт...
Я не знаю меру твоей радости, друзья мои, какую
почувствовал бы я, если бы увидел вас в этих
обетованных местах.

Александр Островский

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЩЕЛЫКОВО»

Аннотация. В статье излагается история сохранения Музея-заповедника «Щельково», раскрывается своеобразность музейного комплекса, его место в культурно-историческом пространстве, значимость в системе музейного достояния. Рассматриваются основные функции музея и определяются основные направления его деятельности: культурно-образовательная, просветительская, экспозиционная. Особое внимание уделяется научно-исследовательской работе. По основным направлениям выделяются несколько конкретных проектов.

Ключевые слова: А.Н. Островский, Щельково, усадьба, архитектурно-парковый ансамбль, музей-заповедник, реставрация памятников, направления деятельности

Preservation and development issues of Shchelykovo Museum-Preserve

Annotation. The article highlights the history of Shchelykovo Museum-Preserve preservation, the museum complex's peculiarities, its place in the cultural and historical field, and its significance for the system of museum assets. The article deals with the main functions of the museum; it specifies the principal areas of the museum's activity including a cultural and educational, enlightening and exhibition activities. Special attention is paid to the museum's research work. Several particular projects related to the principal areas are presented.

Keywords: A.N. Ostrovsky, Shchelykovo, estate, architectural and park ensemble, museum-preserve, restoration of monuments, areas of activity.

Щельково было объявлено государственным музеем-заповедником еще в 1948 году Постановлением за подписью Иосифа Сталина, в 1988 году получило статус мемориального и природного. Указом Президента Российской Федерации в 1995 году заповедник поставлен на государственную охрану как историко-культурный музей-заповедник федерального значения.

Четверть века назад основными функциями музея была работа на сохранение и идеологию. Несмотря на консервативность, сохранение и хранение в настоящее время – важнейшая функция любого музея. Подлинность – главное, что музей обязан открывать людям. Именно подлинность, первичность сохраняемых музеем предметов делает его роль в существовании и развитии общества бесценной, а значение – непреходящим.

Исторически музей появился как инструмент познания, а не как место развлечения или услаждения глаз. Сегодня музей, как общественный институт, стал уникальным хранилищем вещественных доказательств реальности всех этапов естественной и социальной истории нашей планеты и населяющих ее народов.

В настоящее время наряду с адаптацией к современным условиям, перед Государственным мемориальным и природным музеем-заповедником А.Н. Островского «Щельково» встает сложная и ответственная задача – определить направления деятельности по сохранению, воссозданию и использованию уникального историко-культурного наследия Щелькова в современных социокультурных условиях.

В целях выработки генеральных направлений развития музея-заповедника представляется необходимым, прежде всего, осмыслить его место в культурно-историческом пространстве, значимость в системе музейного достояния, а также проявленную на сегодняшний день и потенциальную ценность в социально-коммуникативной среде общества.

К настоящему времени музей-заповедник сложился как синтетический комплекс, идейным стержнем которого является собственно музей А.Н. Островского, включающий историко-культурную территорию, недвижимые памятники архитектуры и фондовые коллекции.

Своеобразность музейного комплекса обусловлена следующими основными составляющими:

- обоснованностью мемориализации усадьбы «Щелыково» ее прямыми историко-культурными связями с жизнью и творчеством великого русского драматурга;
- уникальной сохранностью российской усадьбы XVIII–XX веков, чему немало способствовали родственники и потомки А.Н. Островского;
- возможностью использовать ценные природно-ландшафтные элементы и дружественную экологическую обстановку для сохранения территорий в качестве заповедных зон.

Опасной особенностью жизни российских музеев является независимость их финансирования от реальной востребованности конкретного музея обществом, выраженной в количестве граждан страны, которые посетили музей, и посетили потому, что этот музей им нужен. Востребованность музея обществом зачастую подменяется востребованностью музея его сотрудниками и узкой группой специалистов. Такой режим отрывает музей от единственной их генеральной задачи – обслуживания общества в целом и смещает критерии самооценки. Единственным надежным лекарством против такой болезни является собственный «иммунитет» коллектива, опирающийся на самоконтроль.

В таких условиях научный коллектив музея-заповедника был поставлен перед серьезной дилеммой: ограничить понимание социально-культурной миссии музея его формальной уставной задачей, т.е. ограничиться задачами сохранения и совершенствования комплекса

музея-заповедника «Щельково» в пространстве его «уставной» доктрины, или искать выход за рамки этой доктрины. Коллектив музея также должен был разрешить имеющий право на существование максималистский вопрос: что есть для нас наиважнейшее – объект или субъект музейной деятельности, «внутренний» экспонат или «внешний» человек-посетитель.

Выбирая консервативную доктрину и объект как главный предмет заботы, музей остался бы традиционно-старомодным музеем, работающим исключительно сам для себя, во благо своих сотрудников. Внешний мир, если только он не дает денег или не оказывает какой-либо иной ненавязчивой поддержки, рассматривался бы в таком случае как нечто мешающее, как назойливая помеха. Представляется, что по стезе такого понимания сути музейной деятельности научный коллектив нашего музея не пошел.

И если раньше в музейной деятельности главным условием была близость к источнику, архивам, их изучение, введение в научный оборот, то современный мир диктует иное значение музея. Главным становится эксперимент, обсуждение жизненно-важных проблем, ориентация на человека, его вовлечение в жизнь музея.

Признавая доминантой субъект музейной деятельности – человека, музею необходимо решать задачи, которые соответствуют сегодняшним, а, главное, будет соответствовать завтрашним реалиям культурной и общественной жизни.

Наряду со специфически музейными, традиционными функциями (научного документирования, сохранения и использования историко-культурного наследия, образования и воспитания) музей-заповедник выполняет следующие социальные функции:

- центра культуры;
- центра комплексного культурного, экологического, нравственного и эстетического воспитания населения.

Культурно-образовательный центр, открытый после реставрации в усадебном доме Островских-Шателенов, позволяет, при некотором доукомплектовании, проводить любые локальные (по количеству присутствующих) мероприятия. Важным фактом для решения стоящих перед музеем-заповедником задач является организация работы с детьми, рассчитанная не только на местное население, на школы нашего района, соседней и других областей и отдыхающих в санатории Союза театральных деятелей.

Симбиоз «Музей-заповедник и СТД» существовать может. В Щелькове традиционным стало проведение фестивалей, творческих лабораторий, мастер-классов. А.Н. Островский и гости-актеры – традиция вековая и разрушать ее нельзя. Заповедник должен быть доступен любому посетителю в любое время года. В первую очередь, музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково» – памятник культуры федерального значения. Это принципиальное и далеко идущее положение. Сюда укладывается и создание экскурсионного центра, и обеспечение необходимого минимума удобств, как для туристов, так и для индивидуального посетителя и семейных групп.

Музей-заповедник «Щельково» – прежде всего, музей драматурга Александра Островского. В настоящее время роль писателя падает. Не хватает авторитетов и медиа мнения. Именно эту роль могут взять на себя музеи.

По справедливой оценке специалистов-литературоведов, интерес к творчеству А.Н. Островского в последние годы возрастает, что не может не радовать. Однако отметим, что интерес этот проявляется, в основном, в узкой среде самих этих специалистов и не распространяется на среду массового общественного сознания. Тем не менее, одной из задач музея-заповедника является создание научно-методического центра по изучению творческого наследия А.Н. Островского, о чем неоднократно шла речь на Щельковских чтениях.

В области научно-исследовательской работы музея главным представляется решение прикладных научных задач, связанных с общим статусом, сферами деятельности и социальными функциями. Обозначим основные из них.

1. Разработка прикладных исследований, связанных с научно-просветительной, культурно-образовательной, научно-фондовой, экспозиционной деятельностью по следующим направлениям:

- история усадьбы Щелькова на всех этапах ее существования;
- жизнь А.Н. Островского, членов его семьи, предков и потомков;
- судьба творческого наследия А.Н. Островского;
- культурная жизнь и быт усадьбы Щельково, судьбы ее владельцев;
- усадебный комплекс Щелькова – памятник архитектуры и садово-паркового искусства XVIII–XX веков;
- биография и творчество знаменитых гостей в их связи с усадьбой Щельково;
- изучение истории пребывания и персоналий деятелей культуры и искусства в Щелькове и окрестных деревнях;
- история музея-заповедника А.Н.Островского;
- история бытования как близлежащих, так и всех входивших в имение деревень с конца XVIII века по современность;
- изучение фондовых коллекций.

Список может быть продолжен. Источниковая база исследований – архивные материалы; эпистолярное наследие: мемуарная, искусствоведческая, культурологическая литература; коллекции музея.

2. Проведение итоговых мероприятий по результатам исследований (научных конференций, семинаров).

3. Реализация научных связей (выступления с докладами, сообщениями на конференциях и чтениях вне Щелькова, подготовка научных публикаций).

4. Введение в научный оборот результатов научно-исследовательской деятельности музея-заповедника на основе разработки и реализации издательской программы (сборники научных статей, материалы научных конференций, каталоги фондовых коллекций и выставок, научные монографии, научно-популярная литература).

В музее-заповеднике существовала острая проблема, без кардинального решения которой были невозможны сохранение и дальнейшая музеефикация памятника: корректировка и утверждение границ и зон охраны музея-заповедника. Основная цель ее решения – сохранение уникального ландшафта, флоры и фауны заповедника.

Земли заповедника постановлением Правительства в 2015 году объявлены землями историко-культурного назначения. В 2016 году выявленный объект культурного наследия – достопримечательное место «Щельково» включен в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в качестве объекта культурного наследия федерального значения и утверждены границы его территории. Утверждены требования к осуществлению деятельности и градостроительным регламентам. И это для сохранения территорий очень важно.

Приоритетным направлением возрождения усадьбы является воссоздание подлинного архитектурно-паркового ансамбля: реставрация сохранившихся и восстановление утраченных построек на период XVIII–XX веков и возрождение некоторых элементов хозяйственного механизма, традиционного для русской усадьбы обозначенного периода.

В основу должны быть положены следующие принципы:

- принцип исторической достоверности, предполагающий использование источниковой базы, исторических и натуральных исследований, а также исторических аналогов;
- принцип мемориальности;
- хронологический принцип: определив период Островского как самый значимый в истории Щелыкова, целесообразно не отказываться от «доостровского» и «послеостровского» периодов, сохранив исторически ценные наслоения как более раннего, так и более позднего времени, которые продлевают жизнь памятника в культурно-историческом контексте.

Сохранение культурного и природного наследия музея-заповедника «Щелыково» всегда оставалось одним из приоритетных направлений нашей деятельности. В конце 90-х годов прошлого века памятники культуры находились в неудовлетворительном и частично аварийном состоянии. Особую боль вызывал Дом драматурга: разрушался фундамент, подгнили нижние венцы сруба, пришла в полную негодность кровля, колонны поддерживались подпорками, в некоторых комнатах дома осыпалась штукатурка. В течение десятилетия удалось отреставрировать только главный усадебный дом, но и усадебный дом Шателенов «Голубой дом», Дом Соболева, Никольскую церковь, фамильное захоронение Островских, литературно-театральный музей. С начала этих работ прошло 20 лет. В настоящее время что-то вновь нуждается в ремонте, хотя и не таком полно масштабном. Реализация реставрационно-восстановительных работ позволяет сохранить для будущих поколений объект исторического и культурного наследия федерального значения и использовать его

для экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной работы музея. Особое место в нашей работе занимает сохранение движимых памятников истории и культуры – фондовых коллекций нашего собрания. За последние десятилетия только Всероссийским научно-реставрационным центром им. акад. И.Э. Грабаря и его Костромским филиалом отреставрированы более четырехсот музейных предметов.

Обозначим основные мероприятия, реализация которых позволит решить основные задачи, речь о которых шла выше.

Центром музея-заповедника должна остаться усадьба А.Н. Островского. При этом возможны разработка и реализация проекта под условным названием «Помещичья жизнь», включающая в себя, в том числе, восстановление части утраченных хозяйственных построек. Суть этого проекта стратегического уровня планирования видится как создание развернутой экспозиции, посвященной быту и хозяйственной жизни русской усадьбы XVIII–XIX веков.

Предполагаемый проект основывается на том, что особый интерес должно вызывать как раз не все то, что напрямую и непосредственно связано с творчеством драматурга А.Н. Островского, интерес к чему в современном обществе, к сожалению, сильно утрачен, а с бытовыми обстоятельствами помещичьей жизни семьи Островских, а шире – жизни помещичьей усадьбы того времени.

В эту схему укладывается и восстановление хозяйственных построек, и восстановление Гостевого дома, построенного драматургом в нескольких метрах от основного усадебного, и мельницы с маслобойней, также построенных Островским.

Разработка и реализация проекта под условным названием «Русский барин и русский крестьянин» на основе фактов дружбы А.Н. Островского с семьей Соболевых

и взаимоотношениями с крестьянами деревень, а также той части жизни А.Н. Островского, которая была связана с его деятельностью как владельца усадьбы. Восстановление крестьянского подворья – необходимая составляющая этого проекта. На базе подворья возможно воссоздание традиционных народных промыслов.

Реализация этого проекта может способствовать решению еще одной важной задачи: деревни заповедника должны быть обитаемы. Так как в настоящее время дачники вытесняют коренных жителей, покупая у них дома, а у местного населения очень сильна тяга к городскому жилищу, еще несколько лет назад мы говорили о процессе умирания деревни в ее первоначальном значении. Если бы эта тенденция сохранилась, заповедник бы превратился в музей с бутафорскими деревнями. К счастью, в этой ситуации наметился перелом. В соседних деревнях начали строить свои дома местные жители, молодые семьи. Среди них большую часть составляют семьи наших сотрудников.

Школа в Щелыкове должна остаться школой. Мы бы хотели, чтобы всегда в этом доме учились дети. Именно с этой целью она была построена женой драматурга. Оптимизация школьного образования несколько лет назад едва не привела к закрытию нашей школы несколько лет назад. Тогда нам удалось ее отстоять. Сейчас ситуация вновь обостряется. В школе остается все меньше детей, их предпочитают возить в средние школы, где продолжают обучение и после нашей. Здание школы – памятник истории и культуры регионального значения. Если все-таки школу закроют, будем решать вопрос о передаче этого здания музею.

Главная цель хозяйственно-экономической деятельности – жизнеобеспечение музея-заповедника. В условиях наблюдающейся в последние годы тенденции к снижению государственного финансирования организаций

для музея актуальным становится увеличение доходов, получаемых в результате собственной деятельности, в том числе хозяйственно-экономической.

Мы продолжаем ремонт освободившегося гостевого дома, куда со временем будет переведена наша библиотека, насчитывающая более 30 тысяч изданий. Освободившиеся помещения Голубого дома позволят использовать его для выставок, мероприятий, в том числе для проведения конференций. В текущем году мы открыли новый музейный объект – «Сенной сарай» (это тоже памятник), с оборудованным помещением для проведения мастер-классов по разным направлениям. Там же располагаются касса и сувенирная лавка. Совсем недавно мы получили здание в Костроме для открытия нашего филиала – памятник истории и культуры федерального значения. Надеемся, со временем, после реставрации и оборудования, у нас появится возможность организации временных выставок из нашего музея и других музеев России.

Музей-заповедник «Щелыково» относится к аттрактивным объектам Костромского края, обладая характерными свойствами туристического ресурса. Он крайне привлекателен, доступен, хорошо изучен, имеет положительные пейзажные характеристики, экскурсионную значимость. Щелыково включено в государственный проект «Русские усадьбы». Как экскурсионный и рекреационный объект «Щелыково» обладает огромным потенциальным запасом.

Представляется, что методологически при разработке и реализации комплексной программы развития необходимо исходить из обратного принципа – определять не то, что *надо* сделать, а научно обоснованно определить то, что *не надо* делать в заповеднике ни при каких обстоятельствах.

Все работы должны вестись в русле восстановления исторических видов и перспектив. Общая тенденция

экспозиционного решения Щелькова – создание «островка XIX века», где в поле зрения посетителей не должны попадать приметы более позднего времени. На территории мемориального парка не должны в будущем стоять уродливые постройки периода застоя.

Надо думать о том, каким будет заповедник через пятьдесят, сто и более лет.

УДК 006.901.3: 882(471.317)

О.Б. Потехина
schelykovogold@mail.ru

ЛИСТАЯ ПРОШЛОГО СТРАНИЦЫ.. Музей-заповедник «Щельково» в 1940–1950 годы

Аннотация. В статье исследуется история и развитие Музея-заповедника «Щельково». Определен круг лиц, внесших значительный вклад в его жизнь. Обобщаются сведения из архивных документов, разрозненных публикаций, воспоминаний. Автор приходит к выводу, что эти годы стали периодом послевоенного становления музея, когда приводились в порядок мемориальные объекты, создавалась главная экспозиция – Дом А.Н. Островского.

Ключевые слова: Щельково, усадьба, музей-заповедник, А.Н. Островский, Дом отдыха, война, история.

О.В. Potekbina
schelykovogold@mail.ru

Leafing the past of page.. History of museum-reserve «Shchelykovo» in 1940-1950th

Annotation. History and development of State museum-reserve «Shchelykovo» are investigated in the article. The circle of persons bringing in a considerable contribution to life of museum is certain. Information is summarized from the archived documents, separate

publications, remembrances. An author comes to the conclusion, that these years became the period of the post-war becoming of museum, when memorial objects were put in an order, a main display was created – in the house of A.N. Ostrovsky.

Keywords: Shchelykovo, farmstead, State museum-reserve, A.N. Ostrovsky, Rest house, war, history.

В 1940 году состоялось важное событие: Отдел государственной охраны памятников Управления по делам искусств при Совнарком РСФСР принял на централизованный учет и государственную охрану могилу А.Н. Островского и бывшую его усадьбу в Щелькове со всеми строениями и парком. Никакие изменения и переделки этих памятников, а также рубка леса не должны были производиться без разрешения Отдела государственной охраны. Техническая охрана памятников возлагалась на местные органы власти и учреждения, использующие их [13, л. 20]. Но к этому времени на территории усадьбы из служебных помещений оставался только Хозяйственный флигель. Еще раньше хорошо сохранившийся двухэтажный амбар из старой усадьбы был перенесен на территорию Дома отдыха, приспособлен под жилье и переименован в *Шале* [30, л. 18].

Работы по созданию музея были прерваны Великой Отечественной войной, на протяжении которой в Щелькове был интернат для детей актеров и служащих Малого театра. Здесь также проживали больные и престарелые артисты, всего размещалось сто с лишним человек. Жили везде, где можно было жить: в Доме А.Н. Островского, Голубом доме, Охотничьем доме, Лесном домике и Шале. Многие актеры за годы войны приезжали сюда на отдых [32, с. 101]. Некоторое время в доме драматурга находились на излечении раненые солдаты [29, с. 245]. Местная детвора с большой радостью ходила в «старый дом» (так называли дом драматурга) на новогодние елки, они остались ярким воспоминанием

в трудной жизни военного времени [22]. Дом Островского в годы войны дал приют многим, но это отразилось на его сохранности. Музей тогда существовал только формально, административно-хозяйственной самостоятельности не имел, а был частью общего хозяйства наряду с Домом отдыха и всеми его службами. Такая административная структура сохранялась и в последующие годы. Директор Дома отдыха был одновременно и директором музея. С 1942 по 1950 год это были: И.И. Махов, Н.А. Скворцов, К.А. Крумович, Б.М. Ребров, П.М. Малышев [28].

Однако и в войну не забывали о создании музея. Известно, что в августе 1943 года в Доме отдыха пребывал профессор В.И. Пашков, занимавшийся вопросом восстановления музея [7, л. 58]. В 1944 году руководством Малого театра для выявления состояния хозяйства в Щельково был командирован Поликарп Андреевич Нечаев, помощник директора Малого театра. Он обнаружил полную запущенность мемориального дома: «Стекла в ряде окон были разбиты, разбросана поломанная мебель. Одна из комнат Александра Николаевича была превращена в кухню» [19, л. 1]. Над созданием музея Нечаев работал без консультаций с музейными специалистами, не имея специального образования.

С 5 августа 1944 года П.А. Нечаев возложил заведование музеем на Ивана Ивановича Соболева, ему был дан оклад в размере 250 рублей в месяц [7, л. 89 об]. С окончанием войны в доме драматурга детей больше не размещали. Дирекция Малого театра (до мая 1946 года) предоставила в нем квартиру начальнику противопожарной охраны Дома Отдыха П.Д. Кузьмину. Он нес ответственность за сохранность дома-музея и поддержание в нем температуры в соответствии с указаниями И.И. Соболева [8, л. 31].

В 1948 году исполнялось 125 лет со дня рождения А.Н. Островского. Постановлением Совета Министров СССР за подписью И.В. Сталина усадьба «Щельково»

было объявлена Государственным заповедником [20]. Пожалуй, впервые юбилейные торжества, посвященные Островскому, получили такой размах. Семеновско-Лапотный район, на территории которого находилась усадьба, переименовали в Островский район. Исполком Островского районного Совета депутатов трудящихся был обязан принять немедленные меры к охране усадьбы и оказать необходимую помощь в ее благоустройстве [27, с. 2]. Предписывалось произвести в текущем году работы по благоустройству территории, реставрации дома А.Н. Островского для организации в нем мемориального музея [20].

Ремонт дома был осуществлен. Тогда восстановили первоначальную архитектуру дома, то есть вместо террасы появился балкон с одной широкой лестницей ведущей вниз [37, с. 73]. Были открыты для посещения три мемориальные комнаты на первом этаже – столовая, гостиная и кабинет, а на антресольном полуэтаже разместились театральная экспозиция [17, л. 6]. Много сил в создание музея вложили заведующий музеем Малого театра В.А. Маслих и режиссер, заслуженный артист РСФСР Б.И. Никольский, они же занимались и созданием экспозиции [39, л. 73].

В 1948 году музей начал свою работу. Первых экскурсантов принимал И.И. Соболев. Все было скромно, но организовано от всей души и с любовью к памяти драматурга.



Заведующий музеем И.И. Соболев (справа)

Цепочка людей входила в правое крыльцо, проходила по нижним комнатам и выходила из левого крыльца [19, л. 2]. Соболев и ранее целые дни проводил в бывшей усадьбе, отпирал дом, водил немногочисленных посетителей, делился воспоминаниями, которые были не очень насыщены фактами, местами сбивчивы, но искренни, человечны [3, с. 36].

В юбилейном 1948 году в Щелькове была заложена традиция, которая позволила позднее организовать фестиваль «Дни Островского в Костроме» [1, с. 116]. В Кинешме именем Островского называли театр и одну из главных улиц, а в Щелькове был воздвигнут драматургу первый памятник. Создала его художник-бутафор Малого театра Надежда Маркова. Это была любительская работа – гипсовый бюст на кирпичном постаменте, установили его неподалеку от мемориального дома, на площадке бывшего конного двора, а вокруг разбили цветники и посадили сирень [3, с. 87].

После смерти в 1949 году И.И. Соболева заботы о музее легли на плечи зам. директора Дома отдыха Александра Федоровича Беликова наряду с животноводством, полеводством, огородничеством, лесозаготовками, причем музей стоял далеко не в начале этого списка [9, л. 74]. Долгое время в музее не было квалифицированного руководства. Директора часто менялись. В 1952 году вновь появилась должность заведующего музеем, ее занимал тогда Рафаил Иванович Колумбов, но уже в июне следующего он возглавил весь музей-заповедник [10].

На протяжении ряда лет, по сути, единственной (но не штатной) сотрудницей музея была внучка драматурга – М.М. Шателен. Она привозила в Щельково собственные старинные вещи, не стеснялась выпрашивать нужное у знакомых и в других музеях. Во многом благодаря ей была воссоздана обстановка мемориального дома [4, с. 3]. Жила она, как правило, в Щельковской начальной

школе, построенной ее бабушкой и носящей имя ее деда [2, с. 137]. Работа музея носила сезонный характер. Как правило, с 14 июня до конца августа М.М. Шателен водила экскурсии. Больше людей приезжало в выходные, по воскресеньям бывало по 5–6 экскурсий [4, с. 3]. В музее хранится написанный внучкой драматурга «Отчет о работе за период с 5 июня по 4 августа 1950 года», за это время музей посетило 2459 человек, было проведено 57 экскурсий. Большинство туристов – из Кинешмы, Иванова, Островского, но иногда приезжали издалека: из Воронежа, Ростова-на-Дону и других городов [38, л. 1].

В преддверии 800-летия Костромы (1950) музей посетили представители Костромского Обкома КПСС и 1-й секретарь Островского райкома. И область, и район были крайне заинтересованы тем, что на их территории находится такой заповедник, как «Щельково», и были готовы помочь Малому театру в его восстановлении [15, л. 1].

После бесед с работниками Малого театра, изучения интересов экскурсантов и при непосредственном участии М.М. Шателен был составлен перспективный план развития Музея-заповедника. Предполагалось вернуть всю вывезенную местными властями и населением обстановку; дом Островского восстановить как жилой; переделать занавеси и портьеры; переклеить современные обои; восстановить церковь в Николо-Бережках как имеющую историческое значение; восстановить служебные постройки, в т. ч. кухню с мезонином; восстановить Гостевой дом, а в нем – библиотеку и столярную мастерскую; расчистить пруд, заполнить водой, восстановить мостик к острову; восстановить амбар против ворот дома, перенесенный на территорию дома творчества; восстановить мельницу А.Н. Островского у реки и запруду; восстановить парк [15, л. 1–7].

В одном из писем актриса Малого театра Е.Д. Турчанинова, делаясь впечатлениями, находила музей тех лет «довольно убогим» из-за малого числа вещей

А.Н. Островского [34, с. 114]. Известно, что в экспозиции 1950-х годов рядом с предметами, принадлежавшими драматургу и его семье, находились материалы, посвященные его творческому пути, истории усадьбы, поэтому музей не производил целостного впечатления, не вызывал ощущения жилого дома [37, с. 73].

Проблем было много: не был налажен учет музейных ценностей, дороги были непроходимые и непроезжие, хозяйство развалилось [26, с. 119]. Наложённые на него обязательства Малый театр не мог выполнять в связи с недостаточными материальными возможностями [35, с. 259]. Структуру управления нужно было менять.

16 октября 1953 года председатель Совета Министров СССР Г.М. Маленков подписал распоряжение «О передаче Всероссийскому театральному обществу усадьбы А.Н. Островского вместе с расположенным на ее территории домом отдыха Академического Малого театра» [6, л. 73]. Общая площадь заповедника составляла тогда 190 гектаров [5, л. 126].

М.М. Шателен, старейший и авторитетный член Всесоюзного Театрального Общества (ВТО), постаралась использовать появившиеся возможности для улучшения положения музея. Она заинтересовала судьбой «Щелыкова» А.А. Яблочкину, председателя правления ВТО, установила тесные контакты с Кабинетом А.Н. Островского при ВТО, которым руководил профессор В.А. Филиппов [4, с. 3].

С 18 января 1954 года директором музея-заповедника был назначен Александр Иванович Петров [11, л. 4], а заведование музеем с 1 июня того же года было возложено на его жену – Евдокия Алексеевну Петрову [11, л. 48]. Штат музея состоял из заведующей и 1½ штатных единиц обслуживающего персонала: дворника и уборщицы [18, л. 27]. Е.А. Петровой был передан только ключ от музея и фактическое наличие вещей по старой

инвентарной описи. Она отмечала отсутствие каких-либо документов в музее, даже книги отзывов [18; л. 29, 2 об]. Прилегающая к дому территория и весь парк находились в ужасном состоянии. Картина перед мемориальным домом была такой: щебень от старого скотного двора, поленницы дров, ямы для обжига угля, кузница у самых ворот при въезде. Кроме того, вся территория была изъезжена машинами и тракторами. Под окнами кабинета драматурга была яма для гашения извести и уборная. В здании бывшей кухни (Хозяйственный флигель) помещался гараж, вокруг которого было целое кладбище старых машин, разного инвентаря и металлолома [18; л. 26 об, л. 27].

Приближался юбилейный 1956 год – 70-летие со дня смерти А.Н. Островского. В 1955 году были выделены крупные средства в размере одного миллиона шестидесяти пяти тысяч рублей на капитальный ремонт Музея и Дома отдыха [12, л. 73]. Тогда была выполнена первая реставрация Дома Островского, опирающаяся на научные



Дом А.Н. Островского (сев.-восточная сторона). 1957 г. Фото Б.А. Онусайтиса

изыскания. По фотографии, переданной внучкой драматурга М.М. Шателен, южному фасаду дома придали вид, какой он имел при жизни драматурга. Терраса вновь обрела форму трапеции с двумя лесенками по сторонам, однако навес над ней восстановлен не был [37, с. 73].

Над созданием экспозиции, посвященной творчеству А.Н. Островского – тематический план, подбор материалов, оформление – работала комиссия во главе с профессором В.А. Филипповым [18, л. 31].

Уделялось внимание и территории усадьбы: был сделан новый мост, ведущий через глубокий овраг по дороге в с. Николо-Бережки, по спускам поставлены поручни, сделан мостик через овраг у самого входа в ограду [18, л. 28]. Постепенно, шаг за шагом, ВТО восстанавливало и благоустраивало «Щелыково». По рисунку заслуженного деятеля искусств РСФСР Б.Г. Кноблока была построена въездная арка при повороте от шоссе. По обеим сторонам – надписи: слева – «Мемориальный музей-усадьба А.Н. Островского», справа – «Всероссийское театральное общество. Дом отдыха имени А.Н. Островского» [33, с. 6]. За первые 9 лет владения «Щелыковым» ВТО было сделано многое: проложена дорога до усадьбы протяженностью 2,5 км, построена плотина на реке Куекше; территория парка была очищена и обнесена забором, поставлены скамьи, восстановлено пять горбатых мостиков, отреставрирована беседка, разбиты клумбы, посажены деревья и кустарники. Хлам с прилегающей к дому территории был вывезен, убраны остатки старого скотного двора, разобран гараж [18; л. 1, 1 об]. Об остатках скотного двора, а особенно о разобранном гараже приходится сожалеть, ведь он располагался в Хозяйственном флигеле Островских, имел историческое и мемориальное значение.

Б.Г. Кноблок, который посещал усадьбу в 1925 году и видевший полное запустение, теперь был поражен

чистой и ухоженностью в Доме Островского и территорией вокруг. Стены дома были чисто выбелены. Б.И. Никольский пояснил, что под обоями «жило несметное число свирепых хищников: обои пришлось ободрать, стены перетереть, оштукатурить» [24, с. 490].

Среди значимых событий юбилейного года было открытие нового памятника А.Н. Островскому (скульптор Н.Е. Саркисов). Это был бронзовый бюст, укрепленный наверху круглой колонны. Его поставили перед пихтовым кругом Дома-музея [3, с. 87]. Памятник был изготовлен специально для Щелькова на личные средства внучек драматурга – М.М. Шателен и М.А. Островской [20].

Старый памятник, бюст Марковой, перевезли в поселок Островское. У ВТО было желание превратить «Щельково» в культурный центр, средоточие научно-исследовательской мысли, и с 1956 года здесь проводились конференции по изучению жизни и творчества А.Н. Островского. Здесь собирались крупнейшие театроведы, литературоведы, режиссеры, драматурги, артисты, художники [35, с. 260].



Памятник – бюст А.Н. Островскому перед мемориальным домом. 1957–58 гг.

Среди них – **А.И. Ревякин**, который долгие годы был заместителем председателя Общественного совета по пропаганде творческого наследия **А.Н. Островского**. Более двадцати пяти лет Ревякин поддерживал творческие и дружеские отношения с Музеем, был постоянным участником Дней памяти Островского, а в своих выступлениях открывал все новые грани творчества драматурга. Он читал лекции для сотрудников Музея, иногда водил экскурсии по мемориальному Дому [25, с. 327].

Потомки драматурга передали в дар Музею мебель из московской квартиры, а в 1957 году, после смерти **М.А. Шателена**, из Ленинграда: кровать односпальную деревянную, большой ореховый шкаф, умывальник мраморный с деревянным шкафом, стол туалетный с мраморной крышкой, кресло красного дерева к письменному столу, медный самовар, принадлежащий семье

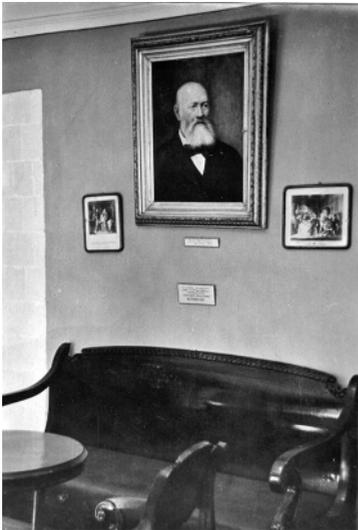


Стоят: дочь Марии Михайловны Трутневой – Ольга и А.И. Ревякин.
Сидят (слева направо): Е.А. Петрова, Марианна Александровна Островская
(внучка А.Н. Островского), Мария Михайловна Трутнева
(правнучка А.Н. Островского), Гродская (секретарь А.И. Ревякина).

драматурга. Также были переданы портрет А.Н. Островского работы А.П. Ленского, копия портрета В. Перова, выполненная дочерью драматурга М.А. Шателен, четыре фаянсовых блюда, акварели А.И. Садкевича, фотографии в рамках [31, с. 117].

В дальнейшем Президиум Совета ВТО планировал расширение и углубление экспозиций, пополнение их документальными материалами. Планировался ремонт фортепиано, шкафов, рамок, а также проведение парковых работ, ремонт ограды и могилы А.Н. Островского [16, л. 1].

Е.А. Петрова подготовила очерк «Усадьба-музей А.Н. Островского», изданный в 1960 году. Это первое издание о Музее-усадьбе «Щельково». Брошюру охотно покупали экскурсанты, за два первых года было продано 4,5 тысячи экземпляров [18, л. 32]. Впоследствии



Интерьер дома А.Н. Островского.
Экспозиция 1954-64 гг.
Фрагмент кабинета. 1959-60 гг.



Интерьер дома А.Н. Островского.
Экспозиция 1954-64 гг.
Гостиная. 1960 г.

стараниями Петровой были изданы красочный фотоальбом «Щелыково» и набор открыток, которые вызывают подлинный интерес и сегодня.

Е.А. Петрова руководила Музеем более четырнадцати лет. Она родилась 14 марта 1917 года в деревне Левинское Кинешемского уезда. Учителем и наставником ее в музейной работе был Б.И. Никольский. Е.А. Петрова была в дружеских отношениях с внучками драматурга – М.М. Шателен и М.А. Островской, во всем с ними советовалась, хорошо знала правнучку – М.М. Трутневу. Каждое лето они общались в Щелыкове, а зимой вели переписку. Переехав в Москву, Петрова работала в Обществе охраны памятников истории и культуры целых двадцать лет. Живя в столице, она не переставала думать о Музее, а в летние месяцы приезжала работать экскурсоводом. Похоронена Е.А. Петрова на кладбище с. Николо-Бережки.



Интерьер дома А.Н. Островского. Экспозиция 1954-64гг. Столовая. 1959 г

«Большая хозяйка маленького дома», – так называла ее Марианна Александровна Островская, высоко ценя вклад в дело увековечивания памяти великого деда [21].

1940–1950-е годы, не смотря на трудности, стали важным периодом становления и развития Музея-заповедника. Число экскурсантов увеличивалось. Если в 1954–1955 годах посещаемость едва достигала 4000 человек, то в юбилейном 1956 году Музей посетило 7000 человек, а к концу 1950-х годов посещаемость стабильно составляла около 6000 человек за сезон [18, л. 4]. Музей приобретал все большую известность и популярность.

Список литературы

1. *Аметова Л.Э, Чугунов Е.А.* Юбилей театра А.Н. Островского в культурной палитре Костромской области // А.Н. Островский в новом тысячелетии: сб. статей. Вып. 2. / Сост., науч. ред. И.А. Едошина. Кострома: Костромаиздат, 2010. С. 112–119.
2. 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.
3. *Бочков В.Н.* Заповедная сторона (Вокруг Щелькова). Ярославль: Верх.-Волж. Кн. изд-во, 1988. – 96 с.
4. *Бочков В.Н.* Усадьба-музей Щельково // Северная правда. 1989. 13 июня. С. 3–4.
5. ГАНИКО. Ф. 765. Оп.11. Д. 22. Лл. 193.
6. ГАНИКО. Ф. 765. Оп.11. Д. 137. Лл. 209.
7. ГМЩ. Книга «Приказов по личному составу и основной деятельности Государственного музея-заповедника А.Н. Островского» № 2. Лл. 103.
8. ГМЩ. Книга «Приказов по личному составу и основной деятельности Государственного музея-заповедника А.Н. Островского» № 3. Лл. 55.
9. ГМЩ. Книга «Приказов по личному составу и основной деятельности Государственного музея-заповедника А.Н. Островского» № 4. Лл. 88.
10. ГМЩ. Книга «Приказов по личному составу и основной деятельности Государственного музея-заповедника А.Н. Островского» № 8. Лл. 96.

11. ГМЦ. Книга «Приказов по личному составу и основной деятельности Государственного музея-заповедника А.Н. Островского» № 9 а. Лл. 75.

12. ГМЦ. Книга «Приказов по личному составу и основной деятельности Государственного музея-заповедника А.Н. Островского» № 10. Лл. 104.

13. ГМЦ. ОП. 1. Д. 243. Лл. 25.

14. ГМЦ. ОП. 1. Д. 246. Лл. 33.

15. ГМЦ. ОП. 1. Д. 247. Лл. 7.

16. ГМЦ. ОП. 1. Д. 250. Лл. 1.

17. ГМЦ. ОП. 1. Д. 267. Лл. 26.

18. ГМЦ. ОП. 1. Д. 253. Лл. 36.

19. ГМЦ. Ф. 2. ОП. 1. Д. 116. Лл. 2.

20. *Едошина И.А.* История Костромского государственного драматического театра имени А.Н. Островского. Очерк // Режим доступа: <http://kostromadrama.ru/index.php/teatr/istoriya> (дата обращения 07.11.2016).

21. Из личной беседы с дочерью Е.А. Петровой – Эльвирой. 2017 г.

22. Из личной беседы со Смирновой Н.А. 2017 г.

23. *Карпова Т.М.* Драматург на все времена // А.Н. Островский в новом тысячелетии: сборник статей. Вып. 2 / Сост., науч. ред. И.А. Едошина. Кострома: Костромаиздат, 2010. С. 89–107.

24. Кноблок Борис Георгиевич. Грани призвания. М.: ВТО, 1986. – 496 с.

25. *Непряхина Л.М.* О мемориальном музее-заповеднике А.Н. Островского «Щелыково» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сборник статей. М., 2003. С. 327.

26. *Никольский Б.И.* Щелыково после смерти А.Н. Островского // Материалы ежегодных конференций. М.: ВТО, 1958. С. 117–121.

27. О мероприятиях по увековечиванию памяти А.Н. Островского в связи с 125-летием со дня рождения // Северная правда. 1948. 22 мая. С. 2.

28. Обобщающие сведения Книг приказов по личному составу и основной деятельности Государственного музея-заповедника А.Н. Островского 1942–1950 гг.

29. *Орлова Г.И.* Щелыково. Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково».

Костромская область // Знаменитые музеи-усадьбы России / Сост. И.С. Ненарокова. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010. С. 220–248.

30. *Орлова Г.И.* Историческая справка. 1995. Лл. 19.

31. *Орлова Г.И.* А.Н. Островский в фондах музея-заповедника «Щельково» // А.Н. Островский – «Рыцарь театра». Актуальность творческого наследия А.Н. Островского на рубеже XX–XI веков. Сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 190-летию со дня рождения А.Н. Островского. 3–4 апреля 2013 г. (Москва) // Составитель Л.И. Постникова. М.: ГЦТМ им А.А. Бахрушина, 2014. С. 117–121.

32. *Потехина О.Б.* Щельково в годы Великой Отечественной войны // Губернский дом. Кострома. 2015. № 2 (99). С. 101–103.

33. *Петрова Е.А.* Усадьба-музей А.Н. Островского. М.: ВТО, 1960. – 36 с.

34. *Письмо Е.Д. Турчаниновой Т.Л. Щепкиной-Куперник от 28 июля 1950 года* // Е.Д. Турчанинова на сцене и в жизни. Письма, статьи, воспоминания современников. М., 1974. С.114.

35. *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в Щелькове. М.: ВТО, 1973. – 303 с.

36. Совет Министров СССР. Постановление от 11 мая 1948 г. № 1566 «О мероприятиях по увековечиванию памяти А.Н. Островского в связи с 125-летием со дня его рождения». Библиотека нормативно-правовых актов СССР // Режим доступа: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4690.htm (дата обращения 07.11.2016).

37. *Тугарина Н., Чернова Л.* Дом драматурга. Прошлое и настоящее // Губернский дом. Кострома. 1999. №3 (34). С. 71–74.

38. *Шателен М.М.* Отчет о работе по Музею А.Н. Островского за период с 5 июня по 4 августа 1950 г. // ГМЩ. 2 Лл.

39. *Шателен М.М.* Прошлое и настоящее Щелькова. Машинопись // Музей-заповедник «Щельково». Ф. 1. ОП. 1. Д. 879. – 89 с.

40. Щельковский сборник. Материалы и сообщения по фондам Государственного Музея-заповедника А.Н. Островского. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во., 1973. – 176 с.

УДК 821.161.1.09"19"

К.Н. Орлова

katerina.k-orlova@yandex.ru

ОПЫТ СОТРУДНИЧЕСТВА КОСТРОМСКОГО ФИЛИАЛА ВХНРЦ ИМ. АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ И МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЩЕЛЫКОВО»

Аннотация. Статья посвящена опыту сотрудничества Костромского филиала ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря и Музея-заповедника «Щелыково», заключающемуся в сохранении и реставрации музейных предметов, выполненных из разнообразных материалов: живопись, ткани и костюмы, фарфор и керамика, предметы быта и мебели из дерева, металла и др.

Ключевые слова: Костромской филиал ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря, Музей-заповедник «Щелыково», реставрация музейных предметов; реставрация живописи, ткани, керамики, изделий из дерева и металла.

K.N. Orlova

katerina.k-orlova@yandex.ru

The experience of cooperation between Kostroma branch of the Grabar Art Conservation Center and Shchelykovo Museum-Preserve

Annotation. The article deals with the experience of cooperation between Kostroma branch of the Grabar Art Conservation Center and Shchelykovo Museum-Preserve that consists in the preservation and restoration of museum pieces made of various materials: painting, fabric and costumes, porcelain and ceramics, welfare items and furniture made of wood and metal.

Keywords: Kostroma branch of the Grabar Art Conservation Center, Shchelykovo Museum-Preserve, restoration of museum pieces, restoration of painting, fabric, ceramics, wooden and metal items.

Сохранение государственного музейного фонда – одна из важнейших задач, стоящих перед любым музеем России. Значительную помощь в решении этой задачи оказывают люди, посвятившие себя трудной, кропотливой, для многих незаметной работе – реставрации музейных предметов. Именно благодаря их труду, их мастерству и профессионализму были спасены десятки тысяч движимых памятников национального достояния нашей страны.

Музей-заповедник «Щельково» около полувека сотрудничает с одним из лучших реставрационных учреждений России – Всероссийским художественным научно-реставрационным центром им. академика И.Э. Грабаря, которому в 2018 году исполняется 100 лет. В 1970–1980 годы в Центре было отреставрировано более 50 музейных предметов из Щелькова. Работа продолжается и в настоящее время: за последние пять лет сотрудники Центра отреставрировали 17 предметов, в основном коллекции «Графика».

Открытие в 1985 году филиала ВХНРЦ в Костроме позволило вывести работу по реставрации музейных предметов на новый уровень. Начало сотрудничества Музея-заповедника «Щельково» и Костромского филиала – 1998 год, т.е. год 175-летия со дня рождения А.Н. Островского. Именно тогда, после реставрации дома драматурга, практически весь коллектив филиала принял участие в реставрации предметов мемориальной экспозиции, в том числе вещей, принадлежащих Островскому и членам его семьи.

Сотрудники филиала помогали в оформлении интерьеров дома. Благодаря их консультациям и личному участию обновленные интерьеры мемориального дома вот уже около двух десятилетий принимают гостей.

Полностью были отреставрированы вещи из «Гостиной» советской народной актрисы А.А. Яблочкиной,

подаренные Щелыковскому музею-заповеднику Московским Домом ветеранов сцены. Это театральные платья, личные вещи актрисы, посуда. Они заняли достойное место в ряду постоянных экспозиций и выставок. В настоящее время на основных экспозициях Музея-заповедника «Щелыково» практически все музейные предметы отреставрированы.

За годы нашего сотрудничества Костромским филиалом ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря отреставрировано около 400 музейных предметов, выполненных из самых разнообразных материалов: живопись, ткани и костюмы, фарфор и керамика, предметы быта и мебели из дерева, металла и других.

В филиале шесть реставрационных мастерских.

Темперная живопись

Отреставрированы иконы из Дома А.Н. Островского и этнографического музея «Дом Соболева». Костромской филиал регулярно проводит обследование и укрепление икон в усадебном храме свт. Николая в с. Николо-Бережки.

Станковая масляная живопись

Костромской филиал занимается реставрацией картин различного размера, от больших полотен до миниатюр, имеющих повреждения самого различного характера, написанных на различных основах: дереве, холсте, фанере, картоне, бумаге.

Собрание Музея-заповедника «Щелыково» насчитывает сотни произведений станковой масляной живописи различных по времени создания, характеру художественного исполнения и состоянию сохранности. Сотрудниками филиала отреставрирована большая часть коллекции живописи музея. Среди них полотна И.М. Прянишникова, Б.М. Кустодиева, А.А. Арапова, М.А. Шателен, Э.Г. Стенберга.

Основной фонд масляной живописи – эскизы декораций, подрамники которых, как правило, делались быстро, зачастую из подручного материала, что явилось причиной сильной деформации холстов, кракелюра, осыпей. Сейчас отреставрированные полотна занимают достойное место в экспозициях Музея-заповедника.

Ткани

Сохранение и реставрация тканей представляет собой определенную сложность из-за особой ранимости и недолговечности материалов. Мастерская тканей работает с самыми разнообразными видами текстиля, в том числе с древнерусскими пеленами и шитьем, церковными облачениями, военными знаменами и штандартами, бытовым и праздничным народным и городским костюмами, шальями и платками, коврами и гобеленами.

В щельковском музее отреставрировано значительное количество изделий из тканей. Среди них – предметы обихода: скатерти, салфетки, полотенца, подзоры; народные костюмы (рубашки, рукава, телогреи, сарафаны), головные уборы (чепчики, платки). Пример золотого шитья, плетения бисером и жемчугом – кокошники XIX в.

Реставрация костюма требует не только очистки и укрепления тканей, но и реконструкции формы и фасона. Об этом свидетельствует реставрация театральных костюмов известных актрис из коллекции Музея: А.А. Яблочкиной, Ф.В. Шевченко, В.Н. Пашенной.

Керамика

Костромской филиал занимается консервацией и реставрацией любых произведений из керамики и стекла. Работы проводятся на всех видах керамических изделий: гончарная керамика, майолика, фарфор, бисквит, фаянс, археологическая керамика. Некоторые предметы попадают в руки реставратора буквально россыпью, как,

например, кувшин XIX века, изображенный на одной из картин дочери А.Н. Островского М.А. Шателен. Столешница умывального стола из комнаты жены драматурга была собрана буквально по частицам. Работа с разбитыми экспонатами требует особо точной подборки, стыковки поверхностей и склейки фрагментов.

Реставратором был полностью отреставрирован фарфоровый сервиз А.А. Яблочкиной, сейчас занимающий достойное место в экспозиции «Гостиная А.А. Яблочкиной»; посуда из фаянса; предметы крестьянской утвари из глины.

Изделия из дерева и мебель

В мастерской реставрация художественной и мемориальной мебели, деревянной скульптуры и предметов декоративно-прикладного и народного искусства из дерева проводится реставрация мебели (в том числе с расписными, золочеными и инкрустированными поверхностями), реставрация полихромной деревянной скульптуры и резьбы по дереву. Всего за годы работы реставраторами мебели и деревянных предметов интерьера было восстановлено более сотни экспонатов. Это образцы деревянной скульптуры, разнообразных предметов крестьянского быта (Дом Соболева: прялки, деревянная посуда, предметы обихода) и усадебного интерьера (мебель в Доме Островского). Практически все они вошли в состав постоянных экспозиций Музея. Среди экспонатов, отреставрированных специалистами мастерской, немало мемориальных предметов мебели и вещей собственноручной работы драматурга: стол письменный, по легенде, изготовленный им совместно с И.В. Соболевым; полка, полочка для бумаг, полочка для книг, рамка-щиток, рамки для фотографий, нож для разрезания бумаги и др.

Металл

В мастерской реставрации металла реставрируют разные виды музейного металла, изготовленного в широком временном диапазоне. Специалисты работают с черным и цветным, а также драгоценным металлами, в том числе серебром, золотом, бронзой, латунью, медью и оловом. Немало изделий из металла фондов Музея отреставрировано в Костромском филиале ВХНРЦ. Это изделия бытового назначения, предметы народного быта: самовары из столовой Дома Островского и этнографического музея «Дом Соболева»; сахарница, хренница, подносы; подсвечники и щипцы для снятия нагара со свечей, а также произведения декоративно-прикладного искусства – колокольчик бронзовый, музыкальная шка-тулка, лампа-молния и другие.

Реставраторы филиала работают в тесном контакте, обмениваясь опытом, консультируясь друг с другом, а нередко и трудясь над одним произведением, выполненным в разных техниках. Например, специалистами по реставрации тканей, металла и мебели совместно были отреставрированы сани из экспозиции «А.Н. Островский и театр»; специалистами по керамике и металлу – лампа-молния из столовой дома Островского. Умы-вальный стол приобрел конструктивную целостность благодаря совместной работе реставраторов мебели, металла и керамики.

Иногда, из-за сложности транспортировки музейного предмета, реставраторам приходится работать непосредственно в музее. Именно так были отреставрированы письменный стол драматурга, шкаф-витрина.

Зачастую реставрационную работу предваряет научно-исследовательская работа, изучение предмета, его происхождения и бытования, сопоставление с аналогами подобных предметов. Иногда в процессе изучения меняется атрибуция музейного предмета. Реставраторы

работают в контакте с научными сотрудниками и хранителями фондов Музея-заповедника.

В Музее-заповеднике «Щелыково» нет своих музейных реставраторов. Специалисты Костромского филиала продолжают наблюдение за музейными предметами и после реставрации: проверяют их состояние, регулярно обследуют фондовые коллекции, консультируют сотрудников музея по хранению и экспонированию тех или иных экспонатов.

Одной из важнейших сторон деятельности филиала являются регулярные командировки реставраторов в Музей с целью проведения аварийных консервационных и профилактических работ на месте.

Каждый отреставрированный предмет имеет свой реставрационный паспорт. В него заносят сведения о сохранности предмета до и после реставрации, описание процессов работы с предметом, рекомендации по условиям дальнейшего хранения и экспонирования, а также подробную фотофиксацию.

Еще один аспект деятельности филиала – это кропотливая и постоянная работа со стажерами и практикантами, среди которых как студенты ВУЗов, так и сотрудники реставрационных мастерских музеев.

Костромской филиал уделяет большое внимание научной, издательской, выставочной и просветительской деятельности, сотрудничеству с музеями по реализации совместных проектов. В 2017 году Филиал принял участие в организации первой совместной выставки в Музее Щелыково «Храним и сохраняем», открытие которой было приурочено к открытию ежегодной научной конференции «Щелыковские чтения». На выставке были представлены только предметы, отреставрированные в Центре Грабаря и его Костромском филиале, оформлен интересный этикетаж с фотографией предмета до реставрации. На конференции был показан фильм

о деятельности филиала. Итогом совместного проекта стал выпуск книги «Сохраняя наследие великих», где большую часть занимает подробный каталог отреставрированных предметов в Центре Грабаря и Костромском филиале.

В филиале постоянно издаются буклеты, публикуются статьи в периодических изданиях, научных сборниках, сайте Центра, различных интернет-ресурсах.

Предметы, получившие вторую жизнь благодаря кропотливой и бережной работе костромских реставраторов, не только занимают достойное место на экспозициях и временных выставках в Щелыкове, но и экспонируются на выездных выставках музея-заповедника во многих регионах России: Москве, Санкт-Петербурге, городах Костромской, Ивановской, Орловской, Ярославской и других областей. И, конечно, отреставрированные предметы из фондовых коллекций Щелыкова занимают достойное место на выставках филиала, открывающихся к юбилейным датам.

Планомерная, систематическая работа сотрудников филиала по предотвращению разрушения и гибели музейных предметов способствует сохранению культурного наследия России для будущих поколений.

Работая в тесном контакте с Музеем-заповедником «Щелыково», Костромской филиал вносит свою лепту в сохранение национального культурного и исторического достояния России.

Вместе, сохраняя прошлое, мы продлеваем будущее.

УДК 821.161.1.09"19" ; 73

Н.В. Прусакова
hudmuseum@kmtn.ru

ОСОБЕННОСТИ РЕСТАВРАЦИИ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ТКАНИ ФОНДОВ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЩЕЛЫКОВО»

Аннотация. В статье освещаются вопросы особенностей реставрации и необходимости сохранения изделий из ткани. Поэтапно рассматриваются реставрационные процессы по восстановлению предметов женской одежды (XIX–XX вв.), а также театральных костюмов известных советских артистов, входящих в фонды музея-заповедника «Щелыково», с учетом сохранности данных изделий.

Ключевые слова: реставрация ткани, реставрация женской одежды, реставрация театрального костюма, Музей-заповедник «Щелыково».

N.V. Prusakova
hudmuseum@kmtn.ru

PECULIARITIES OF FABRIC ITEMS HELD IN SHCHELYKOVO MUSEUM-PRESERVE

Annotation. The article is dedicated to the peculiarities of restoring fabric items and the necessity of saving them. It provides the staged description of procedures necessary for the restoration of the ladies' wear items (XIX–XX centuries) and famous Soviet actresses' theatrical costumes held in Shchelykovo Museum-Preserve taking into account these items' survival condition.

Keywords: restoration of fabric, ladies' wear restoration, theatrical costume restoration, Shchelykovo Museum-Preserve

Яркий, многообразный мир тканей XVI–XVIII веков до сих пор поражает наших современников, людей технического и научного прогресса. С каким мастерством человек тех эпох производил сложные ткани – остается только удивляться.

Не менее интересны ткани XIX–XX веков. Одежда этого времени имеет сложный крой, украшена кружевом, тюлем, вышивкой, бахромой, бисером. Издавна ткани и все то, что из них производилось, ценили, бережно передавали из поколения в поколение, перешивали и обновляли. Это дало нам возможность в настоящее время изучать, любоваться, иногда приоткрывать тайны, которые хранят эти великолепные текстильные произведения.

Почти все старинные ткани и изделия требуют реставрации по причине утраты своих свойств, разрушения структуры от солнечного света и красителей. Большой вред наносят биоразрушители и сама среда, в которой эти вещи существовали. Ни для кого не секрет, что целью реставрации является повышение сопротивляемости музейных предметов воздействию окружающей среды. Чтобы этого добиться, реставратор в процессе работы очищает, укрепляет, по возможности, сохраняет цвет, структуру, эластичность ткани. Все это можно увидеть на примере реставрации лифа женского платья конца XIX века из фондовых коллекций Музея-заповедника «Щелыково» (июнь 2006). Особенностью данной реставрации является плохая сохранность кружевных деталей воротника, манжет и боковой шелковой вставки.

Рассмотрим эту работу поэтапно:

- частичный демонтаж кружевных деталей и вставки из бежевого шелка;
- удаление по возможности со всех частей лифа пятен;
- удаление общего загрязнения 3% водным раствором ПАВ «Ласка-бальзам» с последующей пластификацией раствором глицерина;
- крашение тонкого шелкового газа смесью прямых красителей желтого и коричневого (по методике ВХРНЦ им. ак. И.Э. Грабаря г. Москва);

- нанесение на тонированный шелковый газ специального клея (раствор акриловой смолы А-45К) пленочным методом (по методике ВХРНЦ им. ак. И.Э. Грабаря г. Москва);
- укрепление деталей лифа плохой сохранности методом «взятия в конверт», т.е. каждую кружевную деталь и вставку из шелка аккуратно расправляют, а затем, с двух сторон, приклеивают тонированный шелковый газ с уже нанесенной клеевой пленкой с последующей термообработкой (горячим утюгом). С последующим укреплением иглой и тонкой шелковой нитью музейный предмет после реставрации приобретает экспозиционный вид.

В сентябре 2006 года была отреставрирована кофта начала XX в из черной шелковой ткани, украшенной машинной вышивкой, разноцветным шелком – еще один предмет Музея-заповедника «Щельково». Отличительной чертой реставрации этой кофты является множественное нарушение монтировочных швов, прорывы и утраты черного шелка.

Рассмотрим порядок этой реставрации:

- в первую очередь удаление бытовой штопки (поздние наслоения);
- общая очистка с последующей пластификацией;
- дублирование сечений и подведение под утраты тонированного (прямым черным красителем) шелкового газа с нанесенным клеем, с последующим укреплением иглой и шелковой нитью;
- восстановление монтировочных швов (швы, соединяющие детали одежды).

После реставрации у посетителей появилась возможность увидеть этот интересный предмет одежды в залах музея.

Особое место в коллекции фонда «Ткани и костюмы» Музея-заповедника «Шельково» занимают театральные костюмы, принадлежащие известным советским актерам. Например, костюм актрисы Ф.В. Шевченко в роли Гурмыжской в спектакле МХАТА им. Горького середины XX века по пьесе А.Н. Островского «Лес» или другой костюм – народной артистки СССР В.Н. Пашенной в роли Кукушкиной в спектакле по пьесе А.Н. Островского «Доходное место» в Малом театре (1948)

Поскольку костюмы создавались для спектаклей по произведениям А.Н. Островского в середине XIX века, в них прослеживаются стиль и детали той эпохи. Так, сложностями реставрации (2009) театрального костюма Ф.А. Шевченко являются большие кружевные детали юбки и лифа с множеством бытовых штопок и утрат.

Процессы этой реставрации:

- демонтаж всех кружевных деталей;
- удаление бытовых штопок;
- демонтаж ткани на подкладке (тяжелая, ярко-желтая узорчатая ткань, вероятно, была смонтирована с подкладкой юбки позднее, в процессе носки для предохранения ткани юбки при ходьбе от деформации и быстрого износа и носила чисто утилитарный характер);
- очистка всех деталей костюма с последующей пластификацией;
- частичное дублирование небольших сечений основной ткани (желтого креп-сатина), на не тонированный шелковый газ, с последующим укреплением иглой и тонкой шелковой нитью;
- укрепление монтировочных швов;
- дублирование на нетонированный тонкий шелковый газ кружевных деталей методом «взятия в конверт», по возможности восстанавливая

нарушенный грубой штопкой рисунок кружева, с последующим укреплением иглой и шелковой нитью;

- монтаж кружевных деталей костюма.

Невозможно не отметить реставрацию (2014) костюма актрисы В.Н. Пашенной. Лиф и клинья юбки из черного шелка с рисунком, выполненным масляной краской. Во избежание текучести черного красителя при общей очистке шелка, учитывая, что подкладки всех деталей светлых топов и угрозы отставания красочного слоя цветочного рисунка, было решено демонтировать все детали лифа и юбки.

Следующий этап этой реставрации после общей очистки – тонирование шелкового газа для дублирования деталей костюма:

- для частей лифа и клиньев юбки из бежевой шерсти кислотными красителями вофолоном желтым;
- для основной ткани лифа и черных клиньев юбки прямым красителем черный 3;
- для подкладки под черные клинья юбки прямыми красителями голубым и черным 2С;

Следующая часть реставрации:

- дублирование на не тонированный шелковый газ кружева методом «взятия в конверт», с последующим укреплением иглой и тонкой шелковой нитью;
- частичное дублирование на не тонированный шелковый газ подкладки бежевых клиньев юбки, укреплением иглой и шелковой нитью;
- дублирование основной ткани лифа и черных клиньев юбки на тонированный шелковый газ;
- дублирование деталей лифа и бежевых клиньев юбки на тонированный шелковый газ;

- частичное дублирование подкладки под черные клинья с последующим укреплением иглой и шелковой нитью;
- монтаж всех частей костюма.

По ходу реставрации под клиньями юбки обнаружен клин черного шелка с цветочным рисунком. При более внимательном изучении оказалось, что рисунок найденной ткани точь-в-точь повторяет рисунок, нанесенный масляной краской на черные клинья юбки. Можно сделать вывод: художник по театральным костюмам взял за образец данный цветочный рисунок фабричной ткани.

Учитывая вышеизложенное, можно подвести итог, что сотрудничество музея и реставраторов всегда приносит положительные результаты, с пользой для общего дела. И еще есть одна важная деталь в интересной и увлекательной работе реставратора – основная заповедь «не навреди». Все процессы должны быть обратимыми, если потребуется повторная реставрация или появятся новые технологии и методики в этой работе.

УДК 821.161.1.09”19”

И.В. Кретова
msmuzey@mce.orel.ru

ИЗ ИСТОРИИ ТУРГЕНЕВСКОЙ УСАДЬБЫ

Аннотация. В статье повествуется об истории уникального музея-заповедника И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». Пройдя долгий путь становления, сегодня музей-заповедник является одним из крупнейших историко-культурных центров, которые составляют национальное достояние России.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, усадьба, Спасское-Лутовиново, музей-заповедник, экспозиция, парк.

I.V. Kretova

msmuzey@mce.orel.ru

From the history of Turgenev's estate

Annotation. The article tells about the history of The unique Museum-reserve of I.S. Turgenev «Spasskoye-Lutovinovo». Having passed a long way of formation, today the Museum-reserve is one of the largest historical and cultural centers that make up the national heritage of Russia.

Keywords: I.S. Turgenev, estate, Spasskoye-Lutovinovo, museum-preserve, exhibition, park.

Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново» сегодня – уникальный памятник российской культуры, единственный в России мемориальный музей великого русского писателя, в котором хранится замечательное по полноте, художественной и исторической ценности и сохранности собрание мебели, картин и личных вещей И.С. Тургенева.

В ряду музеев такого порядка музей Тургенева один из немногих, где коллекция почти полностью состоит из подлинных вещей, ранее принадлежавших предкам писателя и ему лично. Главное богатство музея – дом-музей И.С. Тургенева с находящимся в нем замечательным по полноте, художественной и исторической ценности собранием тургеневских реликвий, мебели, картин, принадлежавших писателю и его предкам. В фондах музея хранятся автографы И.С. Тургенева, его личные вещи.

И.С. Тургенев стал законным наследником Спасского в 1855 году. В последний раз побывал на Родине летом 1881 года. Умер во Франции, в Буживале, недалеко от Парижа 3 сентября 1883 года.

Иван Сергеевич все принадлежавшее ему имущество завещал Полине Виардо. Но согласно существующим российским законам, иностранная подданная не имела

права наследовать в России родовые земли. После длительного судебного разбирательства Орловской Казенной Палатой наследницами И.С. Тургенева были признаны Ольга Васильевна Галахова (урожденная Шеншина, родная племянница Афанасия Фета) и тетка Галаховой – Клеопатра Дмитриевна Сухотина. Обе наследницы имели с Тургеневым общего предка – Ивана Андреевича Лутовинова.

Более трех лет, пока длилось судебное разбирательство, усадьба оставалась без присмотра. Вещи из Спасского дома забирали себе родственники и просто почитатели таланта великого писателя. Книги, портреты, рукописи, семейные ценности разошлись по наследникам, многое так и исчезло безвозвратно.

В январе 1887 года единственной владелицей Спасского-Лутовинова стала О.В. Галахова. Прекратилась выплата пенсий, назначенных И.С. Тургеневым нескольким его крестьянам, школа и богадельня были закрыты; не ремонтировался и не отапливался усадебный дом (в 1905 году вещи и библиотека писателя были вывезены Галаховыми в Орел и село Клейменово); парк не расчищался и зарастал молодой порослью. Усадьба стала сдаваться в аренду. Главной целью сменявших друг друга арендаторов было отнюдь не сохранение тургеневского «гнезда».

Опустевший усадебный дом погиб в пожаре 20 января 1906 года.

Спустя год мценский лесничий К.А. Никифоров писал Ж.А. и Б.Я. Полонским: «Дом сгорел до основания, остались только каменные стены, без крыши, примыкавшей к дому полукруглой, длинной, вроде галереи, с нишами и колоннами в простенках, старинной постройки, остатки прежних лутовиновских хором. Флигель позади дома уцелел. К нему почти нельзя подступить – так он зарос крапивой и всякими кустами. Но все-таки

удалось проникнуть внутрь через ветхую стеклянную дверь над провалившимся крылечком, против старой аллеи из берез, елей, лип, которую называют “аллеей изгнанника”... Внутри лабиринт пустых небольших комнат, без коридоров. На стенах целы и еще довольно свежи бумажные обои. Совсем крепкий, из очень широких досок крашенный пол. Вообще во флигеле еще можно жить, а он старше сгоревшего дома.

Дом не был безнадежно ветх, он сохранял еще стройность и нарядность своей прежней, какой-то особенной, милой красоты. Невысокий, деревянный, с мезонином и балконом над средней частью, со множеством больших светлых окон, он весь, с красной крышей своей окунулся в кудрявую зелень. В ясные солнечные дни он казался бледнофиолетовым, как цветки сирени. Резьба вдоль карнизов, решетка и столбики террас – большой и маленькой – были еще целы и еще довольно белы.

Громадные каретные сараи – почти развалились.... Маленькая деревянная прачечная, она же и баня, цела...

Сломана год-два назад старая богадельня и школа в церковной ограде и на ее месте выстроено новое здание для школы – кирпичный домик под железной крышей...

Церковь, утопает, как говорится, в зелени. До последнего времени она была, как все старинные здания Спасского, бледно-желтоватого цвета, но к осени настоящего года ее побелили...

При въезде в усадьбу обращает на себя внимание склеп Ивана Лутовинова. Над этим страшным человеком воздвиглось светлое, стройное, напоминающее древнегреческий храм, здание с фронтонами, колоннами и прекрасным небольшим куполом. Теперь колонны и фронтоны обсыпались... Склеп кругом зарос кустами, а с одной его стороны группа роскошных темно-зеленых ясеней, высоко его переросших.

В церковной ограде, у алтаря, черный крест над могилой побочного брата И.С. Тургенева Порфирия Кудряшова...

Часовня, построенная Иваном Сергеевичем в память освобождения крестьян, немного запущена»¹.

В начале XX века в Орле был учрежден комитет по сбору средств для увековечения памяти о великом земляке. Орловская ученая архивная комиссия начала сбор материалов о Спасском. Личные вещи писателя находились в центре внимания посетителей юбилейной тургеневской выставки, организованной Российской академией наук в 1909 года.

Поворотным событием в жизни усадьбы явилось празднование 100-летия со дня рождения И.С. Тургенева. 23 сентября 1918 года от коллегии Наркомпроса на имя О.В. Галаховой пришла телеграмма: «Ваш дом со всеми тургеневскими вещами назначен музейною коллегией Народного Комиссариата по просвещению под музей Тургенева»².

24 ноября 1918 года в Орле, в доме Галаховых, открылся музей И.С. Тургенева. Он стал первым литературным музеем, учрежденным государством. Директором был назначен Михаил Вениаминович Португалов. В одной из докладных записок, адресованной в отдел управления Губисполкома, Португалов просил о принятии мер по охране мест, связанных с именем Тургенева. А именно: воспретить расхищение изгороди парка и оставшихся построек, как в парке, так и на хуторе Петровском. Он напоминал, что необходимо сберечь усадьбу великого писателя «как историко-литературный памятник»³.

Второй документ адресован заведующему библиотечным отделом Наркомпроса: «Считаю нужным, – писал Португалов, – сообщить библиотечному отделу о том, что имение И.С. Тургенева Спасское-Лутовиново, с его

парком, остатками построек, имеющих историко-литературное значение, подвергается опасности уничтожения со стороны местных сельчан. Имеются сведения, что они намерены рубить парк на дрова, ломать лутовиновский склеп, ища зарытых кладов и т.д. Необходимо принять меры к охране этого имения, о чем немедленно сообщить Мценской уездной милиции и местным исполкомам. Пока наблюдение за охраной поручено Мценскому уездному лесничему, проживающему в г. Мценске. Было бы очень желательно, если бы отдел возбудил ходатайство об устройстве в с. Спасском литературного санатория или какого-либо культурно-просветительного учреждения, что сделано с Ясной Поляной. Быть может, отдел сочтет необходимым командировать меня для более подробного ознакомления с положением дел на месте в Спасском, а также в города Мценск и Карачев, где, по моим сведениям, имеются кое-какие вещи, принадлежавшие И.С. Тургеневу. Михаил Португалов»⁴.

С 1920 года в Спасском-Лутовинове существовал совхоз, который уже тогда носил имя Тургенева. Центральной усадьбой совхоза являлась бывшая тургеновская усадьба. Организация совхоза не вызвала радости у местного населения, которое желало разделить тургеновское имение между собой. Борьба за землю между правлением совхоза и сельхозартелью продолжалась вплоть до 1925 года. С 1920 по 1925 год на территории бывшей тургеновской земли существовало уже два хозяйства, оба носившие имя И.С. Тургенева. Совхозу им. Тургенева принадлежало 200 дес. земли; артель по совместной обработке земли им. Тургенева (с центральной усадьбой в Петровском) располагала площадью 648 дес. земли. И от тех, и от других усадьбу писателя нужно было кому-то защищать.

Между тем, М.В. Португалов продолжал хлопоты о мемориализации Спасского-Лутовинова. В своих

письмах в Губисполком, Главнауку, музейное управление научно-художественных произведений он сообщал о разрушении склепа Лутовиновых, об уничтожении деревьев в парке и т.д. Последнее его письмо датировано 3 августа 1921 года, а 16 сентября был принят Декрет СНК «Об охране памятников природы, садов и парков». Декрет гласил: «Сады и парки историко-художественного значения, созданные по заданиям художественно-паркового искусства могут быть объявлены Народным Комиссариатом просвещения, по соглашению с заинтересованными ведомствами, неприкосновенными памятниками садово-парковой культуры, музейно-академического искусства».

26 октября 1921 года в «Известиях ВЦИК» опубликована официальная информация об усадьбах классиков, объявленных неприкосновенными памятниками природы и культуры. Среди них – «имение писателя Тургенева Спасское-Лутовиново Орловской губернии: там сохраняется флигель, где жил писатель, и парк». С этого момента идет отсчет истории Музея-заповедника.

Совхоз им. Тургенева существовал до 1925 года. В связи с его ликвидацией Губисполком выносит постановление о передаче заповедного парка и сада под охрану Тургеневской артели по совместной обработке земли.

Приказ № 306 от 10 апреля 1937 г. по Курскому областному отделу народного образования (Мценск входил в Курскую область): «На основании указания Наркомпроса усадьбу писателя И.С. Тургенева Спасское-Лутовиново передать в ведение Орловского литературного музея Тургенева как филиал музея; т. Ермака Б. А. назначить по совместительству заведующим филиалом; ответственным за восстановление усадьбы назначить Ермака Б.А.»

В 1937 году на создание в Спасском крупного культурного центра из резервного фонда Совнаркома РСФСР было выделено 277 тысяч рублей. Всесоюзной Академии

Архитектуры было поручено разработать научно-обоснованный план восстановления усадьбы. В предвоенные годы развернулись восстановительные работы. Архитекторами В.А. Юрьевым и С.Ф. Кулагиным был принят сбор и изучение воспоминаний современников, зарисовок и фотографий усадьбы, опрос местных жителей, обмер уцелевших строений и раскопка фундаментов разрушенных зданий.

В фондах музея хранятся три письма Владимира Александровича Юрьева к Елене Николаевне Щепкиной, в которых говорится о Спасском (Е.Н. Щепкина – дочь последнего управляющего тургеневской усадьбой Н.А. Щепкина, крестница И.С. Тургенева). Письмо Юрьева Щепкиной от 22 декабря 1937 года: «В кончающемся году сделано мало: частично восстановлен мавзолей, сделаны фундаменты богадельни и флигеля, почти кончена баня, очищен в значительной степени парк, почти весь огорожен – и все. Причины были: плохая организация, недостаток материалов т. к. строительство не было своевременно обеспечено заявкой на материалы». Письмо Юрьева Щепкиной от 25 мая 1939 года: «Уважаемая Елена Николаевна, я думаю, Вам небезынтересно будет узнать, что делается в Спасском-Лутовинове. Реставрация заповедника даже в первой ее очереди не закончена. Тем не менее, уж многое видно из того, что было при Тургеневе. Прежде всего, парк расчищен почти весь, огорожен. Плотина восстановлена, но бурный паводок частично смыл ее, однако пруд больше, чем был до начала работ. Построена “богадельня”, но не отделана (хотя в ней и живут, останавливаются экскурсанты). Построен “флигель” на месте того, в котором Вы жили, но тоже не отделан (по техническим причинам внутренняя штукатурка и обкладывание стен кирпичом могут быть сделаны лишь в следующем году). Восстановлены железные въездные ворота. Особенно приятно

видеть парк. Обнаружены многие дорожки и аллеи, совершенно заросшие. Посажены кой-где цветы, подстрижены и рассаживаются кустарники, в аллеях посажены березы и липы».

Наркомпрос с вниманием следил за восстановлением Спасского. Из телефонограммы директору Ермаку: «На сооружение главного дома усадьбы И.С. Тургенева Правительством назначено на 1940 год 170 тысяч рублей». В 1941 году комиссию музейного отдела НКП РСФСР по проверке восстановления Спасского возглавил известный архитектор Н.Д. Виноградов. В целом комиссия была удовлетворена ходом работ по восстановлению усадьбы, но были сделаны и существенные замечания: «Флигель – перекося дверных и оконных рам, нет переплета зимних рам. Не сделана кирпичная облицовка наружных деревянных стен здания (хотя эта работа была запланирована на 1940 г.), не покрашены двери и окна; богадельня – не сделаны волоковые окна и слуховое окно, не обшиты тесом рубленые углы, нет наличников; баня – не оштукатурен цоколь и не перестелены разошедшиеся полы; парк – не закончена очистка пруда. На каретном сарае, конюшне, сторожке, мавзолее, погребу и часовне в 1940 г. никаких работ не велось».

Все планы восстановления усадьбы перечеркнула война. Из докладной записки директора Государственного музея И.С. Тургенева Б.А. Ермака начальнику музейного отдела Наркомпроса А.Д. Маневскому: «Получив указание о вывозе экспонатов из Орла в Спасское, я немедленно запросил через секретаря Обкома т. Белкина по телефону и письменно мнение Наркомпроса. Получив подтверждение Наркомпроса о вывозе экспонатов в Спасское, я немедленно организовал практически свертывание и упаковку экспонатов, достал гужевого транспорт и два вагона. Все без денег и, когда встал вопрос об оплате железной дороге, то пришлось продавать

собственные вещи, чтобы сделать оплату. Преодолев все это, я доставил вагоны на станцию Бастыево и начал организовывать сельский транспорт для разгрузки, но запросив телеграммой Наркомпрос о дальнейшем маршруте (т.к. обстановка все время менялась), получил телеграмму 5 августа за подписью Гаврилова, в которой он предлагал маршрут в Пензу и сообщил, что выслал 2000 рублей. До 24 августа деньги так и не пришли, и я переадресовал вагоны в Пензу» (Спасское было оставлено советскими войсками в ночь с 24 на 25 октября 1941 г. – *И. К.*). Затем Ермак пишет о трудном и долгом (более 20 дней) пути в Пензу. О голоде и холоде. Перечисляет все эвакуированные экспонаты, в том числе, 3694 редкой книги; «в Спасском остались фотокопии Тургеневской выставки, сельхозинвентарь и 2 коня, научный работник, комендант, 2 сторожа, конюх и пасечник».

16 мая 1942 года Б.А. Ермак просил Наркомпрос «сообщить мнение ... о восстановлении уже освобожденного от фашистов заповедника И.С. Тургенева и организации работы в нем. Ясная Поляна, несмотря на более тяжелые повреждения теперь уже с 1 мая принимает посетителей... Можно организовать работу Тургеневского парка как экскурсионную. Прошу сообщить Ваше мнение о переброске Тургеневского музея в заповедник и организации нормальной работы в нем»⁵.

Вернувшись из эвакуации, работники музея застали страшную картину разорения. Церковь, фамильный склеп, каретный сарай и конюшня стояли в руинах. Пруды пересохли. Восстановление усадьбы пришлось начинать заново.

В плане работы Тургеневского музея на 1943 год стоит «ликвидация следов пребывания фашистов в заповеднике». Был написан генеральный план реставрации заповедника, в котором к юбилею писателя запланирована реставрация флигеля «изгнанника», богадельни,

бани, каретного сарая, склепа Лутовиновых, часовни Св. Александра Невского, восстановление школы, построенной Тургеневым и большого дома Тургенева. Также было решено приступить к разворачиванию экспозиции в отреставрированных залах флигеля. Богадельню предложено сделать экскурсионной базой⁶. В связи со 125-летием со дня рождения И.С. Тургенева Б.А. Ермак предлагает перевезти тургеневские вещи из Пензы в Москву.

Из отчета о работе за 1944 год: «Горы грязи, пепел пожарищ, остатки разбитых строений, множество изуродованных, поваленных столетних лип и берез». Работали по 12–16 часов в день. Вынесено вручную 1500 носилок мусора. Вынуто 1500 носилок чернозема, которым заровняли многочисленные воронки и другие следы бомбежки. Восстановлены все цветники, существовавшие до войны в парке и высажено свыше 5500 цветов. Убрано 65 кубометров леса, поваленного в результате артобстрела и преграждающего проходы в парке. Организован ремонт флигеля и бани, отремонтирована галерея, заново сделан под ней фундамент с укладкой нескольких тысяч кирпича. Во флигеле организована литературная выставка «Жизнь и творчество И.С. Тургенева»⁶.

Парк открыт для посещения с 16 июня 1944 года.

В акте, составленном Б.А. Ермаком об ущербе, нанесенном немецко-фашистскими захватчиками, отмечено, что за годы войны в Спасском сожжено 2 дома, уничтожены полностью: богадельня – 800 кв.м., стоимость ущерба 71360 руб., каретный сарай – 1600 кв.м., ущерб – 96000 руб.; погреб – 80 кв.м., ущерб – 7136 руб. Разрушены: флигель – 480 кв.м., ущерб – 26760 руб.; баня – 75 кв.м., ущерб – 6690.; мавзолей – ущерб 19000 руб.; церковь – ущерб 45000 руб.; часовня во имя святого Ал. Невского – ущерб 6000 руб.; ограда заповедника – ущерб 16000 руб.; парк и цветники – ущерб 6700 руб.; шлюз – ущерб 2000 руб.; сад фруктовый – уничтожено

150 деревьев, ущерб – 75000 руб.; пасека – уничтожено 20 пчелосемей, ущерб – 6000 руб. Акт написан 11 мая 1944 года.

В августе 1844 года в Спасское были возвращены экспонаты. В 1945 году во флигеле была открыта выставка «Жизнь и творчество И.С. Тургенева». Отмечено, что выставка обставлена стильной мебелью, специально приобретенной для этого.

Сохранилась смета работ, запланированных на этот год. На восстановление дома И.С. Тургенева было запланировано потратить 100000 руб.; флигеля – 20000 руб.; бани – 5000 руб.; каретного сарая – 15000 руб.; богадельни (экскурсбазы) – 40000 руб.; парка – 20000 руб.; всего – 250000 рублей.

9 мая 1945 года в Тургеневском парке состоялся митинг, посвящённый Победе.

Регулярная просветительская деятельность заповедника началась с открытия в 1953 года стационарной литературной экспозиции в усадебном флигеле. Начались планомерное возрождение и ремонт парка. Были вымощены аллеи и дорожки, очищен пруд, вся территория заповедника была обнесена металлической изгородью. В усадьбе появились водопровод и электричество, асфальтированная дорога соединила Спасское-Лутовиново с автотрассой. Большое значение для последующих работ в парке имели исследования, проведенные в конце 1960-х годов научно-исследовательским институтом «Лесопроект». Сотрудники сделали подробные планы парка, проведена паспортизация всех деревьев и составлен проект восстановительных работ, рассчитанный на длительный срок.

По инициативе директора музея Тургенева Л.Н. Афонина, в связи с 150-летием со дня рождения И.С. Тургенева Министерство Культуры РСФСР в 1968 году приняло решение о восстановлении в Спасском главного усадебного дома. Авторами окончательного проекта

реконструкции стали архитектор Г.Е. Духанина и инженер Л.А. Каплин. Затянувшееся на долгие 8 лет строительство было завершено летом 1976 года. 26 сентября дом-музей И.С. Тургенева был открыт для посетителей. Подлинные вещи Тургенева, семейные реликвии и сохраненная мебель вернулись на свои прежние места и составили основу экспозиции дома-музея.

В обстановке дома – павловская мебель и мебель в стиле «ампир», являющая собой лучшие образцы работы русских мастеров конца XVIII–первой половины XIX века. Некоторые из этих вещей являются редчайшими произведениями прикладного искусства. В доме-музее представлен ряд живописных полотен, ценных не только художественными достоинствами, но и большой исторической значимостью: единственный достоверный портрет отца писателя С.Н. Тургенева (1809–1811); портрет брата писателя Н.С. Тургенева (худ.Э. Дессен, 1845); пейзажи Спасского-Лутовинова, выполненные в 1881–1882 годах Я. Полонским; работы М. Клодта, Н. Сверчкова, Н.Д. Дмитриева-Оренбургского, картины и портреты, написанные крепостными художниками.

Предметы, окружавшие Тургенева в его Спасском доме, были свидетелями творческой работы: письменный стол И.С. Тургенева; шахматный столик, за которым Иван Сергеевич играл в шахматы со Львом Николаевичем Толстым; фамильная реликвия Лутовиновых – икона Спаса Нерукотворного; памятный многим гостям Тургенева диван «самосон», описанный в романе «Накануне»; ширма с великолепной росписью, выполненной дворовым художником; напольные часы известной английской фирмы «Риверс и сын», упомянутые в повести «Бригадир».

Предмет гордости музея – личные вещи писателя. Охотничье ружье, принадлежавшее И.С. Тургеневу, работы известного чешского мастера А.В. Лебеды, шляпа,

ягдташ, пороховница, дробовницы, подлинные музыкальные инструменты крепостного оркестра Лутовиновых и другие вещи, принадлежавшие как самому Ивану Сергеевичу, так и его предкам.

Музейный фонд насчитывает 23 170 ед. хр., из них – 8756 ед. хр. основного фонда, в том числе – 4633 редких книг XVII–XIX веков. В рукописном фонде хранятся автографы И.С. Тургенева, дяди писателя Н.Н. Тургенева, Я. Полонского, П. Виардо, К. Мендеса. По количеству подлинных вещей музейная коллекция является уникальной и по праву занимает одно из ведущих мест среди литературных заповедников России.

28 августа 1987 года решением Совета Министров РСФСР усадьба Тургенева получила статус Государственного мемориального и природного музея-заповедника И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново».

С 1988 года ведутся работы по капитальному ремонту ландшафтных участков мемориального парка усадьбы на основе проектов реставрации, разработанных авторским коллективом объединения «Леспроект» под руководством В.А. Агальцовой. В результате кропотливой исследовательской, реставрационной, административно-хозяйственной работы был возрожден неповторимый в своей красоте архитектурно-парковый усадебный комплекс конца XVIII–начала XIX века.

В апреле 1997 года Указом президента Российской Федерации Б.Н. Ельцина Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново» отнесен к числу особо ценных объектов культурного наследия народов РФ. Тургеневская усадьба, таким образом, была поставлена в один ряд с признанными во всем мире памятниками и крупнейшими музейными комплексами нашей страны. С этого момента начинается новая эра в жизни и развитии музея.

Музей-заповедник И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново» сегодня – это исторически сложившийся комплекс усадебных строений, включающий храм Спаса Преображения (9 ноября 2000 года после завершения реставрационных работ церковь была повторно освящена и открыта для прихожан и посетителей музея), фамильную часовню Лутовиновых, церковную сторожку, богадельню, хозяйственные постройки. Старинный парк с тенистыми липовыми аллеями и каскадом прудов представляет собой один из лучших образцов садово-паркового искусства конца XVIII–начала XIX века и по праву считается одним из красивейших усадебных парков России. На территории усадьбы находится богадельня, построенная на средства И.С. и Н.С. Тургеневых в 1872 году для престарелых крестьян Спасского-Лутовинова и бывших дворовых людей. На хозяйственном дворе расположены конюшня, каретный сарай, сбруйная, баня и погреб.

Открытие 10 ноября 2006 года выставочного зала, отвечающего всем современным требованиям, позволило наполнить новым содержанием работу музея. За прошедшие годы совместно с известнейшими российскими музеями, среди которых ГМИИ им. Пушкина, Государственный Литературный музей, Государственный Исторический музей, Литературный музей ИРЛИ РАН, осуществлен ряд крупных выставочных проектов.

В ноябре 2015 года открыта новая литературная экспозиция «Русский европеец», размещенная в отреставрированном в 2010 году здании флигеля (1840-е годы), являющимся частью единого историко-архитектурного усадебного комплекса. Во флигеле И.С. Тургенев жил во время спасской ссылки 1852–1853 годов. Наряду с домом-музеем писателя и храмом Спаса Преображения, флигель является одним из главных экспозиционных объектов усадьбы. Основу экспозиции составляют почти 300 предметов: мемориальные вещи,

иконография и письма И.С. Тургенева, автографы Я.П. Полонского, В.В. Князева, П. Виардо, К. Мендеса; первые русские и зарубежные издания произведений И.С. Тургенева – от ранних лирических произведений и «Записок охотника» до «Стихотворений в прозе», портреты современников писателя, живописные полотна и рисунки известных русских и западноевропейских художников, уникальные произведения декоративно-прикладного искусства конца XVIII–первой половины XIX века не просто иллюстрируют эпизоды и отдельные сюжеты из жизни Тургенева, но и позволяют по-новому раскрыть многие темы его личной и творческой судьбы. Тема экспозиции «Русский европеец» продиктована художественной и человеческой жизнью великого русского писателя Ивана Сергеевича Тургенева, которого судьба «поделила» между Россией и Европой. Подлинный европеец по культуре, И.С. Тургенев стал полноправным участником европейского культурного диалога, оставаясь при этом, по выражению К. Бальмонта, «самым русским, великорусским писателем», лучше всех других понявшим «основные черты нашего народа и прихотливый ход нашей истории».

Основные залы посвящены главным произведениям и этапам в творчестве писателя: «Запискам охотника», «Таинственным повестям» и «Стихотворениям в прозе», драматургии и др.

Зал «Лутовиновская старина» повествует об истории рода Тургеневых и Лутовиновых и отражении ее в творчестве Тургенева. Семейная история стала исторической, нравственной и даже языковой основой творчества писателя. К преданиям своих предков писатель Тургенев обращался постоянно. Рассказы и воспоминания, картины провинциальной жизни, крестьянского быта, усадебных традиций в немалой степени служили питательной средой его художественных произведений, в числе которых

«Дворянское гнездо», «Три портрета», «Бригадир», «Старые портреты» и другие. Большинство произведений писателя прямо или опосредованно связаны с его биографическим опытом, семейными событиями и воспоминаниями, личными встречами и знакомствами, местными преданиями его родового «гнезда» – Спасского-Лутовинова.

Еще одна отдельная тема – «замечательное десятилетие». Хронологически в творчестве И.С. Тургенева этот период охватывает время от публикации первого стихотворения «К Венере Медицейской» (1837) и заканчивается 1848 годом, когда на баррикадах Парижа гибнет герой первого законченного тургеневского романа «Рудин». Писатель обращается к различным литературным родам и жанрам. Он автор большого количества стихотворений, поэм, драматургических сочинений, рассказов, повестей, автобиографическую природу которых И. С. Тургенев не раз подчеркивал, признаваясь: «Вся моя биография заключена в моих сочинениях».

Экспозиция включает также два интерьерных зала – кабинет писателя и «комнату тургеневской героини», посвященную лучшим женским образам, созданным Тургеневым.

Мультимедийный комплекс, размещенный в одном из залов экспозиции позволяет познакомиться с обширной иконографией И.С. Тургенева, видами Спасской усадьбы конца XIX века, увидеть лучшие экранизации произведений великого писателя.

В мае 2017 года в бане-прачечной открыта новая этнографическая экспозиция «Приметы милой старины». Посетители попадают в интерьер русской крестьянской избы. «Не роняй старь: она новизну держит», – говорили у нас. «Старь» – не ветхозаветное прошлое. Это приметы быта и прикладного искусства, которые создавали своими руками наши предки, традиции, духовное наследие отцов, переданное детям. Посетителей знакомят

с элементами народного костюма, вышивки, обычаев крестьян. И все это – часть великой русской культуры, с огромным трудом сохраненное нашими предками «тургеневское» пространство.

Ежегодно более 140 тысяч посетителей знакомятся с постоянными экспозициями Спасского-Лутовинова и выставками, организуемыми музеем, осваивают новые литературно-краеведческие и экологические туристские маршруты. Научные конференции, семинары, Всероссийский Тургеневский праздник и другие музейные мероприятия собирают гостей из разных уголков России, ближнего и дальнего зарубежья. С 1992 года выходит в свет сборник научных статей «Спасский вестник». Сегодня обнародовано уже 25 выпусков. Самым масштабным исследовательским и издательским проектом последних лет стала книга «Твой друг и мать Варвара Тургенева. Письма В.П. Тургеневой к И.С. Тургеневу (1838–1844)», изданная в 2012 году. Книга представляет собой первое полное комментированное издание писем Варвары Петровны Тургеневой к Ивану Сергеевичу Тургеневу за 1838–1844 годы (подлинники писем хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки). Книга была удостоена национальной премии «Лучшие книги и издательства года-2012», авторы стали лауреатами премии имени И.Е. Забелина в области научных исследований по итогам 2013 года.

Подготовлен к изданию каталог мемориальных предметов И.С. Тургенева из собрания музея, ведется работа над сборником «Антология русской усадьбы. Спасское-Лутовиново», в котором будут представлены воспоминания современников о Спасском, истории семейных отношений Тургеневых, подробности жизни великого писателя в Спасском-Лутовинове и связи его творчества с родовым именем.

Список литературы

¹ Копия письма К.А. Никифорова к Ж. А. и Б.Я. Полонским. Фонды музея-заповедника И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». Отдел письменных источников. Ед. хр. 1475 НФ.

² *Богданов Б.В.* Спасское-Лутовиново после Тургенева // Спасский вестник. Тула, 1997. Вып. 4. С. 11–12.

³ Орловский государственный литературный музей И.С. Тургенева (Далее – ОГЛМТ). Папка № 2. Дело 18. Л. 15.

⁴ ОГЛМТ. Папка № 1. Дело 5. Л. 13.

⁵ ОГЛМТ. Д. 91. Л. 13.

⁶ ОГЛМТ. Д. 95. Л. 5–12.

⁷ ОГЛМТ. Д. 97. Л. 3.

УДК 379.851(470.317)

И.Б. Горланова

irin9991@yandex.ru,

С.Г. Шарбарина

sonya9991@yandex.ru

**УСАДЕБНЫЙ ТУРИЗМ И ПЕРСПЕКТИВЫ
ЕГО РАЗВИТИЯ В КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ**

Аннотация. В статье раскрываются особенности усадебного туризма. Автором исследуется возможность его развития в Костромской области. Анализируется потенциал области для разработки туристских маршрутов по краю, а также анализу подвергается нормативно-правовая база, способствующая деятельности по организации данных туров. В статье обобщается опыт организации усадебных туров. Автор приходит к выводу о возможности развития усадебных туров, предлагает варианты таких программ.

© И.Б. Горланова, С.Г. Шарбарина, 2018

Ключевые слова: усадебный туризм, историко-культурное наследие, внутренний туризм, туристский потенциал, путешествие, тур, перспективы развития.

I.B. Gorlanova

irin9991@yandex.ru,

S.G. Sharabarina

sonya9991@ yandex.ru

Manor tourism and prospects of its development in the Kostroma region

Abstract. The article describes the features of the country seat tourism. In this article author explores the possibility of its development in the Kostroma region. The author analyzes the potential of the region to develop tourist routes in Kostroma region, also conducted analysis of legal framework conducive to the activities on the organization of these tours. Experience of organizing the country seat tours is summarized. The author comes to the conclusion that the development of the country seat tours is possible, offers options for such programs.

Keywords: manor tourism, historical and cultural heritage, domestic tourism, tourist potential, travel, tour, development prospects.

В настоящее время рынок услуг туристского бизнеса интенсивно развивается в различных направлениях, появляются новые туристские продукты, относящиеся к разным видам туризма: событийные, культурно-познавательные, экологические, образовательные и др. Одним из перспективных становится, так называемый, усадебный туризм, использующий историко-культурное наследие страны. Во многих западных странах дворянские родовые усадьбы часто становятся предметом гордости и доходным семейным бизнесом. Провести несколько дней в старинном доме, полном воспоминаний, старых фото, легенд, предметов ушедшего быта – это мечта многих туристов. Прогулка по окрестностям обычно дополняет впечатление. Современный турист, зажатый

рамками собственного графика и привычного распорядка, ищет возможности хотя бы на один или несколько дней попробовать другую жизнь, он готов окунуться в непривычную для него обстановку обустроенного пространства, прожить некоторое время в атмосфере, присущей усадебному существованию. Однако, только осмотром дома и окрестностей программа тура не должна ограничиваться. Обычно она включает в себя все удовольствия, доступные помещицкой жизни: прогулки верхом, балы, охоту, музицирование, занятие рисунком и живописью. Заметим, что большим успехом у туристов пользуются искусно исполненные усадебными мастерами сувениры [1].

Уточним, что понимается под усадебным туризмом. Надо отметить, что это достаточно новое понятие и в Законе о туризме в перечислении видов туризма оно не упоминается, однако профессиональная литература уже пестрит этим термином [4].

Усадебный туризм – это вид экскурсионно-познавательного туризма, нацеленный на посещение и изучение дворянских родовых гнезд, их истории и культуры, а также на духовно-нравственное обогащение. При этом оговоримся, что спорным становится вопрос: только ли дворянские гнезда могут стать объектом усадебного туризма, а купеческие усадьбы? Думается, есть основания для расширения перечня возможных объектов [3].

Безусловно, что усадьбы, в свое время были подлинными культурными центрами. Большинство из них окружены великолепным ландшафтом. Сооружение усадеб часто поручалось талантливым архитекторам. В интерьере усадеб присутствовали коллекции из произведений живописи, скульптуры. Владельцы усадеб стремились собрать прекрасные библиотеки, разбить сады, парки с уникальными растениями, прудами. При каждой усадьбе был храм, иногда мастерские. Часто усадьбы были во владении известных писателей, художников,

композиторов, общественных деятелей, меценатов. Поэтому интерес к персоне, владевшей усадьбой также присутствует. В каждой усадьбе гостили или работали талантливые соотечественники. В связи с этим усадьбы стали рассматривать в качестве туристских ресурсов, они, бесспорно, являются историко-культурным наследием страны и обладают аттрактивностью, емкостью, тематической направленностью, а поэтому оказывают активное влияние на туристские потоки и географию их распределения.

Естественно, что усадебный туризм может развиваться в тех туристских кластерах, где локализованы соответствующие ресурсы: объекты показа (усадьбы, парки, музейные комплексы). Образуемые культурно-историческими объектами пространства в известной мере определяют локализацию рекреационных потоков и направления экскурсионных маршрутов.

Поскольку усадебные комплексы представляют собой сложное историко-культурное и природное явление, многие из них превращены в музеи-заповедники, они включены, как объекты, в различные экскурсионные маршруты и туры таких видов, как научные, экологические, историко-архитектурные, этнические, ностальгические, событийные, паломнические. Эти туры могут стать мотивом для путешествия иностранных туристов (эмигрантов), студентов филологов, историков, журналистов, специалистов по туризму, школьников, приезжих любителей старины и местных жителей, интересующихся историей края.

С теоретической точки зрения, дворянская усадьба является, таким образом, ценнейшим отечественным туристским ресурсом. Однако с практической точки зрения оказывается, что значительная доля этих уникальных ресурсов лишь в незначительной мере используется в сфере туризма в настоящее время.

Со значительной долей уверенности можно сказать, что в России усадебный туризм недостаточно развит. Если на государственном уровне можно привести позитивные примеры развития усадебного туризма на основе использования культурного наследия, а именно усадеб-музея, то на региональном уровне дело обстоит куда сложнее. Москва, Подмосковье, Санкт-Петербург изобилуют предложениями туров, основанных на посещении усадеб. По-иному дело обстоит в регионах, где часто этот вид туризма держится на одном крупном известном усадебном комплексе и на одном виде программ, включающих посещение этого комплекса. Костромская область не исключение из этого правила.

Государственный мемориально-природный музей заповедник входит в программы культурно-познавательных туров и заполняет один из дней этой программы, иногда событийных, таких как «В гости к Снегурочке». Однако речь вовсе не идет о тематических программах усадебного туризма или других видов туризма. Этот вид туризма не включен в Государственную программу «Развитие культуры и туризма в Костромской области на 2014–2020 гг.», следовательно, пока может развиваться только стихийно [2]. Несмотря на то, что Костромская область обладает достаточными ресурсами в этом направлении. Надо оговориться, что в целом туристская отрасль Костромской области обладает всеми необходимыми ресурсами для активного развития практически всех видов отдыха и имеет в своем активе более 60 гостиниц, 11 исторических городов, более 2,5 тыс. памятников истории и культуры, 3 музея-заповедника и 16 филиалов Костромского музея-заповедника. В настоящее время природно-заповедный фонд Костромской области включает 84 особо охраняемые природные территории. Из них 1 территория федерального значения, 83 территории регионального значения, в том числе

56 заказников, 18 памятников природы, 9 туристско-рекреационных местностей. На территории Костромской области выявлено 211 усадеб, из которых утрачено 76 усадебных комплексов, 135 усадеб частично сохранились [2]. Однако, обладая значительными туристско-рекреационными ресурсами, Костромская область занимает незначительное место на российском рынке туристских услуг, хотя ее потенциальные возможности позволяют (при соответствующем уровне развития туристской индустрии) принимать около 1 млн. туристов в год. И вот в этом потоке достойное место может занять сегмент усадебного туризма. Анализ и систематизация основных проблем развития усадебного туризма выявили основные факторы, препятствующие увеличению спроса как на внутреннем рынке в целом, так и на сегменте усадебного туризма, в частности.

1. Невысокий уровень развития туристской инфраструктуры в регионе.

2. Невысокое качество обслуживания во всех секторах туристской индустрии, вследствие недостатка профессиональных кадров.

3. Дефицит государственного внимания в области охраны, сохранения и восстановления памятников истории и культуры.

4. Отсутствие информационных центров в муниципалитетах Костромской области, а значит недостаток полной и актуальной информации о турах.

5. Отсутствие рекламных кампаний.

6. Отсутствие тесного взаимодействия между региональными органами власти с различными общественными фондами и частным предпринимательством.

Возможными путями решения проблем развития усадебного туризма являются следующие:

- развитие туристской инфраструктуры региона;
- анализ усадебного наследия, проведение экспертизы

усадебных объектов Костромской области и возможностей его восстановления и использования в туристской практике.

- создание информационной базы по усадьбам, мониторинг их состояния;
- включение в региональную целевую программу восстановления и популяризации усадеб как туристского ресурса, реконструкцию усадебных комплексов;
- разработку рекламных мероприятий для участия в туристских международных выставках, конференциях;
- включение в «Программу развитие культуры и туризма Костромской области» развитие усадебного туризма;
- сотрудничество с образовательными учреждениями; привлечение внебюджетных средств и инвестиций;
- создание благоприятных условий для развития частных музеев-усадб;
- подготовка кадров и разработка конкретных продуктов по направлению «усадебный туризм».

Все вышеперечисленное поможет разбить впечатление о российском туризме, представленное как «ложка, матрешка», и показать усадебный туризм Костромской области на достойном уровне. Перечислим возможные виды туров в рамках усадебного туризма.

1. Проведение корпоративных туров.
2. Детский экологический туризм и волонтерство.
3. Развлекательные туры.
4. Туры для иностранных туристов.
5. Гастрономические туры.
6. Фототуры с возможностью оперативной связи с социальными сетями.

7. Туры для специализированных групп («территория без границ» для туристов с ограниченными возможностями).
8. Образовательные туры со специальной тематикой для школьников и студентов.
9. Специализированные туры, связанные с программами изучения русской культуры, русского языка, знакомством с историческими местами и паломнические туры.
10. Тур «По следам исчезнувших усадеб».

В связи с этим возникает необходимость решения ряда проблем:

- оптимизация старых маршрутов и разработка принципиально новых туров;
- модернизация инфраструктуры и расширение предложений услуг (не только обед, но и кофе, чай и отдых, литературное кафе);
- развитие событийного и активного туризма на территории близкой к музею-заповеднику;
- проведение семинаров на тему: «Включение экскурсионных объектов музея-заповедника «Щельково» в туристские продукты»; «Проблемы использования усадебных объектов в туристской практике»; «Перспективы развития усадебного туризма в Костромской области».

В настоящее время существуют туристские продукты, в которые включено посещение усадьбы «Щельково», это мероприятие занимает один день 3-4-х дневных программ. Предлагаются однодневные загородные экскурсии в Следово (усадьба Карцовых) и «Щельково». Однако, этого явно недостаточно. Возможно предложить разработку туристских продуктов с включением усадьбы «Щельково». Например, двухдневный тур «Заповедный край». Целевая группа: школьники средних и старших

классов общеобразовательных учреждений, студенты высших учебных заведений и средних профессиональных учреждений, семьи с детьми, лица в возрасте от 30 до 60 лет, заинтересованные в изучении родного края. Сезонность: круглогодично. Маршрут проложен из Костромы через г. Шую, г. Кинешму в «Щельково». В г. Шуе туристы посетят Литературно-краеведческий музей им. Константина Бальмонта, побывают в монастыре в честь Успения Божией Матери (Воробьевская пустынь) в с. Дунилово. В Кинешме предусмотрена пешеходная экскурсия по историческому центру города, посещение Троицко-Успенского собора, прогулка по Волжскому бульвару. Затем один день туристы проводят в «Щельково», где возможно использование различных программ, предлагаемых музеем-заповедником. Например, «Один день в дворянской усадьбе».

Возможна разработка тура двухдневного по маршруту Кострома – Плес – Кинешма – Щельково, в котором туристам предлагается ночевка в Кинешме в гостинице «Мирная пристань», экскурсия в музей истории Кинешемского драматического театра имени А.Н.Островского посещение спектакля по пьесе драматурга. В «Щельково» может быть предусмотрена специальная программа.

Интерес может представлять однодневный маршрут из Костромы в «Щельково» с заездом в бывшую усадьбу дворян Аристовых в поселок Кирово, бывшее Зиновьево. В 1802 году имение перешло в качестве приданого за женой к П.Я. Корнилову – участнику итальянского похода А. В. Суворова, русско-турецких войн 1806–1812 гг., герою Отечественной войны 1812 года. От усадьбы Корнилова до сегодняшних дней сохранился парк, пруды и флигель XVIII века. Затем туристы посещают усадьбу Следово, бывшее владение дворян Карцовых, где сохранился уникальный парк, усадебный дом, храм

и другие постройки. Завершается маршрут экскурсионной программой по музею-заповеднику «Щелыково». Увлекательными для туристов будут событийные туры, связанные с мероприятиями, проводимыми в усадьбах. Такие как «Бал цветов» в Следово, «Встреча со Снегурочкой», «Снегурочкины забавы» в «Щелыково». Многочисленные программы и событийные мероприятия, проводимые музеем-заповедником «Щелыково», позволят разнообразить усадебные туры элементами гастрономического, развлекательного, паломнического, свадебного, образовательного туризма.

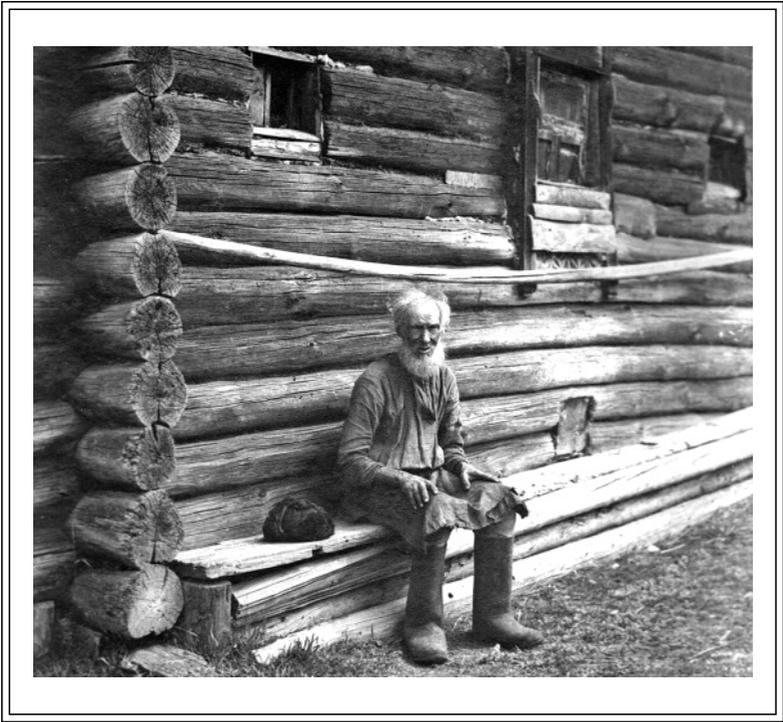
Список литературы

1. *Кузнецова А.* Развитие усадебного туризма в Саратовской области. Туризм и культурное наследие. / Межвузовский сборник научных трудов. [Электронный ресурс] / Все о туризме–образовательный туристский портал – Режим доступа : http://tourlib.net/statti_tourism/kuznecova.htm

2. *Солонцева М.С.* История и перспективы развития усадьбы и усадебного туризма // Вестник Российского нового университета. М. 2014. Вып. 2. С. 228.

3. Федеральный закон от 24.11.1996 N 132-ФЗ «Об основах туристской деятельности в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2018). [Электронный ресурс] / Доступ из справочно-правовой системы «КонсультантПлюс» – Режим доступа : <http://www.consultant.ru>

4. Постановление администрации Костромской области от 8 апреля 2014 г. N 130-а «Об утверждении государственной программы «Развитие культуры и туризма Костромской области на 2014–2020 гг.» (с изменениями и дополнениями от 24 января 2017 г.). [Электронный ресурс] / Доступ из справочно-правовой системы «Гарант» – Режим доступа : <http://base.garant.ru/15167591/9/#ixzz53061DWWA>



ПРИЛОЖЕНИЕ



*Природа – ты любовница верная...
все смотришь своими страстными глазами, и эти
полные ожидания взгляды – казнь и мука для
человека.*

Александр Островский

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ ФОТОГРАФИЙ В СБОРНИКЕ

Маслих Владимир Александрович (1897—не ранее 1979) — заведующий музеем Малого театра. Заслуженный работник культуры РСФСР (1966). Стоял у истоков создания Музея А.Н. Островского в Щелыкове.

В 1924 году был организован комитет содействия восстановлению усадьбы «Щелыково» им. А.Н. Островского под председательством директора Малого театра А.И. Южина. Вскоре этот комитет возглавил А.А. Бахрушин.

В 1928 году на заседании Совнаркома СССР было принято решение, по которому Щелыково было изъято из ведения Наркомпроса и передано Малому театру для организации там мемориального музея и дома отдыха с подсобным хозяйством. У дирекции Малого театра не нашлось необходимых для этого средств, но в рядах работников нашлись энтузиасты, среди которых был В.А. Маслих. Он начал собирать материалы о жизни и деятельности драматурга. В Щелыкове разыскивал людей, помнивших хозяев усадьбы, записывал воспоминания крестьян из окрестных деревень. Им была проведена большая изыскательская работа по обследованию строений усадьбы. В сараях и на чердаках были обнаружены стулья, кресла, музыкальный инструмент и другие вещи, бытовавшие в старом усадебном доме. Благодаря бескорыстному и искреннему труду энтузиастов Малого театра, во главе с В.А. Маслихом, в 1936 году в нескольких комнатах мемориального дома была развернута первая музейная экспозиция. Маслих стал ее первым экскурсоводом.

Спустя несколько десятков лет более 30 его фотографий Щелыковской усадьбы и ее окрестностей вошли в коллекцию музея-заповедника «Щелыково».

Список фотографий В.А. Маслиха в фондах Музея-заповедника «Щелыково»

Окрестности Щелыкова. Деревня Субботино. (В сб. — с. 106).

Окрестности Щелыкова. Деревня Бужарово. Лавы через р. Меру. (В сб. — с. 170).

Дорога в Щелыково. (В сб. — с. 269).

Окрестности Щелыкова. Село Покровское. Вид от реки Сендега. (В сб. — с. 171).

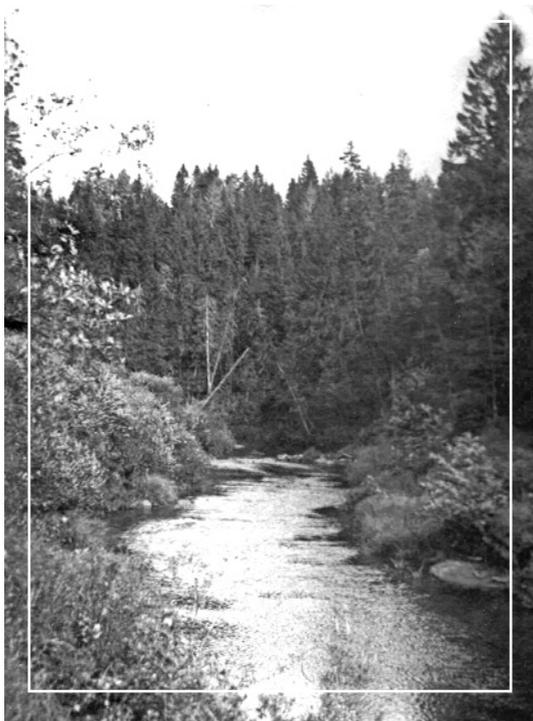
- Окрестности Щелькова. Река Мера у д. Высоково (вид с горы). (В сб. — с. 47).
- Окрестности Щелькова. Река Сендега. (В сб. — с. 270).
- Окрестности Щелькова. Река Сендега. (В сб. — с. 271).
- Щельково. Дом А.Н. Островского. (В сб. — с. 3).
- Окрестности Щелькова. Дом И.В. Соболева в с. Николо-Бережки. (В сб. — с. 170).
- Окрестности Щелькова. «Новая деревня». В.А. Куликов на завалинке своего дома. (В сб. — с. 265).
- Окрестности Щелькова. Старый вяз в деревне Сергеево. (В сб. — с. 107).
- Церковь в Николо-Бережках (вид с запада). (В сб. — с. 106).
- Щельково. Вид с обрыва у дома А.Н. Островского. (В сб. — с. 279).
- Щельково. Дом А.Н. Островского и лестница к дому. (В сб. — с. 195).
- Щельково. Мельница А.Н. Островского на р. Куекша. (В сб. — с. 153).
- Большая дорога вблизи Щелькова. (В сб. — с. 275).
- Вид с обрыва у дома А.Н. Островского.
- Дом А.Н. Островского в Щелькове.
- Дом Соболева в селе Николо-Бережки. (В сб. — с. 277).
- Липовая аллея в нижнем парке. (В сб. — с. 272).
- Мемориальный парк. Дорожка в нижнем парке. (В сб. — с. 274).
- Могила А.Н. Островского в селе Николо-Бережки. (В сб. — с. 278).
- Окрестности Щелькова. Дом Куликовых в Новой деревне.
- Окрестности Щелькова. Деревня Высоково. (В сб. — с. 276).
- Окрестности Щелькова. Дорога в Ивановскую пустошь. (В сб. — с. 273).
- Окрестности Щелькова. Старая дорога в село Николо-Бережки. (В сб. — с. 280).

Н.В. Дьяченко



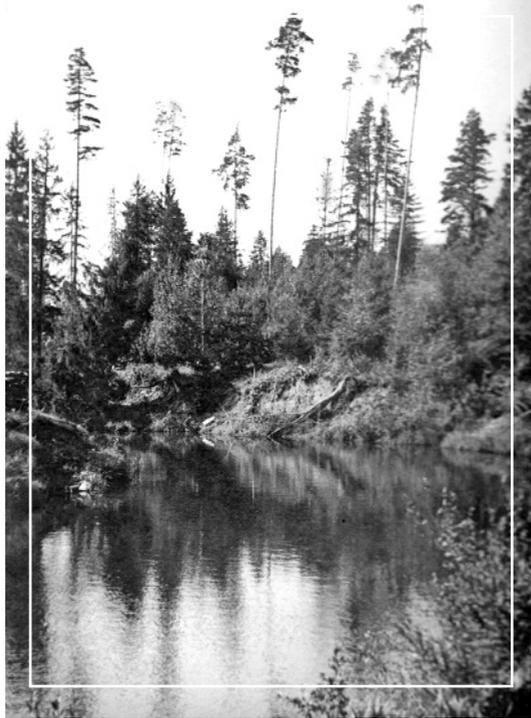
*Значение Щелькова в жизни и творчестве
Островского переоценить трудно: оно было для
него ... местом отдыха, трудов и вдохновенья.*

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



Здесь, среди ничем ненарушимой лесной тишины ... Островский обдумывал сюжеты своих новых произведений. В легкой рассветной дымке вставляли перед ним еще неясными, еще призрачными очертаниями образу героев его будущих пьес.

В. Маслих. А.Н. Островский в Щельковке (1950)



Приезжая в усадьбу в лучшую пору северной весны – в пору начала цветения лесов и полей, Островский отдыхал лишь самое короткое время.

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



Щельково и его окружение были для драматурга не только местом отдыха и трудов, но и местом вдохновения...

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



*«В этих местах обетованных» Островский
облегчит свою грудь, поделившись «неотступными
впечатлениями» со своей музой.*

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



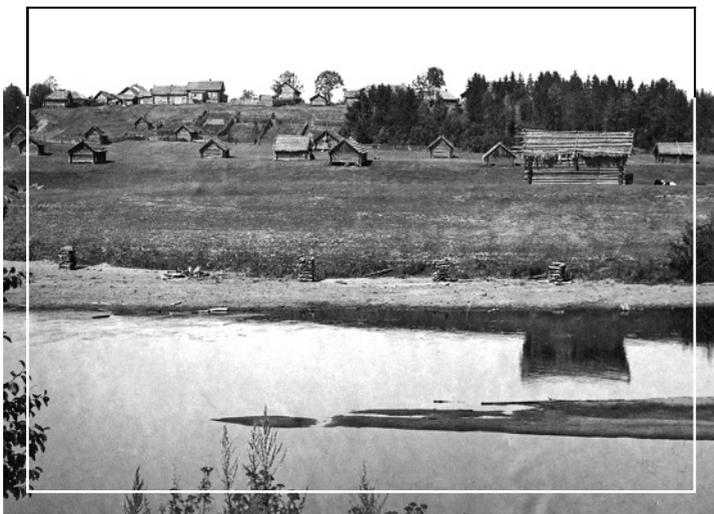
Быстро проходил день ущерба лета, кончалось торжество, разъезжались по домам гости, и тишина снова воцарялась в усадьбе.

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



*Розовой вечерней пылью дымится убегающая
вдаль серая лента дороги. Встречный ветер ласково
обвеивает лицо и радостно-тревожное чувство за-
крадывается в душу путника.*

В. Маслих. А.Н. Островский в Щельковке (1950)



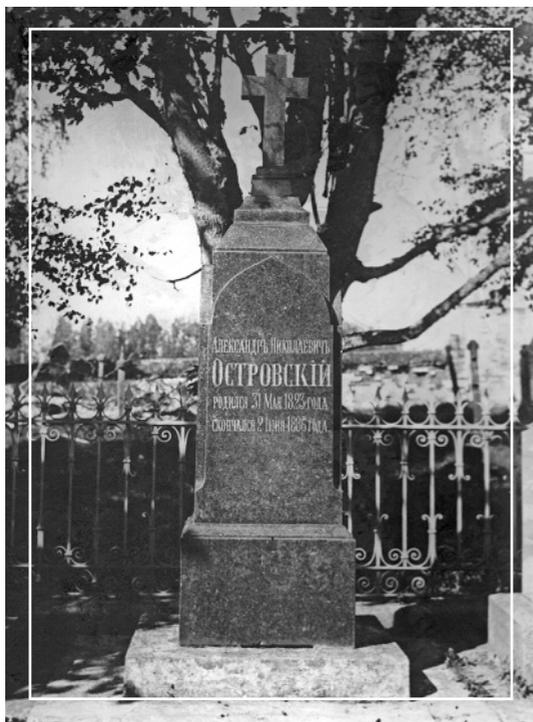
На востоке, между грядями дремавших с вечера облаков, осветлела узкая полоска неба. ... Потянувший перед восходом солнца ветерок принес с собою сладкий запах талой земли.

В. Маслих. А.Н. Островский в Щельковке (1950)



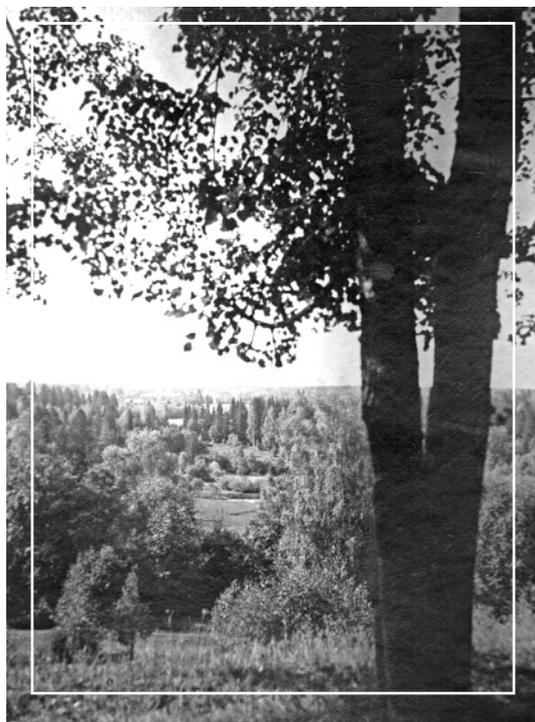
...Соболев поселился в Бережках ... занимаясь любимым делом как резчик по дереву. Островский, сам большой мастер работ по дереву ...любил душевную беседу с Иваном Викторовичем... Вечер нередко заставал его в доме Соболевых.

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



Потом вдруг Островский сказал: «Мне дурно, воды», хотел встать, чтобы, как всегда, стоя перенести припадок, и не смог – безжизненно упал на пол...

В. Маслих. А.Н. Островский в Щелькове (1950)



На стеклах теневой стороны кое-где блестели, как слезы, еще не высохшие капли прошедшего на рассвете дождя...

В. Маслих. А.Н. Островский в Щельково (1950)



Веселыми грозами врывалось в тишину лето; и знойным июлем, когда неподвижен пропитанный терпким запахом расплавленной смолы воздух, алым ковром спелой земляники покрывались солнечные лесосеки.

В. Маслих. А.Н. Островский в Щельковце (1950)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антонова Валерия Александровна – канд. искусствоведения (Москва) shusham@yandex.ru

Верба Ирина Павловна – канд. филол. наук (Ярославль) verba.ir@mail.ru

Горланова Ирина Борисовна – канд. филол. наук (Кострома) irin9991@yandex.ru

Дьяченко Надежда Владимировна – зав. сектором учета Музея-заповедника «Щельково», хранитель коллекции «Фотографии». schelykovo.lit@mail.ru

Едошина Ирина Анатольевна – доктор культурологии (Кострома) tettixgreek@yandex.ru

Зенкин Константин Владимирович – доктор искусствоведения (Москва) kzenkin@list.ru

Казакова Светлана Константиновна – канд. искусствоведения (Москва) svka@inbox.ru

Кошелев Вячеслав Анатольевич – доктор филол. наук (Великий Новгород) viacheslav.koshelev@mail.ru

Кретьова Инесса Вячеславовна – начальник отдела экспозиционной и выставочной работы Музея-заповедника И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново» msmuzeu@mse.orel.ru

Орлова Галина Игоревна – кандидат культурологии, директор Музея-заповедника «Щельково» schelykovo.lit@mail.ru

Орлова Катерина Николаевна – научный сотрудник Костромского филиала ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря kos-filial@yandex.ru

Потехина Ольга Борисовна – научный сотрудник Музея-заповедника «Щельково» schelykovogold@mail.ru

Прусакова Нина Викторовна – художник-реставратор тканей высшей категории Костромского музея-заповедника hudmuseum@kmtn.ru

Соловьева Людмила Владиславовна – зав. отделом Костромской областной универсальной научной библиотеки luda.solovieva@yandex.ru

Тугарина Нина Семеновна – заместитель директора Музея-заповедника «Щелыково» schelykovogold@mail.ru

Цветкова Елена Вячеславовна – канд. филол. наук (Кострома) elv15@list.ru

Чернец Лилия Валентиновна – доктор филол. наук (Москва) cherli65@yandex.ru

Хомякова Юлия Олеговна – канд. искусствоведения (Москва) julia_khomiakova@list.ru

Шарабарина София Геннадьевна – канд. исторических наук (Кострома) irin9991@yandex.ru

Шарафадина Клара Ивановна – доктор филол. наук (Санкт-Петербург) belkaklara@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. Фотоматериалы представляются: в тексте статьи в соответствии с логикой изложения и отдельным файлом (разрешение – не менее 300 dpi), подпись обязательна.

В левом верхнем углу – УДК, ниже через интервал в правом верхнем углу – Имя (начальная буква) Отчество (начальная буква) Фамилия, под ИОФ – эл. адрес без жирного выделения.

Через два интервала по центру заглавными буквами с жирным выделением название статьи. Ниже через интервал без отступа Аннотация: общий объем 5–6 предложений, в которых содержание статьи описывается с помощью глаголов: раскрывается, исследуется, анализируется, обобщается, автор приходит к выводу/выводам или в итоге утверждается.

Через интервал ниже Ключевые слова: 5–7.

Образец:

УДК

А. А. Иванов
ivanovaa@mail.ru

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В КОМЕДИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Аннотация. В статье исследуется предметный мир в пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»: квартира, мебель, письменные принадлежности, женская сумочка, дневник, трактат, газета.

На основе анализа пьесы выявляются принадлежность и функции предметного мира в развитии действия. Автором раскрывается механизм формирования интриги с помощью обозначенных предметов. Специально анализируются предметно-личностные характеристики. В итоге утверждается, что предметный мир в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» играет ключевую роль в характеристике действующих лиц, а через них – в развитии интриги.

Ключевые слова: предметный мир, персонаж, интрига, действие, функция.

Через два интервала – те же самые и так же оформленные сведения (ИОФ, эл.адрес, название, аннотация, ключевые слова) на английском языке.

Оформление цитат: все цитаты даются в кавычках ёлочка «», если внутри цитаты есть прямая речь или другая цитата, то используются кавычки лапки “”. Строго различать дефисы и тире.

Источник цитирования дается после цитаты в квадратных скобках, в которых указывается порядковый номер по Списку литературы, далее через запятую – страница [1, с. 410]. Если несколько страниц – [1; с. 408, 409]. Если рукописный текст, то вместо страницы указывается лист [3, л. 2об].

Примечания: автоматические концевые, располагаются до Списка литературы; если есть цитирование, то оформляется так же, как в статье.

Список литературы дается в алфавитном порядке по начальной букве фамилии автора или именованию издания и нумеруется.

Образцы описаний.

Статья в сборнике:

1. *Аверинцев С.С.* Заметки о европейском контексте русских споров // Аверинцев С.С. София Логос. Словарь / сост. и послесл. К. Сигов. Киев: Дух і Літера, 2001. С. 408–413.

2. *Кошелев В.А.* Герой «всепоглощающей страсти» и «панорама Москвы» // Щелыковские чтения 2010. А.Н. Островский в контексте культуры: Сб. статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома, 2011. С. 45–58.

Книга:

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

Статья в газете:

4. К.Л. «Бесприданница» Островского на сцене Александринского театра // Русь. 1905. № 19. 25 января. С. 4.

Статья в журнале:

5. *Лакшин В.Я.* «Мудрецы» Островского – в истории и на сцене // Новый мир. 1969. № 12. С. 34–67.

Каждый текст из собрания сочинений описывается отдельно:

6. *Островский А.Н.* Бесприданница // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5 / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1975. С. 7–81.

Рукописные источники:

7. ГАКО. Ф.Р. 1356 (Личный фонд П.П. Перцова). Оп. 1. Д. 5. Лл. 3 Зоб.

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

<i>Кошелев В.А.</i> Парадокс Вани Бородкина	5
<i>Чернец Л.В.</i> Мотив окна в произведениях А.Н. Островского	19
<i>Шарафадина К.И.</i> Семантика и генеалогия плодового кода в пьесах А.Н. Островского	35

МОСКОВСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

<i>Казакова С.Н.</i> Московский салон Фамусова: от танцев к литературному кружку	49
<i>Едошина И.А.</i> Об одной книге с «московскими» пьесами А.Н. Островского и самих пьесах	60
<i>Тугарина Н.С.</i> Две «Грозы» А.Н. Островского на московской сцене	81
<i>Верба И.П.</i> Замечания А.Н. Островского о московском наречии	93
<i>Цветкова Е.В.</i> Топонимическая система в пьесе А.Н. Островского «Праздничный сон – до обеда»	97

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО В ИСКУССТВЕ

<i>Зенкин К.В.</i> Забытая музыка А.Т. Гречанинова к весенней сказке А.Н. Островского «Снегурочка»	109
<i>Хомякова Ю.О.</i> А.Н. Островский и И.А. Пырьев	121
<i>Антонова В.А.</i> Феномен «Грозы» (эссе на заданную тему)	138

А.Н. ОСТРОВСКИЙ: ШТРИХИ К БИОГРАФИИ

Театральные контексты бытия А.Н. Островского
(публ., коммент. И.А. Едошиной).....155

ИССЛЕДОВАТЕЛИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А.Н. ОСТРОВСКОГО

Соловьева Л.В. Николай Николаевич Долгов:
биографические и библиографические материалы173

МУЗЕЙНЫЕ ТОПОСЫ КУЛЬТУРЫ

Орлова Г.И. Проблемы сохранения и развития
Музея-заповедника «Щельково» 197

Потехина О.Б. Листая прошлого страницы...
Музей-заповедник «Щельково» в 1940–1950 годы208

Орлова К.Н. Опыт сотрудничества Костромского
филиала ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря
и Музея-заповедника «Щельково»224

Прусакова Н.В. Особенности реставрации изделий
из ткани фондов Музея-заповедника «Щельково»232

Кретова И.В. Из истории тургеневской усадьбы237

Горланова И.Б., Шарабарина С.Г. Усадебный туризм
и перспективы его развития в Костромской области255

ПРИЛОЖЕНИЕ

Об авторе фотографий в сборнике267

Сведения об авторах281

Требования по оформлению статей283

Научное издание

ЩЕЛЫКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2017

**МОСКВА И УСАДЬБА В ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ
А.Н. ОСТРОВСКОГО И РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
XVIII–XIX ВЕКОВ**

Сборник статей

Научный редактор, составитель
Едошина Ирина Анатольевна

Редактор Г.И. Орлова
Компьютерная верстка Т.А. Свешникова

Подбор фотографий
Н.В. Дьяченко

Подписано в печать: 05.07.2018

Формат 60x90/16

Уч.-изд. л. 13

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